



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS – RIO CLARO



---

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

---

**Corpo e Subjetividade: Um estudo sobre o processo de criação na  
Escola Nacional de Circo/FUNARTE.**

**FÁBIO HENRIQUE BARTOLOMEU ANGELO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Câmpus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

**Setembro - 2009**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**FÁBIO HENRIQUE BARTOLOMEU ANGELO**

**Corpo e Subjetividade: Um estudo sobre o processo de criação na  
Escola Nacional de Circo/FUNARTE.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Câmpus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Romualdo Dias

Rio Claro  
Setembro – 2009

**Dedicatória**

À vida.

## **Agradecimentos**

À mãe Terra.

“Crescendo foi ganhando espaço  
Pulou do meu braço  
Nasceu outro dia  
Já quer ir pro chão (...)”

[Cria – Serginho Meriti/Cesar Belieny]

## **Resumo**

Estudo sobre o projeto pedagógico e sobre o processo educacional situado na experiência da Escola Nacional de Circo / FUNARTE, na cidade do Rio de Janeiro, e análise das relações entre os processos de criação e as políticas de subjetivação na experiência pedagógica da escola. Nesta análise delimitamos o foco de nossa atenção nos movimentos realizados pelos corpos em um território configurado pela tensão entre o risco e o riso. Ao transitarmos por este território nós nos orientamos por uma questão que nos inquieta, e ao mesmo tempo expressa o nosso eixo-temático: há implicações entre os processos de criação e as práticas educacionais na experiência selecionada?

A primeira marca consiste nas passagens do “riso” ao “risco”, observadas como experiências corporais situadas no âmbito da arte circense. O espaço demarcado entre o risco e o riso já é indicativo dos pressupostos teóricos sobre os quais formulamos nossas hipóteses de investigação. Aí elaboramos critérios de interlocução com diversos autores aos quais recorreremos em nossos estudos. É na perspectiva da possibilidade de outros agenciamentos na escultura de si que o riso surge para nós como um elemento fundamental em nosso estudo.

Palavras-chave: corpo, processo de subjetivação, riso e risco.

## **Abstract**

Study about the pedagogic project and the educational process which was done from the experience of Escola Nacional de Circo/FUNARTE, in Rio de Janeiro city, and analysis regarding relations between the creation process and politics of subjectivity in the pedagogic experience of the school. In this analysis we delimited the focus of our attention on the movements made with bodies in a territory set by the tension between risk and laugh. When we transit on this territory we guide ourselves by a question that disquiet us, and at the same time express our thematic axle: are there any implying between the creation process and educational practices in the selected experience?

The first mark consists in the transitions from laugh to risk, observed as body experiences into the circus art scope. The space between risk and laugh is already an indicative of the theory presumptions about those that we formulated our investigations hypothesis. Then we elaborated interaction criterions with many authors whose we recur in our studies. It is on the perspective of the possibility of others representations in the self sculpture that the laugh appears to us as a fundamental element in our study.

Keywords: body, subjectivity process, laugh and risk.

**Sumário**

<b>1. Introdução</b>	<b>01</b>
1.1 Entre o riso e o risco: um estudo sobre os processos de subjetivação	01
1.2 “Respeitável Público! O espetáculo vai começar!”	02
1.3 Corpo e devir	05
1.4 Por uma “escultura de si” a partir do corpo em devir	06
1.5 Um corpo na fronteira de muitos territórios	09
<b>2. Primeiro Capítulo</b>	<b>13</b>
2.1 Percursos do circo na cultura	13
2.2 O circo no Brasil	25
2.3 A Escola Nacional de Circo	29
<b>3. Segundo Capítulo</b>	<b>31</b>
3.1 O projeto pedagógico e o processo educacional	31
<b>4. Terceiro Capítulo</b>	<b>82</b>
4.1 O corpo entre o Riso e o Risco	82
<b>5. Quinto Capítulo</b>	<b>97</b>
5.1 Considerações Finais	97
<b>6. Referências</b>	<b>106</b>

## **Introdução**

### **Entre o riso e o risco: um estudo sobre os processos de subjetivação**

Entre o riso e o risco demarcamos uma fronteira, linha traçada na qual se constitui o território por onde transitamos em nossa pesquisa sobre as relações entre os processos de criação e as práticas educacionais. Este espaço demarcado entre o “riso” e o “risco” se refere a um campo empírico de observação, a Escola Nacional do Circo, situada na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Neste lugar formulamos a nossa pergunta, uma expressão de nossas inquietações e, ao mesmo tempo, o eixo-temático orientador de nossos esforços de análise em toda a lida investigativa. Que relações podemos estabelecer entre os processos de criação e as práticas educacionais em geral? Como a Escola Nacional de Circo pode se constituir em um campo de observação destas relações? Quais são os aspectos mais específicos, implicados nestas práticas educacionais, que nos auxiliam na compreensão dos problemas emergentes na escola em nossa sociedade? O espaço situado entre o risco e o riso já é indicativo dos pressupostos teóricos sobre os quais formulamos nossas hipóteses de investigação. Aí elaboramos critérios de interlocução com diversos autores aos quais recorreremos em nossos estudos.

Há uma compreensão sobre a dinâmica do poder, assumida por nós, alinhando as leituras, o trabalho com documentos de arquivos e a organização de dados recolhidos nas observações empíricas. Identificamos de início relações tensas, por isso mesmo, modo de funcionamento do poder, que ora sustenta movimentos de criação, ora os interdita. Neste campo tenso de relações de poder queremos pensar alguns desafios e impasses da escola na sociedade contemporânea.

### **“Respeitável Público! O espetáculo vai começar!”**

As vozes do Circo já entram em nosso texto. Sob o ecoar deste anúncio convidamos o leitor a entrar em contato com a sua sensibilidade como condição de nos acompanhar em nosso percurso por meio da experiência de se deixar afetar pelas paisagens descortinadas na cartografia realizada por esta pesquisa. O corpo está no núcleo de nossa concepção metodológica. Assim, ele também oferece as condições para operarmos deslocamentos nos esforços de pensar sobre o objeto observado. Por isso convocamos o “corpo vibrátil”<sup>1</sup>, o nosso e o do leitor. Esta convocação ocorre, de entrada, nesta sensibilidade do ouvido, na escuta deste anúncio de algo a se iniciar, no campo próprio do espetáculo circense.

Um cuidado se faz necessário como alerta para o cartógrafo aventureiro, incorporado por nós investigadores, a respeito das marcas da intervenção do poder, tanto nos processos de criação quanto nas práticas educacionais. A Escola Nacional do Circo forma profissionais do entretenimento, artistas cujo campo de trabalho, mais tarde, se faz mesmo como o lugar próprio do espetáculo. Não é o caso da escola regular, esta que se encarrega da formação geral do indivíduo para qualificar a sua pertença e os seus trânsitos pela sociedade. Por isso, nos preocupa muito, quando nos deparamos com as marcas de um discurso do espetáculo, se deslocando do seu campo específico, este que é do entretenimento, e entrando sorrateiramente nas escolas e nos discursos dos educadores. Estamos atentos a estes aspectos para sustentarmos algumas diferenças. Mesmo assim, julgamos a Escola Nacional do Circo como um campo privilegiado para observarmos o cruzamento entre movimentos criativos e o trabalho educacional. Desejamos operar um deslocamento neste esforço de compreensão sobre o espetáculo, recusando uma denúncia limitada, e observando aspectos materiais de uma ideologia que vem se firmando no âmbito das escolas em geral. Reafirmamos o sentido do espetáculo em seu campo próprio e desconfiamos de seu uso no interior das escolas no âmbito do ensino regular.

Tomamos como foco de nossa análise o projeto pedagógico elaborado pela Escola Nacional de Circo, bem como o processo educacional aí desenvolvido desde o ano de 2003. Este é nosso campo empírico para o qual dirigimos a atenção. Neste lugar colocamos em

---

<sup>1</sup> Recolhemos este termo em Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006, pág.: 31. Entendemos o corpo vibrátil como o recurso a nos auxiliar na captação dos sinais produzidos no campo do invisível, este lugar feito no movimento de afetar e ser afetado, experimentado por cada indivíduo face ao estranho de si mesmo ou do outro, seja ele humano ou não-humano. Aproveitamos esta nota para reconhecer uma grande dívida que temos para com esta instigante pesquisadora. Recorremos aos seus diversos estudos durante toda a nossa pesquisa. Seus textos foram disponibilizados para nós pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

funcionamento as duas categorias centrais por nós assumidas em todo o estudo: o corpo entre o “riso” e o “risco”. Dentro dos limites de nosso texto formulamos os objetivos de nossa pesquisa em articulação com os pressupostos teóricos sustentadores de nossas inquietações recolhidas naqueles momentos em que experimentamos algum mal-estar com o que vem acontecendo no interior da escola em geral. Lembramos os nossos objetivos como uma forma de favorecer ao leitor as condições de nos acompanhar nesta investigação. Portanto, pretendemos identificar as marcas de uma política de subjetivação em curso na sociedade através de seus desdobramentos em um campo muito peculiar de observação justamente pelo fato de que o corpo está necessariamente implicado em todos os atos educacionais. Os estudos de Michel Foucault sobre o “biopoder” e sobre a “biopolítica” sensibilizaram o nosso olhar para escolhermos esta experiência realizada no Brasil. As categorias “riso” e “risco” apresentam de forma intensiva a disputa do poder seja na interdição dos movimentos de criação seja na sustentação de experiências inéditas de reinvenção de si por parte dos “artistas-educandos”. Identificamos, então, neste campo estabelecido entre o “riso” e o “risco” o lugar de convocação da potência de criação de cada indivíduo, com o qual esta escola pode garantir o seu exercício educacional.

Aos estudos de Michel Foucault acrescentamos reflexões elaboradas por Gilles Deleuze. Na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle se multiplicam os sinais do funcionamento de um “biopoder”, este modo de administrar os corpos em seus mais diversos trânsitos, pelos tempos e espaços no meio urbano. Diante da captura pela vida em função de ganhos propiciados pelas inovações do mercado o corpo reage. A vida é capturada na administração dos corpos, mas estes não se deixam abater. Aqui cabe a pergunta sobre as condições e as possibilidades da escola compreender e aproveitar os gestos dos corpos, dos educadores e dos educandos, que aos fragmentos se esforçam para alcançar formas possíveis de sobrevivência.

A Escola Nacional de Circo, situada na cidade do Rio de Janeiro, à Praça da Bandeira, nº 4, é uma instituição que desde 1982 presta-se à formação de técnicos em atividades circenses. Ela é a única escola do país que obteve o reconhecimento institucional do Ministério da Educação quanto à regulamentação e execução de sua atividade pedagógica.

A descrição da estrutura da Escola Nacional de Circo nos auxilia neste percurso pelas marcas encontradas em um plano de combinação entre algo instituído e elementos promotores de uma dinâmica instituinte. A escola surgiu para atender a antigas reivindicações dos profissionais de circo de todo o país que constatavam, a exemplo de outros, ser a melhor forma de se preservar a tradição milenar desta arte, cujo ensino e transmissão estavam

restritos, aqui em terras “tupiniquins”, aos núcleos familiares. O nosso contato inicial com a estrutura da escola, propiciado por uma visita de observação, ocorreu com uma surpresa de caráter especial para nós, justamente por reforçar a escolha de nossas categorias de análise. As marcas de um movimento realizado nesta fronteira entre o “riso” e o “risco” estavam evidentes no caráter tão precário presente na estrutura da escola. Não há nada de fantástico em uma escola alojada ao lado de um viaduto e que realiza o processo educacional com seus poucos instrumentos. O lugar que deveria primar pelas condições favoráveis à concentração está tomada permanentemente pelos ruídos. Para nós importa muito observar que de uma pobreza de recursos emerge uma riqueza de possibilidades em outra dinâmica de constituição de artistas, sobretudo quando o nosso foco de atenção busca reconhecer os processos de subjetivação. Não apontamos a precariedade das estruturas como uma crítica. Mas perguntamos sobre as condições de aproveitamento desta precariedade por parte dos educadores. Em nosso lugar de observação cabe reconhecer uma dimensão política da precariedade, algo de extremo valor para explorarmos nossas categorias de interpretação das práticas educacionais.

Atualmente a escola é mantida pela Fundação Nacional das Artes, mais conhecida como FUNARTE, um órgão vinculado ao Ministério da Cultura do Brasil. Artistas das mais diversas procedências freqüentam esta escola em função de sua excelência e de seu trabalho. Os artistas encontram nela a possibilidade de formação profissional nas mais variadas áreas e técnicas que ao longo dos séculos se agruparam em torno do espetáculo circense. Nos últimos anos esta escola tem recebido apoio de programas de fomento da Petrobrás, para que possam desenvolver um trabalho ainda mais apurado.

Em duas décadas esta escola já formou profissionais do picadeiro que, empregados nos maiores circos do Brasil e do exterior, vêm fazendo sucesso e contribuindo para a renovação da linguagem circense. Esse reconhecimento é resultado incontestável da competência de seus professores, funcionários e dos alunos que nela acreditam. O corpo docente da Escola Nacional de Circo/FUNARTE é composto por profissionais circenses, alguns com mais de trinta anos de atividade artística e outros oriundos da equipe que inaugurou a escola.

Hoje muitos ex-alunos da escola trabalham nas grandes companhias do mundo, como o Cirque du Soleil, no Canadá, o Ringling Bros, nos Estados Unidos, o Buglione, o Plumu e o Archaos, na França.

## Corpo e devir

Nesta exposição informamos ao nosso leitor os temas e as hipóteses de nosso percurso investigativo. A articulação do eixo “riso” e “risco” com as relações entre políticas de subjetivação e processos educacionais ganha ênfase, para surpresa nossa, ao descobrirmos debaixo da lona um outro mundo que se desnuda aos nossos olhos farto de materiais da cultura. Identificamos um corpo que transita em cena entre o grotesco e o sublime. As possibilidades que se abrem a um corpo situado entre o “grotesco” e o “sublime” nos seduzem e fazem-nos debruçar com mais entusiasmo sobre as experiências educacionais, por nós selecionadas, para realizarmos a pesquisa sobre as políticas de subjetivação na sociedade contemporânea.

A figura do palhaço não se restringe a uma expressão do “grotesco”, pois nele podemos encontrar alguns aspectos da sublimação, tal como intuímos a partir da leitura de alguns textos de Freud. O corpo, que para nós neste momento assume papel fundamental, enfrenta cotidianamente o confronto com o risco, como um modo de dar visibilidade à presente miséria nas condições materiais de existência, constatada em nós e nos outros. Nos saltos, nos vãos, nas acrobacias exaustivamente executadas, na produção do suspense, o corpo assume uma estética peculiar diante do risco. Marcado por uma relação inicialmente harmoniosa, a relação dos acrobatas com o público toma rumos distintos ao desfigurar/configurar-se do corpo acrobata. Os acrobatas provocam o espanto, na intensidade da emoção e no susto da queda que beira a fatalidade, prevalecendo em sua intenção aniquilar por ora as possibilidades de entendimento da exibição.

Sensíveis diante da tensão entre o risível e o trágico presente no espaço circense, nós assumimos o estudo sobre as políticas de subjetivação em curso nesta escola e apresentamos os resultados das análises. Nosso olhar, este outro modo de ver alcançado com o “corpo vibrátil” identifica marcas e dobras da carne humana vivenciadas no universo circense sabendo que neste espaço outros caminhos se abrem às políticas de subjetivação na sociedade atual.<sup>2</sup>

Apostamos que o corpo é o lugar das marcas e transformações que habitam nossa subjetividade. Noutros termos, nossos investimentos tentam dar voz à sugestão de que o corpo é um dos recursos fundamentais nos processos de produção de biopolítica e de biopoder. Pensamos também na possibilidade de destacar a proposta oferecida pela Escola Nacional de

---

<sup>2</sup> ROLNIK, Suely. **Toxicômanos por Identidade: subjetividade em tempo de globalização** – Caderno “Mais” – Folha de São Paulo, 1996.

Circo/FUNARTE em uma memória que se faz sob o corpo, não somente visível e orgânico, como também invisível, onde cada corpo se mostra como sendo capaz de integrar uma textura que “se compõem dos mais variados fluxos, de onde se produzem as diferenças que engendram os devires, devires da própria textura” (ROLNIK, 1993).

A análise sobre micropolítica realizada por Foucault, Deleuze, Rolnik, e outros pensadores, nos revela as conexões de poder assumida pelos indivíduos em cada gesto produzido em seus trânsitos pelo campo social, moral e intelectual, que também são espaços de aplicação da vigilância e punição. Entretanto, as instituições de confinamento evoluíram a ponto de se tornarem sociedades de controle, segundo a análise de Gilles Deleuze, transformando os corpos dos modernos homens em eficazes armas na reprodução dos meios de controle social, necessários aos avanços do mercado neoliberal.

A oportunidade de observar o surgimento de novas propostas no cenário educacional, como a proposta oferecida pela Escola Nacional de Circo, nos instiga à observação dos impactos e transformações destas ações nas instituições educacionais atentos às produções de outras políticas de subjetivação na sociedade contemporânea. O corpo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para apresentar sua grandeza no caso do acrobata e sua deformidade no caso do palhaço. Na forma de espetáculos, o corpo se desnuda para se revelar, a partir de pólos opostos em toda a sua potência, que também permanece nos corpos de cada sujeito, mesmo quando experimentado na sensação do sublime.

### **Por uma “escultura de si” a partir do corpo em devir**

O espetáculo promove uma experiência para o expectador nos instantes do suspense de uma respiração ou no embalo dos risos. Esta experiência ocorre no contato com as suas sensações desdobradas em amplo imaginário sobre as possibilidades de movimento sugeridas em seu próprio corpo. Cada indivíduo, sentado na arquibancada de um circo, enquanto distrai os próprios olhos diante das maravilhas operadas pelos corpos de artistas, começa a ouvir, em meio aos movimentos, os sussurros desprovidos de qualquer dizer, na forma da pergunta: “O que pode o corpo?”. Esta pergunta articula “desejo” e “poder” no instante do espetáculo. Cada espectador pode experimentar que o seu próprio corpo também habita a fronteira entre o “risco” e o “riso”, mesmo que de um modo limitado, para se lançar em experiências de movimentos inéditos. Deste modo percebemos que é no esforço por habitar cada situação feita de precariedade, dotado de outra qualidade de presença, que cada indivíduo apropria dos recursos dos quais dispõe para se superar.

Sabemos o quanto caminhamos por terrenos incertos nesta lida de nossa pesquisa. Se exercitamos a nossa ousadia é porque nos fortalecemos com as reflexões elaboradas por tantos outros pensadores que já efetuaram análises sobre a dinâmica do poder na sociedade contemporânea, sobretudo quando apontam as estratégias de administração aplicadas no controle dos movimentos de criação.

A Escola Nacional de Circo se configura para nós como um campo no qual podemos cartografar as paisagens compostas sempre na tensão entre o poder e o desejo experimentada no corpo, estas que se fazem em constante processo de criação. A linguagem dos corpos descortina para nós muitas paisagens. Por meio da análise desta linguagem, produzida pelos corpos no universo circense, queremos recolher as marcas de possibilidades para a “escultura de si” em meio a uma sociedade na qual os indivíduos se sentem fragmentados. Este corpo em construção no circo expõe outra estética da existência ao se desnudar em seus movimentos pelo terreno do sublime ou do jocoso. Nesta fronteira muitas marcas se produzem como sinais indicadores dos limites e das possibilidades da experiência enquanto esforço de “escultura de si”.

As análises oferecidas pelo Grupo Doze, coordenado por Inácio Lewkowicz e Mariana Cantarelli, registradas no texto “Del fragmento a la situación”, nos auxiliaram para pensarmos a potência do corpo além das experiências dos indivíduos situados em uma sociedade que se apoiava nas orientações do Estado nacional. Os autores acima referidos nos ajudaram a perceber o quanto as categorias explicativas destas experiências também estão marcadas pela epistemologia produzida sobre os mesmos fundamentos nos quais se desenvolveu o Estado moderno. Com o desmantelamento desta forma de organização política ocorreu o esgotamento de uma lógica, de um modo de produzir a realidade, de um modo de produzir sujeitos, isto é, de um modo de pensar e produzir a lógica e os valores culturais que deram a sustentação a vida em sociedade. Esta análise nos permite trazer para a discussão aquilo que até aqui encontrava-se confinado, reprimido ou concentrado, fazendo emergir tudo aquilo que foi produzido até a atualidade como não-existente.

Em nosso percurso investigativo elaboramos algumas categorias que nos habilitam para o exercício da cartografia das paisagens emergentes, por meio das análises dos modos de pensar e habitar um determinado lugar, prática eminentemente corporal, após a volatilização do Estado nação. A vigência do Estado em condições de mercado, e a própria operatória do mercado, não podem ser compreendidas pelas ferramentas disponíveis para pensar as mudanças no interior da lógica estatal e nacional. A explicação dos sentidos atribuídos às nossas experiências, situadas em uma sociedade emergente a partir do desmoronamento do

Estado Nacional, demanda reinventar outras categorias de interpretação, outros recursos para pensar as alterações pelas quais passamos.

Após a leitura do texto “Del fragmento a la situación”, fortaleceu em nós a consciência de que habitamos uma nova dinâmica social que opera através de redes conexas sem articulação simbólica, sem agrupar consistências. De acordo com a análise oferecida pelo Grupo Doze, com a ausência de lógicas totalizadoras que garantam a normatização e o agrupamento, presentes anteriormente nos Estados nacionais, a paisagem atual se povoa de fragmentos, dispersão e desligamento dos ordenadores simbólicos da subjetividade, o que nos remete ao trânsito para uma lógica que necessita de flexibilidade e de re-invenção permanente de seus agentes.

Entretanto, observamos que um corpo fragmentado, ao habitar uma sociedade apoiada no mercado, tem sua potência de criação capturada, marcada pela caducidade imediata das coisas e por uma substituição sem experiência. Embora o corpo-sujeito se re-configure aos estímulos da fluidez, velocidade e fragmentação do mercado, a possibilidade de transformar um fragmento em situação implica o assentamento de um espaço e um tempo situacional onde seja possível habitarmos outras estratégias de subjetivação. Neste sentido, em nosso trabalho de cartografia dos processos de subjetivação contemporâneos, assumimos como referência permanente as mesmas estratégias de subjetivação indicadas pelo Grupo Doze: habitar, suspender e desacelerar. Estas estratégias nos instigaram na ampliação de nossas análises sobre as relações entre as políticas de subjetivação em curso na nossa sociedade e os processos educacionais.

Em nosso ofício de cartógrafos das paisagens emergentes no universo do espetáculo circense nós promovemos o cruzamento de algumas linhas, desenhos de pensamentos, originadas tanto no Grupo Doze quanto nos estudos de Boaventura de Sousa Santos. Estamos preocupados em identificar outros discursos e narrativas sobre as experiências de cada indivíduo ao se situar no mundo. Em uma primeira abordagem observamos que a experiência social é muito mais ampla do que as explicações que nos foram apresentadas pela tradição científica e filosófica. Em seguida, compreendemos o quanto as nossas experiências estão sendo desperdiçadas. Por fim, percebemos a importância de dar visibilidade às iniciativas e movimentos elaborados distantes da tradição hegemônica.

A leitura de Boaventura de Sousa Santos nos permitiu a elaboração de uma síntese utilizada como referência teórica em nosso percurso investigativo. Algumas destas idéias se resumem da seguinte forma: a heterogeneidade das práticas e das narrativas da ciência

pulveriza a totalidade e as transformações ocorridas no campo das diferentes culturas; os outros saberes, não científicos nem filosóficos continuaram até hoje em grande medida fora do debate e; a imensa diversidade de experiências sociais, revelada por estes processos não pode ser explicada por uma teoria geral. Neste ponto, nós cartógrafos das políticas de subjetivação em curso, fizemos uso em nosso processo de investigação da “Teoria de Tradução”, tal como foi proposta por este autor, para elaborar um procedimento capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre as experiências possíveis e disponíveis nos contatos entre diversos grupos sociais.

Estes conceitos nos dão elementos para criarmos condições de agenciar uma racionalidade que expanda o presente – elaborado a partir do conceito de uma sociologia das ausências -, conduzindo para uma zona de contanto as diferentes experiências presentes no mundo, com a intenção de criarmos recursos para habitarmos os espaços tendo em vista a elaboração de outras políticas de subjetivação; e, contrair o futuro – elaborado a partir do conceito de uma sociologia das emergências -, dando visibilidade às alternativas que cabem no horizonte das possibilidades. Por sua vez, a “Teoria da Tradução” procura capturar a relação hegemônica entre as experiências e o que escapa dessa relação. Seu objetivo é criar constelações de saberes e de práticas para fornecer alternativas credíveis ao que hoje se designa por globalização neoliberal.

A riqueza da “Teoria da Tradução” está no espaço aberto para a frutificação de outros saberes e práticas através do cruzamento de motivações convergentes em diferentes culturas. O nosso espaço habitável neste trabalho é o corpo. Sobre o corpo estabelecemos a relação entre o conhecimento produzido pelas instituições acadêmicas com a experiência da Escola Nacional de Circo.

### **Um corpo na fronteira de muitos territórios**

A interpretação do Projeto Pedagógico da Escola Nacional de Circo/FUNARTE demandou de nós a constituição de um campo teórico situado na fronteira entre várias áreas do saber científico para darmos conta da complexidade colocada pelas relações entre políticas de subjetivação e processos educacionais. Apresentamos estas áreas naquilo que elas oferecem enquanto categorias específicas necessárias ao estudo de nossas práticas sociais como esforços de construção de uma estética da existência. Desenhamos um quadro teórico como condição de oferecer um recurso didático sem perder a nossa sensibilidade diante de sua

precariedade. Mesmo sendo precário, o nosso recurso nos protege dos perigos da dispersão na qual nossa análise pode cair.

A área dos estudos sobre subjetividade foi constituída pelas leituras dos textos recolhidos nas obras da Psicanálise ou entre os autores que pensaram na fronteira desta ciência com a Filosofia Política. A categoria “processos de subjetivação” nos permitiu compreender um movimento de constituição do sujeito além dos modelos identitários<sup>3</sup>. A partir desta compreensão nos esforçamos por operar alguns deslocamentos. Não existe garantia de êxito em tais esforços, mas mantemos a atenção permanente sobre as condições com as quais operamos. Julgamos muito saudável para um trabalho de pesquisa se nós conseguirmos manter uma atitude de suspeita constante sobre cada passo realizado em nosso percurso teórico. Em meio às leituras dos textos de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Félix Guattari e Suely Rolnik, foi firmando em nós esta compreensão dos processos de subjetivação enquanto um movimento tenso da produção de si realizado por todos os indivíduos, nos mais diversos graus de experiência que cada contexto social possibilita.

Os estudos dos textos recolhidos na área da Filosofia Política nos auxiliaram na compreensão da dinâmica do poder em nossa sociedade. Em Michel Foucault compreendemos a pertinência das categorias do “biopoder” e da “biopolítica” como instrumento de detecção das estratégias do poder em seu funcionamento além das formas constituídas sobre o recurso da soberania. O poder funciona em rede com eficácia demonstrada tanto em um plano de visibilidade, este feito de estruturas, quanto no plano de invisibilidade, tecido nos movimentos dos afetos. Outra compreensão sobre o exercício do poder ocorreu com a ampliação do nosso entendimento sobre as diferenças entre a “política” e a “polícia”, após a leitura de Jacques Rancière. No sentido que Rancière confere ao termo política, ele a identifica como o conflito entre os diferentes modos de ser, do agir e do pensar. É um certo desentendimento que confere à política o seu caráter excepcional. É este o olhar

---

<sup>3</sup> Identificamos na habilidade da lida de cada sujeito com o seu “corpo vibrátil” a condição imprescindível para habitar na fronteira entre o plano de representação e o plano da “presentação”, também chamada por Suely Rolnik de uma linha do paradoxo. Pensamos que este modo de expressar pode nos fazer pensar nesta fronteira que se constitui entre o intensivo, estabelecido no campo dos vínculos entre sujeito e mundo, e o intempestivo, criado no terreno dos vínculos entre o sujeito e a alteridade, o outro humano, fonte de estranhamento. O modelo identitário configura uma definição do sujeito responsável por resistir aos fluxos advindos do plano das sensações e pela exacerbação do domínio da racionalidade que afirma a possibilidade de construção de identidades. Fora do modelo identitário fortalecemos esta percepção de o sujeito se constitui em permanente movimento, no trabalho da escultura de si feito sempre na relação com o outro. Estar presente, com o máximo de intensidade possível, nas relações com o outro humano e com o outro mundo, abre uma possibilidade de experimentação de processos de subjetivação sem cair na ilusão de que algum dia nos apropriamos de nossa identidade.

que a filosofia política confere ao autor. Assim, entender política a partir do modelo conferido ao contemporâneo na forma partidária de sua expressão é submetê-la a uma transfiguração de sentido. A política nestes termos assume a postura policial. É envolver o povo num policiamento macropolítico, onde os seus corpos podem ser vistos e controlados, e num policiamento micropolítico onde as marcas simbólicas de uma lógica de distribuição dos corpos sejam incorporadas sem que sejam vistas nem percebidas. Os mais avançados meios de comunicação e entretenimento são os instrumentos mais promissores na atualidade que garantem o agenciamento destas marcas, dessensibilizando a capacidade vibrátil de nossos organismos às brutalidades da nova época. A capacidade de controle e repressão de manifestações adversas e o centramento dos corpos numa lógica global, realizada pela efetuação do político em tempos atuais, adquirem mais um caráter policial do que político.

A atenção com as nossas condições materiais de produção do conhecimento nos manteve em alerta sobre o campo da epistemologia. Aqui identificamos a nossa pesquisa como um exercício da “Teoria da Tradução”, como foi elaborada por Boaventura de Sousa Santos. A cartografia das paisagens emergentes no universo circense, captada na linguagem dos corpos situados entre o “riso” e o “risco”, permite alcançar maior coerência teórica nos resultados da interpretação. “Riso” e “risco” são as categorias que assumimos para que possamos habitar uma determinada situação. Assim conseguimos demarcar uma zona de contato entre os artistas-educandos como o lugar das trocas de seus sentidos formulados sobre as experiências e sobre as possibilidades nos esforços da “escultura de si”.

Os estudos da linguagem nos habilitam na lida com as marcas da ideologia e do inconsciente presentes na materialidade dos discursos. Quando recolhemos os discursos dos documentos de registro das experiências da Escola Nacional de Circo, nós deslocamos de uma análise dos conteúdos para efetuarmos uma interpretação dos sentidos a partir da materialidade que os constituem. A compreensão do funcionamento da linguagem propiciada pela Análise do Discurso no fez perceber como sujeito e sentidos se constituem simultaneamente. E, além disso, compreendemos como a ideologia e o inconsciente participam da constituição dos sujeitos e dos sentidos na materialidade da linguagem. Neste campo de saber recorremos aos estudos realizados por Michel Pêcheux e por Eni Orlandi.

Por fim, os estudos culturais nos ofereceram as condições teóricas para compreendermos a força da cultura em seus efeitos sobre o funcionamento dos símbolos. Deste modo nos convencemos sobre a pertinência de uma análise que está atenta à materialidade da cultura enquanto uma articulação simbólica sustentadora de formas de

convívio social. Nesta área de estudo nos apoiamos na obra de Mikhail Bakhtin e Michel De Certeau.

Nossa bibliografia se justifica pelo esforço de deslocamento na interpretação dos processos educacionais, isto é, uma tentativa de sair da ordem discursiva que exalta a formação da consciência crítica ou a educação para a cidadania, e observar as possibilidades de sustentação dos movimentos de criação no interior da escola. Estamos cientes de que precisamos observar os deslocamentos operados pelo corpo nos territórios para os quais ele foi designado. Porém, uma vez mais não nos intimidamos a dizer que ultrapassamos este enfoque, uma vez que pretendemos observar o corpo transitando nas fronteiras entre o sublime e o grotesco.

Enfim, em nossa pesquisa compreendemos melhor as relações entre as políticas de subjetivação e os processos educacionais com o nosso foco concentrado sobre as implicações do corpo e sobre os movimentos de criação. Este mundo mágico do circo aberto para nós pelos contatos com a Escola Nacional de Circo nos instiga cada vez mais em nossa lida de pesquisador.

## Primeiro Capítulo

### Percursos do circo na cultura

“A história age profundamente e passa por uma multidão de fases, quando conduz ao túmulo a forma ultrapassada da vida. A última fase da forma universal histórica é a sua comédia. Por que é assim o curso da história? É preciso, a fim de que a humanidade se separe alegremente do seu passado.”<sup>4</sup>

O circo é a forma viva de uma existência em estado de imanência, prova real da cultura em devir, arcabouço de uma espécie de *ambivalência* que empurra, move, tira o homem de sua antiga forma e dá-lhe outra, maior e melhor, é a expressão de uma vida em constante renovação. O circo carrega os resquícios e as memórias da cultura em sua dimensão popular ao longo de toda a humanidade, das ações e reflexões do povo para se renovar e crescer nos períodos de crise, reúne e arquiva a perpetuação constante do povo e da vida.

Nossa atenção se volta para a cultura em sua materialidade e nela, a partir da interpretação das políticas de subjetivação culturais, observamos com olhos atentos os ordenadores simbólicos que configuraram a instituição do espaço do circo na cultura. A magia que agrupa e reagrupa os ordenadores simbólicos do mundo circense são constituídos por dois ícones centrais: o acaso – sua imprevisibilidade -, e a incerteza – seu movimento, errância. O circo também reúne sob um mesmo espaço dois pólos distintos, a saber, o *grotesco* e o *sublime*.

Por considerarmos a experiência circense uma manifestação em movimento, em construção, inacabada, é ela também a expressão de um mundo em possibilidades refletido na

---

<sup>4</sup> (MARX e ENGELS, Obras – em russo -, t. I, p. 418, in Bakhtin, pág. 382).

cultura popular. A dificuldade ou a impossibilidade de congelarmos a sua experiência numa só e de a cartografarmos ao longo de toda a sua história sob um único ponto de vista exige de nós um grande esforço. É assim que o acaso e a incerteza fazem e fizeram da experiência circense algo sempre inédito aos olhos de quem a vê e de quem a vive sob o picadeiro.

Mas para que possamos acompanhar o percurso do circo na história sem criarmos abstrações, até mesmo para manter um rigor teórico em nossas análises, nos apoiamos no ombro de gigantes da literatura mundial, em especial, François Rabelais. É a partir da leitura feita por Mikhael Bakhtin da obra de Rabelais que sustentamos e analisamos a história do circo na cultura, bem como as expressões do grotesco no bojo da cultura popular. O circo, assim como outras formas de festas culturais, consagra-se pelo estreito vínculo com as manifestações populares, das ruas, das praças e das feiras ambulantes, e em especial com o espírito cômico presente neste ambiente. E foi Rabelais quem melhor descreveu a concepção de mundo da praça pública em sua dimensão grotesca, local onde se elaborou e desenvolveu o que hoje conhecemos por ambiente circense. Como retrata Bakhtin na introdução de sua obra<sup>5</sup>, “ele (Rabelais) foi considerado, e ainda o é, não apenas como um escritor de primeiro plano, no sentido próprio do termo, mas também com um sábio e um profeta”. Michelet descreve em *História da França* que “onde ele não chega a descobrir, ele entrevê, promete, dirige”<sup>6</sup>.

A obra de Rabelais permite iluminar a cultura cômica popular ao longo de centenas de anos; as suas imagens estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar desta cultura. Sua obra trata das formas do cômico popular, suas imagens e símbolos; reflexos de porvir constituídos a partir de experiências grotescas num mundo em processo de “constituição de si”. Este movimento de constituição de si em pleno estado de devir, representado na linguagem artística do espetáculo circense, é uma maneira de habitarmos, para nós cartógrafos das políticas de subjetivação em curso, uma fronteira entre o poder e o desejo. Deste modo também demarcamos as experiências do instituído como também daquilo em processo de instituição, materializado por sua vez num corpo que transita, ora nas alturas, ora sobre a terra. A pergunta que está sussurrando em nossos ouvidos o tempo todo e que sustenta nosso trabalho de cartógrafos é: o que existe “além” do domínio de uma determinada técnica em um processo educacional que assume como objetivo a formação do artista? Especificamente para este capítulo a pergunta se refaz com uma outra roupagem. ‘O que vai

---

<sup>5</sup> BAKHTIN, Mikhail – **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo. Editoras HUCITEC/UNB, 1987.

<sup>6</sup> MICHELET: *História da França*, Ed. Flammarion, t. IX, p. 466.

além' quando se trata do percurso do circo na história? E de forma geral o que podemos cartografar de um corpo que voa e o que podemos cartografar de um corpo que se deforma grotescamente? As transformações e promessas de um mundo novo estão materializadas no corpo de cada um dos indivíduos que compõe a cultura popular, em nosso caso específico, de cada um dos indivíduos que compõe o ambiente circense. Nosso destaque é para o corpo, para a vida em sua materialidade. No circo é o corpo que cerceia as suas fronteiras, que se deforma e que lança vôo, é o corpo que vai além de si mesmo. Mas para nós este corpo não está isolado dos outros como na concepção romântica burguesa, é pelo contrário, um corpo junto com todos os outros corpos esforçando-se para expandir as fronteiras e contornos que os configuram; é um corpo que cria rachaduras, brotamentos de novos mundos. Destacamos então a cultura em sua universalidade como a superadora de si mesmo, é ela que amplia as suas fronteiras na reinterpretação da vida. A nossa pergunta 'o que vai além', se refere aqui neste capítulo de certa forma à cultura, aos esforços que ela faz para se renovar e superar.

Esta força que (im)pulsiona, que empurra, não é apenas circense por ela mesma, é a força que nos situa em um plano além do homem, que faz com que nos ultrapassemos a nós mesmos, que faz com que nos superemos sempre. O circo é apenas um elo de uma grande corrente. A ambivalência, relação entre morte e vida presente numa mesma imagem é uma das características centrais do grotesco, é ela – a ambivalência - que move, que empurra o percurso histórico da humanidade para frente, na horizontalidade do tempo e do espaço. O circo, tanto quanto a cultura popular, carrega em sua experiência as sementes do “além do homem” de Nietzsche – o princípio da eterna superação de si mesmo, seja nas alturas ou enraizados a terra.

Todo o percurso de Rabelais de recolhimento das expressões da cultura popular está repleto de imagens do corpo hipertrofiado e exagerado, com brotaduras e arestas que surgem como sinais de uma vida maior e melhor. São imagens perfeitamente posicionadas dentro daquilo que Bakhtin denomina por “princípio da vida material e corporal”, dando posteriormente a esta concepção o nome convencional de “*realismo grotesco*”. O cômico de praça e de rua é também para Bakhtin uma das fontes mais importantes das imagens grotescas do corpo. Ele – Bakhtin - situa da melhor forma possível o nosso estudo em meio à cultura popular, suas fontes e experiências naquilo que constitui seus ordenadores simbólicos.

“Todos esses acrobatas, funâmbulos e triagueiros, etc., eram atletas, pretidigitadores, bufões, apresentadores de macacos (réplicas grotesca do homem), vendedores de panacéias universais. Hoje ainda, é nos espetáculos

de feira, e num grau menor no circo, que o corpo grotesco se conserva melhor”<sup>7</sup>.

As experiências proporcionadas pelas manifestações em meio à praça pública durante o período medieval, época em que Rabelais escreve a sua obra, se elaboraram a partir dos resquícios das festas romanas, da forma simples e espontânea presente na linguagem do povo, na poesia, na prosa, na articulação gramatical, na criação lingüística, nas mentiras criadas pelos estudantes e também pelo mundo dos loucos. Na rua, em meio a multidão, estas festas articulavam num mesmo espaço oralidade e escrita, registradas tanto em língua profana como sublime. A hierarquização do registro da linguagem e da escrita se diluiu no fim do período medieval, colocando estes dois pólos acima mencionados sob a horizontalidade do tempo e do espaço.

Na experiência popular da Idade Média e do Renascimento era comum eleger reis e rainhas, atletas e outras autoridades, para serem alvos de burla e boas gargalhadas em praça pública durante as festividades. Também era comum os combates entre gladiadores, as disputas entre carros e os sacrifícios humano tanto quanto animal; estes homens eram atletas que colocavam as suas vidas em risco, num jogo imprevisto entre vida e morte. Nas análises realizadas por Mário Bolognesi em *Palhaços*<sup>8</sup>, obra publicada pela editora Unesp, as raízes do circo moderno apresenta laços de ligação com os hipódromos e com as Olimpíadas Gregas. Sua obra nos mostra que sob o signo político, os gregos expunham os resultados de suas façanhas bélicas, exibindo os adversários vencidos na forma de espetáculos populares. Além disso, estas festas estavam repletas de rituais e cerimônias cômicas, de bobos e loucos, gigantes e anões, monstros e palhaços das mais diversas categorias. Nestas apresentações, traziam ainda animais exóticos, muitos até então desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas. Esta era uma das formas do Estado Romano, através dos espetáculos públicos, mostrar ao povo o quão temível e cruel poderia ser.

Por sua vez as Olimpíadas, sob o signo do esporte, expunham os atletas em disputas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas. O esporte foi um dos principais ingredientes de uma grande “festa”

---

<sup>7</sup> BAKHTIN, Mikhail – **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo. Editoras HUCITEC/UNB, 1987.

<sup>8</sup> BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo, Editora Unesp, 2003.

política na Antiguidade configurada por duas características fundamentais: a mediação constante com a morte, e a sensualidade dos corpos em ação.

Os jogos circenses, realizados nos circos romanos, eram também apreciados pela população devido à força muscular vista nos cavalos e pela habilidade necessária ao condutor na doma destes animais. O cavalo foi por longos anos, e hoje em dia ainda o é em grau menor, um elemento fundamental ao circo. Há um esforço atualmente, distribuído entre diversos órgãos, defendendo circo sem animais. Por outro lado, a doma, uma das formas de mediação do indivíduo em sua luta tensa entre a cultura e as forças da natureza estão prejudicadas. O circo em si encontra-se na corda bamba.

O circo desenvolveu-se num 'entre' extremamente frutífero para a época, vinculado tanto aos princípios religiosos quanto aos rituais populares, situando-se na fronteira da Igreja e do Estado à rua. Estes rituais circenses, e de forma geral os rituais da multidão reunida em praça pública, eram as festas do povo num mundo configurado em sua versão carnalizada. Os espetáculos e os rituais, organizados à maneira cômica, apresentavam uma diferença notável em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. As festas no plano da cultura popular ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, não oficiais; uma vida alegre, uma vida que não se cansava de si mesmo e caminhava, prosseguindo em eterno estado de inacabamento, em processo de vir a ser sempre outro representado sob uma perspectiva cômica, grotesca. De maneira simplificada, os jogos atléticos, bem como os espetáculos circenses, tornaram-se os dispositivos políticos de subjetivação neste período garantido, simbolicamente e ideologicamente, na religião e no divertimento. "Eram dois mundos alojados num só", tal qual nos descreve Bakhtin.

Estas festas causavam uma grande repercussão em toda a cidade, tanto nos dias que as antecediam como nos dias que as sucediam. As conversas animadas habitavam os espaços da rua versando sobre as lutas, sobre as reações do povo, especialmente sobre o imperador e autoridades religiosas. Uma das formas elementares das festas populares era a permissão para zombar e celebrar o vencedor em igual proporção durante a cerimônia do triunfo, do mesmo modo que durante os funerais chorava-se e ridicularizava-se o defunto. Na maioria das vezes prolongava-se a duração destas festas, inicialmente prevista para um único dia do ano. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a "festa dos tolos" (*festa stultorum*) e a "festa do asno". Existia o "riso pascal" (*risus paschalis*) muito

especial e livre, consagrado pela tradição da época. Todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela mesma tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhada de feiras e festa pública. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma (daí os nomes franceses de *Mardi gras* ou *Carême-prenat*).

Durante o período Medieval, a verticalidade da ascensão e da queda, operada pela interpretação e explicação sobre o que acontecia no mundo, triunfava. Já a horizontalidade do tempo histórico, do movimento progressivo para frente, era negada. A compreensão de Bakhtin é dirigida para a interpretação de que “todo movimento importante era compreendido e representado unicamente como um movimento para o baixo ou para o alto”, como um movimento vertical. Daí intuimos a permutação entre o alto e o baixo nas imagens rabelaisianas, uma comédia da ascensão vertical que explica o mundo. Os esforços da cultura para se superar encontraram reflexo na concepção do mundo em sua horizontalidade. São os esforços que a cultura humana realiza para ir além. No pensamento e na obra artística da Idade Média, todas as imagens e metáforas relativas ao movimento apresentavam uma tendência vertical nitidamente expressa. Elas tinham uma importância considerável; todo o sistema das avaliações se traduzia nas metáforas do movimento vertical: o melhor era superior, o mau, inferior. A ausência quase total em todas essas imagens motrizes do movimento horizontal, para a frente ou para trás, era fato. O movimento horizontal não tinha nenhuma importância considerável, não mudava em nada a situação de valor do objeto. O seu verdadeiro destino, era compreendido como caminhar sem sair do lugar, um movimento insensato num círculo sem saída. Bakhtin observa, em suas análises, que mesmo as descrições medievais de viagens e peregrinações não faziam menção ao movimento para frente, ao longe, na horizontalidade do mundo: “a imagem da estrada era deformada e substituída pela verticalidade medieval, pela apreciação hierárquica do espaço terrestre”.

Entretanto, a força que empurrava o todo popular transmitia, a partir dos folguedos e das festas, a idéia de aperfeiçoamento humano completamente separado da ascensão vertical. O todo popular, independente da forma e lugar, desligava-se deste círculo vicioso sem saída para ir além. Era a representação do triunfo da linha horizontal presente no movimento para a frente, no espaço e no tempo.

No Renascimento, o quadro hierárquico do mundo, apresentava rachaduras e sinais de desarticulações, dando espaço para que todos os seus elementos fossem colocados no mesmo

plano; o alto e o baixo tornaram-se relativos, deslocando a ênfase agora para as noções de frente e atrás. Na praça pública todos os fenômenos e coisas do mundo abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças. E o centro, em torno do qual se efetuou esse reagrupamento de todos os fenômenos, coisas e valores, foi o corpo humano reunindo no seu seio a imensa diversidade do universo. Essa transferência do mundo para um único plano, a substituição do vertical pelo horizontal, transformou este corpo indivisível do todo popular no centro relativo de tudo o que existe. Esta nova constituição do universo não se move mais de baixo para cima, mas para a frente sobre a horizontal do tempo, do passado para o futuro.

Por sua vez o mundo não podia tornar-se um objeto de conhecimento livre, fundado sobre a experiência e a matéria, enquanto estivesse afastado do homem pelo medo e pela piedade, pela força da Igreja e do Estado feudal, em outras palavras, enquanto estivesse impregnado pelo princípio hierárquico. Rabelais como a maioria de seus contemporâneos concebia um universo descentralizado; seu centro não era de forma alguma o céu, pois para ele o centro estava em toda parte; logo, todos os lugares eram iguais. Isso conferia ao autor o direito de transportar o centro relativo do céu para debaixo da terra, isto é, o lugar que, nas concepções da Idade Média, era diametralmente oposto a Deus, os infernos. Era de lá que um mundo novo renascia e crescia a partir do destronamento e da morte do antigo, do velho. A ambivalência, morte e nascimento é a forma universal presente nas imagens do grotesco medieval, principalmente na obra de Rabelais. A ambivalência possibilita empurrarmos a vida para frente, habitarmos o além. O movimento para baixo, para os infernos que penetra todas as imagens rabelaisianas é, em última análise, dirigido para esse futuro, que ao mesmo tempo rebaixa e ridiculariza as pretensões à eternidade do indivíduo isolado, risível na sua limitação e velhice.

Em Rabelais, a idéia da morte está isenta de todo matiz trágico e apavorante. A morte é um momento indispensável no processo de crescimento e de renovação do povo, é a outra face do nascimento. Por isso suas imagens são perfeitamente ambivalentes, dotadas de expressões de força que nos permitem associar com aquilo que Freud elaborou como a pulsão para a morte e a pulsão para a vida, tudo num mesmo movimento. É por isso que consideramos inicialmente o ambiente circense como um arcabouço do devir, da renovação constante da cultura, pois carrega consigo em sua errância os projetos de novos mundos materializados na figura do palhaço e do acrobata, representantes do mundo em sua dimensão grotesca e sublime.

Toda a lógica dos movimentos do corpo, vista pelo cômico popular é uma lógica corporal e topográfica. O sistema de movimentos desse corpo é orientado em função do alto e do baixo (vãos e quedas, céu e terra). Sua expressão mais elementar – por assim dizer, o fenômeno primeiro do cômico popular – é um movimento de roda, isto é, uma permutação permanente do alto e do baixo do corpo e vice-versa (ou seu equivalente, a permutação da terra e do céu). Reencontramo-lo em vários outros movimentos elementares do palhaço: o traseiro insiste em ocupar o lugar da cabeça, e a cabeça, o do traseiro, e até mesmo durante os vôos dos acrobatas aéreos. A outra expressão do mesmo princípio é o papel enorme do inverso, do contrário, do dianteiro-traseiro, nos movimentos e ações deste corpo situado entre o cômico e o sublime.

Entretanto, é fundamental destacar que desde a segunda metade do século XVII, assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivo das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma estatização da vida festiva, que passa a ser uma vida de aparato; por outro, introduz-se a festa no cotidiano, isto é, ela é direcionada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais.

“A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadas, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começam a transformar-se em simples humor festivo. A festa quase deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários”. (Bakhtin, 1987).

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara* segundo Bakhtin, “uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento; deixa de ser a sensação vivida da unidade e do caráter inesgotável da existência que ele constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento”.

O grotesco degenera-se. O princípio do riso sofre uma importante transformação. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído, mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo, perdendo as imagens de ambivalência na maioria de suas figuras. Os dois pólos do devir distanciam-se substancialmente.

Outras particularidades do grotesco romântico denotam também o enfraquecimento da força regeneradora do riso. O motivo da loucura e o motivo da máscara, tão bem posto e conectado às experiências da cultura popular durante a Idade Média e o Renascimento, assumiram uma importância ímpar no processo de evolução da humanidade durante este período. O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista normal. A loucura carrega consigo alguma coisa de além do humano enquanto expressão de vivência circunscrita a uma experiência do sujeito. No grotesco popular diz Bakhtin que “a loucura é uma alegre paródia do mundo oficial, da gravidade unilateral, e por assim dizer da verdade unilateral”. É uma loucura em estado de festa. No entanto para o grotesco romântico, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular, pois ela:

“... traduz a alegria das alternâncias e das renovações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos”. (Bakhtin, 1987).

Nas imagens do cômico popular da Idade Média e do Renascimento o papel da máscara com suas deformações, protuberâncias e hiperbolismos, olhos e bocas arregalados, orelhas e dentes com proporções exorbitantes, é uma “metáfora” para um corpo em crescimento, para um corpo em devir, em construção, repletos de traços de inacabamento, com brotamentos e arestas.

Dentro de todos os traços do rosto humano, a boca e o nariz desempenham papéis importantíssimos na imagem grotesca do corpo. A boca escancarada está, naturalmente, ligada ao “baixo corporal” topográfico: a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais, segundo Bakhtin. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. Além disso, numerosas imagens de banquete presentes nas obras da Idade Média e do Renascimento, inclusive a de Rabelais, ligam-se simultaneamente à grande boca escancarada (garganta e dentes). Não é por acaso que Rabelais dá a um de seus personagens o nome de Gargantua, ou seja, a Grande Boca.

Estas interpretações retiradas da análise de Bakhtin sobre a obra de Rabelais, mostram que a grande boca escancarada é uma das imagens centrais, cruciais, do sistema da festa popular. Não é por acaso que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica: as máscaras, os “espantalhos alegres” de toda espécie – aqui encontra-se o palhaço -, os demônios das diabruras. Podemos compreender, portanto, porque a boca escancarada, a garganta, os dentes, a absorção, a deglutição, o corpo em si, representam uma importância considerável no sistema das imagens rabelaisianas, bem como todo o movimento para baixo, para os infernos, para “o baixo material e corporal”, representado nas imagens do traseiro e das genitálias masculinas e femininas presentes no realismo grotesco.

No primeiro livro escrito por Rabelais, a boca grande e aberta, desempenha um papel particularmente marcante, dominante. Bakhtin supõe que o herói desde episódio é justamente essa boca escancarada. A figura de Pantagruel é outra personagem fundamental da obra de Rabelais que aparece no segundo livro escrito. Não foi ele quem inventou o nome Pantagruel, nem mesmo a personagem. Esse nome pertencia antes a um dos demônios das diabruras e, na linguagem corrente, designava a afonia que se segue a um excesso de bebida (era, portanto, a doença dos bêbados). Dessa forma, esse nome comum, Pantagruel, liga-se impreterivelmente à boca, à garganta, à bebida, à doença, isto é, a Grande Boca (Gargantua), a um conjunto grotesco dos mais característicos. A relação entre Gargantua e Pantagruel na obra de Rabelais exerce um papel fundamental nas imagens da cultura popular. O diabo Pantagruel, demônio presente nas imagens e histórias da corrente popular consagra-se pela habilidade de jogar sal à boca de todos enquanto dormem após um período intenso de ingestão de vinho e embriaguês. Gargantua, a grande boca aberta representante do povo reunido em festa é quem recebe essas pitadas de sal, o que faz com que sinta muita sede e passe novamente a ingestão de uma grande quantidade de vinho para curar-lhes os malogros da sede ocasionada pelo sal, retornando a embriaguês. Esta passagem é a perpetuação de uma grande festa, do hiperbolismo, da glotonaria, dos exageros, são metáforas de um corpo que vai além, cerceia as suas fronteiras, dispara devires de novos mundos.

A história, própria do circo europeu, tal como ficou conhecida a partir do século XVIII aproximou-se mais uma vez das atividades acrobáticas, um sinal de que o grotesco medieval entrava em degeneração. No circo moderno houve uma retomada das proezas e das performances acrobáticas tal qual na Roma antiga, mas sob uma nova roupagem, transformando-se em espetáculos cada vez mais audaciosos. O circo moderno combinou e alternou, mesmo que em um nível mais baixo do que as manifestações populares da

Antiguidade e da Idade Média, emoções tão antagônicas como a gargalhada dos palhaços, a aflição e o suspense diante do possível fracasso do acrobata em um salto mortal ou num deslocamento em vôo pelo ar. Como descreve Bolognesi “o riso do palhaço e o risco do acrobata dão ao circo um registro emocional único e contraditório”.

Por volta dos anos cinquenta do século XVIII, ex-cavaleiros da Força Armada Inglesa, que não realizavam mais as suas funções militares, organizaram-se em torno de espetáculos ao ar livre, executando atividades sob cavalos, de pé ou sentado sobre seu dorso, às vezes sobre um às vezes sobre mais animais. Com a crise e o declínio do regime napoleônico, muitos soldados e cavalos tornaram-se inúteis e a abundância de animais e homens ociosos impulsionou a formação de trupes eqüestres errantes, capitaneadas pelos saltimbancos. A adoção do cavalo e da equitação tornou-se o meio de locomoção da incansável itinerância das companhias e dos espetáculos. Em Viena, 1755, um francês de sobrenome Defraigne exibiu em anfiteatro a céu aberto apresentações de caças montadas a cervos e javalis e, combates de animais com acompanhamento de cavalgadas e fanfarras. As praças e feiras ocupadas por companhias ambulantes exibiam desde a Antiguidade espetáculos desta ordem, porém, apenas recentemente é que o circo passou a utilizar barracas cobertas de tecido ou de madeiras e palcos com pequenos teatros para a exibição de pantomimas e mimodramas tal qual ainda podemos encontrar nos dias de hoje.

Entretanto, alguns historiadores e antropólogos atribuí à Philip Astley, suboficial da cavalaria inglesa, a criação do circo moderno em 1770, situado num edifício permanente em Westminster Bridge, Londres. No mesmo período foram também construídos outros edifícios com a mesma finalidade como o Royal Circus, de Charles Hughes, o principal concorrente de Astley na Inglaterra. Este novo circo era dirigido à aristocracia burguesa do século XVIII. A cobrança de ingressos para assistir aos espetáculos circenses foi um instrumento utilizado para selecionar as pessoas dentre todo o povo que poderiam compartilhar destes momentos e espetáculos. A manifestação que outrora era realizada em praça pública, ao ar livre e a luz do dia, passou a ser realizada em recintos fechados e em locais privados. Os rituais em praça pública e de acesso livre para todos, davam seus sinais de degeneração; cedem por sua vez lugar à abstração da moeda regido agora pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria.

Da rua aos recintos fechados, os espetáculos da praça pública, foram inseridos numa arena de 13 metros de circunferência. Este também é um sinal de degenerescência durante a modernidade, do cômico grotesco, da reunião do povo na rua; o circo reduziu-se a um espetáculo privado, deixou a multidão da praça e do povo para instalar-se numa arena restrita,

finita, fechada. Esta foi a proeza de Astley, concentrando em seu espetáculo os números de acrobacia, trapézio, equilibrismo, truques de magias, prestidigitação e doma, como também os atos cômicos, tendo o cavalo como base para todos os números. Alguns eqüinos recebiam a figuração em pantomimas e mimodramas com damas e cavaleiros fazendo referência aos grandes conflitos militares.

Estes espetáculos assumiram em Paris, ressonâncias parecidas, mas com uma consideração notável por retomar seus laços com a cultura popular. Lá, consagra-se Antonio Franconi, especialmente pelo convívio com os espetáculos populares; ele foi um dos representantes, após dois séculos de degeneração do grotesco medieval e renascentista, que trouxe à experiência circense, mesmo que num grau menor e sob a base da cavalaria aquilo que pertencia ao povo. Do povo vinham atletas-acrobáticos, domadores dos mais diversos estilos, equilibristas, palhaços, prestidigitadores, mágicos, engolidores de espadas, homem-bala, etc. Sugeriu ainda o termo “Circo” para nomear este espetáculo, criando em 1807, em território francês o “Circo Olímpico”, junto com seus filhos. As raízes do “circo-família” se fortaleceram então neste período.

Diferente dos espetáculos das feiras ambulantes, o espetáculo de Franconi e de Astley, por exemplo, não eram itinerantes. Franconi fixou-se numa grande cidade, como também o fez Astley. Com esta roupagem o espetáculo circense passou cada vez mais a destinar-se à burguesia nascente, afrouxando, mesmo após a iniciativa de Franconi, os seus laços com o ambiente público das ruas, das praças e das feiras ambulantes. Em meio à onda revolucionária, sob a forma de espetáculos detalhadamente organizados e administrados por empresários o circo pôde concentrar os ideais de uma classe fragilizada e prestes a perder o seu lugar no controle social. Com o circo a aristocracia pôde, através do cavalo, tornar espetacular o seu mais caro símbolo social numa maneira eficiente de expandir o encanto da cavalaria para o novo público burguês.

A cultura popular adequou-se à era moderna criando novas manifestações, comerciais por excelência, visando novos espectadores, alçados à condição de compradores de espetáculos e diversão. O circo da Modernidade é produto de uma sociedade comercial e produtiva, remodelado de acordo às exigências do espetáculo moderno que se desenvolveu em meio à imperiosidade dos Estados nacionais. Entretanto, o circo e seu espetáculo desenvolveu, mesmo que com sua veia popular enfraquecida, meios próprios de manifestações diferentes à sua origem aristocrática. O nomadismo é um deles e também o é sua característica principal,

absolutamente contrária ao sedentarismo e à paralisia dos Estados nacionais. Este é um sinal de que o circo guarda as sementes do devir e vai além sempre que se encontra esgotado.

O circo não deixou, no entanto, de manifestar a sua simpatia pelo riso e pelo risco, estabelecendo nesta nova época outras configurações para a experiência circense contemporânea. Mesmo sob o olhar atento do público atual o circo moderno pôde sustentar as experiências vinculadas à cultura cômica popular, aos seus resquícios de ambivalência e do princípio material e corporal, quando põe o corpo humano em ação, enquanto fator fundamental dos espetáculos, seja nas alturas ou na terra. O corpo humano está no centro do espetáculo pela via do sublime e pela do grotesco. No circo contemporâneo o corpo continua a desafiar os seus limites, dobrar as suas fronteiras, correr os riscos e dar risadas.

### **O circo no Brasil**

“A minha vida é de circo, estou com setenta anos de idade e sessenta e cinco de profissão. Eu entrei na arte circense com o meu pai, minha mãe, minha família, mais seis irmãos. Eu comecei a trabalhar com cinco anos e não parei mais, a nossa vida de circo é totalmente ligada para o circo. Naquela época era barraca, barraca de campanha, barraca de lona, barraca de exército. A nossa batida era uma batida de viajar de semana em semana no máximo quinze dias em cada cidade com a família. E viajei durante minha vida toda, a minha vida toda foi viajar”<sup>9</sup>.

“Minha irmã ficava meses e mais meses bordando o maiô”<sup>10</sup>.

O circo apresentou uma configuração particular no Brasil ainda que similar à européia. Os ambulantes, em sua grande maioria, ciganos, já percorriam as cidades brasileiras desde o final do século XVIII e início do XIX, frequentemente em festas religiosas pelo interior dos Estados. Eram ainda trupes, pequenos grupos com relações de parentescos tal qual o exemplo de alguns circos europeu como foi o caso de Franconi na França. A infra-estrutura era, em sua grande maioria, precária, feita com parques instrumentos. O transporte era realizado sobre carroças puxadas a boi ou a cavalos e demorava dias para chegar ao próximo itinerário. A relação com o tempo e com o espaço, desde o período medieval, foi um fator que trouxe ao ambiente circense algumas particularidades. A lida com o tempo numa outra dimensão, ou

---

<sup>9</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>10</sup> Idem.

seja, em sua horizontalidade, possibilitou ao circo um outro registro espacial, pois mais que as distâncias percorridas somavam-se os imprevistos, as experiências e os conflitos. O figurino utilizado durante os espetáculos era ainda mais precário, confeccionado na maioria das vezes com os poucos recursos disponíveis, estendendo-se até mesmo à lona circense.

“E aí fora disso você tem a escola, o circo como uma escola. (...) meu irmão depois de grande, tirava o motor de um caminhão, na estrada, desmontava, mandava as peças para uma retífica, na cidade, as peças vinham retificadas, ele montava o motor, punha no caminhão, sem nunca ter estudado mecânica. A necessidade faz o saber. Nós aprendemos a empatar um cabo de aço, a cortar uma lona (...)”<sup>11</sup>.

A reunião diante de grupos errantes impulsionou posteriormente a formação do circo brasileiro sob a base familiar. Nestas condições foram se fortalecendo os laços que uniam o povo sob esta estrutura circense, móvel por natureza, agregando às antigas trupes ou pequenos grupos famílias inteiras, cada uma com sua experiência. Devido à incansável itinerância, todos os recursos ou saberes necessários a vida circense desenrolava-se sobremaneira debaixo da lona, tal como reparar os instrumentos necessários ao espetáculo, consertar os meios de transporte e até mesmo dar à luz a geração vindoura.

“Meu nome é Angela Cerícola, eu nasci no circo, nasci debaixo da lona. Eu, minha mãe. Não deu tempo, vim assim no circo mesmo. Ainda moro no circo, meu pai é de circo, ainda trabalha no circo. No picadeiro são quatro gerações ao mesmo tempo, que é meu pai, eu, meus irmãos, meus sobrinhos e os netos de meu irmão e de minha irmã. São quatro gerações no picadeiro. É aquele circo tradicional de família assim, pequeno, nosso público é de roça, aquele lugarzinho lá no interior. E aí a gente vai com o circo e é a maior novidade”<sup>12</sup>.

Neste ambiente o papel da criança sempre foi fundamental. Desde muito cedo ela estava em contanto com as experiências e os saberes circenses inerentes à estrutura do circo-família. Era uma maneira natural de perpetuar esta experiência popular; sua vida acontecia prioritariamente debaixo da lona. A criança é também um sinal de renovação, de novas experiências e novos saberes anexados à experiência popular e, particularmente ao circo. Ele, em sua precariedade, guarda as sementes do devir. Gera sempre novos frutos, reúne nos

---

<sup>11</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>12</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

corpos dos artistas os dispositivos disparadores de devires que faz com que se situem no movimento.

“Eu e minha irmã nós não estudamos, a nossa experiência de estudo foi os próprios professores nosso de circo que era trapezista que tinha um pouquinho de cultura, ou então quando o circo passou a levar o teatro. Aí o meu pai contratava atores e eles passaram a fazer aquelas provazinhas pra gente, o “A”, “E”, “I”, “O”, “U”, as quatro operações; quer dizer, meu pai exigia mais de minha pessoa e de minha irmã pro circo. E ele dizia assim: eu quero um grande acrobata, uma grande equilibrista, uma grande aramista, pra que estudar, basta ensinar o nome, fazer umas continhas, está ótimo”<sup>13</sup>.

A estrutura do circo tradicional no Brasil era mais do que gerenciadora de espetáculos, era um depositário de saber; uma “escola”. Não se tratava apenas de organizar o trabalho de modo a produzir somente o espetáculo, tratava-se de produzir, reproduzir e manter toda a estrutura do “circo-família”. “Todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo de palco”, diziam os circenses. Por preferências e habilidades particulares as famílias foram se dedicando a números ou apresentações artísticas específicas o que ampliava sobre medida o conhecimento adquirido e necessário ao convívio circense.

Com as transformações ocorridas no ciclo do café e da borracha, trupes inteiras vieram para o Brasil na esperança de encontrar as “boas praças”. Em terras brasileiras percorreram toda a faixa litorânea até conquistarem terras longínquas, chegando à Buenos Aires. Muitas famílias permaneceram no Brasil, se organizando aos poucos, incorporando alguns artistas ambulantes, criando relações e fortalecendo os laços de sociabilidade. Por volta de 1780 começaram a chegar ao Brasil, imigrantes, como é o caso do argentino Joaquim Duarte. Anteriormente, em Buenos Aires no ano de 1776, ele se apresentou como funâmbulo, jogral, acrobata e prestidigitador. Anos depois, em 1785, solicitou a licença para realizar espetáculos públicos de habilidades de mão, de força e equilíbrios.

O Brasil adotou o espetáculo mesclado com o predomínio das habilidades artísticas e corporais dos artistas itinerantes. Apenas no início do século XX o circo brasileiro começou a incorporar ao seu espetáculo os animais. No entanto, ao longo deste mesmo século, o circo brasileiro passou por transformações que alteraram a sua estrutura organizacional tendo com desfecho agora, em pleno século XXI, o predomínio da idéia e da prática da empresa de mão-

---

<sup>13</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

de-obra especializada. Isto se torna evidente quando olhamos para as grandes companhias da atualidade, como o Cirque du Soleil, no Canadá e o Beto Carreiro World, no Brasil.

“Aí eu já estava com circo muito organizado, um circo que não era de primeira categoria mais já não era de terceira, era um circo bem montado, uma estrutura toda montada, um som maravilho, carretas, vários trailers, eu já tinha feras no circo. Hoje em dia a casca e o conteúdo valem muito. Então o que aconteceu. Quando os meus irmãos já eram rapazes eu disse assim: vamos fazer um verão, vamos para a praia! Eu saí daqui e caí no litoral, fiz Cabo Frio, Araruama, Saquarema, Catuaba, foi maravilhoso, demos uma esticadinha ao norte do estado, fomos pra Campos, Macaé. Em Campos eu fiquei uns cinco anos rodando dentro da cidade, uma cidade grande, vários bairros. Naquela época as usinas de cana já funcionavam e tinham muitos operários, aquilo era um dinheiro certo, sexta, sábado e domingo. Nisso meus dois irmãos se casaram com duas campistas e assim eu disse novamente: vamos dar uma esticada! Fomos então para o Espírito Santo. Quando menos eu esperava já estava no nordeste. Eu olhava o mapa e dizia assim: meu Deus, que distância eu estou do Rio de Janeiro”<sup>14</sup>!

Os pequenos e médios circos procuraram, cada um ao seu modo, atender a demanda por entretenimento cultural, transformando-se em locais de convivência e socialização, fazendo da graça, da magia, da surpresa e da itinerância, os objetos de fascínio daqueles que se sentiam aprisionados à “grande jaula” em suas vivências cotidianas. Entretanto, a quantidade de circos itinerantes que podia ser vista antigamente, em meados do século XX, no Brasil reduz-se atualmente a poucas famílias que conseguiram se sustentar em torno da atividade circense, com característica comercial por excelência. Muitos circos cederam os seus animais a zoológicos, os artistas buscaram por estabilidade e estudo profissionalizante, promovendo, mesmo que de outra maneira, a degeneração dos espaços populares nesta nova época. Com isto a organização em torno do circo-família cedeu espaço para o empresariamento do espetáculo circense bem como para uma rígida modulação na divisão do trabalho através da criação de sindicatos de classe e escolas para formação de artistas. Uns trabalham atualmente em empresas privadas em um ou mais lugares ao mesmo tempo, para que possam arcar com as despesas diárias da vida moderna, outros abriram seu próprio negócio, fazendo das manifestações circenses sob o signo da moeda a sua fonte de lucro.

“Agora eu vou trabalhar por conta própria, eu vou montar uma equipe de espetáculo circense (...) Começou na Cinelândia, fazendo apenas eventos para a elite. Pegou um bom malabarista ... o meu filho é um bom palhaço e faz um arame bambo muito bom também. E aí fez material de propaganda e

---

<sup>14</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

começou a fazer eventos para empresas do ramo alimentício, pra agências de automóveis, e daí pra colégios classe-A, e trabalhando em cima, evoluindo. Hoje é dono de uma empresa, tem quase oitenta funcionários trabalhando pra ele, mas ele não parou só no circense, ele evolui com a área das lonas, hoje em dia ele aluga muita lona pra casamento, pra festa junina. Começou também a empregar material de brinquedo como touro mecânico, escalada, futebol de sabão. Hoje ele tem uma área, um barracão enorme com funcionário pra reformar os aparelhos, pra montar, motorista com três carros de entrega.(...)”<sup>15</sup>.

### **A Escola Nacional de Circo**

O Brasil adotou recentemente, a exemplo de Moscou e Pequim, a iniciativa de criar escolas circenses, abrindo o leque de formação de artistas circenses na e para a cultura contemporânea.

A primeira experiência brasileira de ensino das artes circenses fora do espaço familiar foi a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978 na cidade de São Paulo. Dirigida por Francisco Colman teve o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão de Circo, sob direção de Miroel da Silveira. A academia funcionou inicialmente debaixo das arquibancadas do estádio do Pacaembu, depois se mudou para uma lona no Anhembi, atual Sambódromo. Sem verba e apoio da Secretaria de Estado da Cultura, à qual estava vinculada, fechou suas portas em 1983.

A experiência de São Paulo mostrou que era possível formar pessoas não nascidas em ou vinculadas aos circos de lona. Durante quase o mesmo período de formação e consolidação da Academia em São Paulo, outros artistas estavam se movimentando noutros Estados para pôr em prática a idéia presente entre os circenses brasileiros. Desejavam montar uma escola de circo. Isto aconteceu no Rio de Janeiro. Martha Maria Freitas da Costa e Franco Olimecha tinham como proposta a construção de uma escola de circo. Seus argumentos se baseavam em pressupostos semelhantes aos de seus congêneres paulistas, de que a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo. Acreditavam que uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo a democratização da informação e da ampliação de oportunidades.

Como em São Paulo, o amadurecimento de formação de uma escola circense foi ganhando força entre os artistas cariocas. A proposta de uma Escola Nacional de Circo chegou ao Serviço Nacional de Teatro em 1974, quando assumia a direção Orlando Miranda.

---

<sup>15</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

O projeto da Escola iniciava seu desenvolvimento dentro de uma organização pública, de caráter nacional, através do herdeiro de Franco Olimecha, o também circense Luis Franco Olimecha. A criação do Instituto Nacional das Artes Cênicas por Alísio Magalhães, em 1981, incorporadas às áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro foi o último passo necessário para a consolidação e fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro.

“E eu tive a felicidade de vir para o Rio de Janeiro. Não tinham me descoberto ainda. Após a minha sindicalização na década de sessenta, a Rosa Maria Montinho, que era presidente do sindicato dos artistas, me chamou e disse: Oh Pirajá, eu estou querendo montar um circo, umas aulas de circo, no Circo Voador, na Lapa! Todo dia eu dava acrobacia de solo, cama elástica e aquilo foi tomando um desenvolvimento enorme. Quando acabo eu já estava contratado pelo Estaleiro Caneco, para um projeto social no Caju. Fiquei três anos. Ao mesmo tempo aqui na Escola Nacional de Circo eu tinha os colegas, os antigos colegas de estrada e picadeiro, a turma da primeira leva. Inclusive o meu pai largou a minha família e veio pra cá e foram assim unindo os professores e fundaram a escola, depois ele se aposentou e faleceu. Aí os que estavam aqui, os antigos, pensaram: Poxa, nós temos uma pessoa maravilhosa aqui na cidade do Rio de Janeiro que é o filho do Agostinho, que sabe tudo que o pai dele ensinou pra ele, vamos chamá-lo. Estou há treze anos aqui. Pois é, essa é a minha história”<sup>16</sup>.

Muitas famílias circenses abandonaram a iniciativa empresarial de núcleo familiar, pressionadas por um lado, pela iniciativa dos governos ditatoriais, e por outro, pelas avançadas modificações no plano econômico, realizadas na década de setenta, para se dedicarem à prática artística, sustentada pela iniciativa nacional de se criar escolas técnicas circenses. Assim a partir de um movimento da cultura popular e suas articulações com o Estado ampliou-se o regime de formação de artistas com a criação de instituições regulamentadas, como é o caso de nosso objeto de estudo, a Escola Nacional de Circo/FUNARTE.

“Que Deus proteja os artistas e os palhaços se tiver tempo”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>17</sup> Frase dita por Renato Aragão durante o programa “Turma do Didi” exibido em maio de 2009.

## Segundo Capítulo

### O projeto pedagógico e o processo educacional

No capítulo anterior descrevemos o percurso do circo na história bem como a influência da obra e do pensamento de François Rabelais estudado por Mikhael Bakhtin em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. A cultura popular foi o eixo que articulou todo este trabalho investigativo. Neste ambiente Rabelais pôde descrever e analisar a potência da *cultura*, materializada nos corpos dos artistas funâmbulos, dos bobos e dos loucos de toda espécie. O corpo emerge aqui como o tema fundamental para o trabalho da interpretação das manifestações culturais e é sobre ele também que a nossa análise está focada. Nossos esforços estarão dirigidos para a apresentação e a análise do projeto pedagógico e do processo educacional da Escola Nacional de Circo/FUNARTE. Ao fazermos este confronto entre um projeto pedagógico e um processo educacional nós nos perguntamos o quanto é possível para um corpo ir além das determinações impostas pela natureza ou pela cultura. Estamos atentos aos sinais dos esforços que cada sujeito investe para sair da paralisia que impede toda potência de criação. Sobre este corpo que ultrapassa as suas fronteiras, que brinca e joga com os seus contornos fazemos o nosso exercício de cartografia dos processos de criação. A inquietação que nos acompanha desde o primeiro capítulo (“*o que vai além?*”) veste para este capítulo a seguinte roupa. Primeiramente, quando colocamos o foco de nosso estudo sobre o corpo, sobre a matéria, estamos interessados sobretudo nas manifestações de uma potência materializada na experiência da cultura, um fenômeno que a empurra historicamente na horizontal do tempo e do espaço. Partimos então da interpretação de que o circo, expressão da cultura em sua materialidade, é o local onde o corpo pode transitar sobre uma fronteira que lhe permite ir além de si mesmo, criando novos contornos para a experiência corporal neste mundo e principalmente nas experiências que tangem a educação contemporânea, em nosso caso específico, a educação circense.

Como pretendemos analisar as relações existentes entre os movimentos de criação e as práticas pedagógicas na experiência da Escola Nacional de Circo a pergunta articuladora deste

capítulo se refaz da seguinte maneira: o que acontece além da técnica na formação de um artista circense? A pertinência desta pergunta se deve ao fato de que esta escola assume em seu projeto pedagógico formar técnicos em artes circenses, portanto, ela é uma escola técnica. O nosso percurso aqui transitará principalmente pelos espaços de formação técnica do palhaço e do trapezista, focados para o que há e está além da forma técnica, atentos para um corpo que assume a fronteira que dá acesso ao que vem sendo denominado pelo termo “além”, a fronteira que se situa entre o céu e a terra, entre o sublime e o grotesco.

A Escola Nacional de Circo/FUNARTE, fundada no início dos anos 80 na cidade do Rio de Janeiro, foi um movimento político forjado no plano da cultura popular que tinha enquanto bandeira de luta a reivindicação por um espaço público que garantisse a sobrevivência da cultura circense em território nacional. Sob a tutela do Governo Federal, este espaço existe há vinte e sete anos (1982-2009) oferecendo cursos de formação circense para artistas de todo o Brasil e do exterior. Interessados na possibilidade de reestruturar e de sustentar a experiência circense no Brasil, este grupo formado por artistas apoiou-se num ideal, inserindo os saberes necessários à experiência circense no interior de uma escola regular para a formação de artistas profissionais.

A aposta em um movimento elaborado no plano da cultura popular em mediação com o setor público deu então origem, no final do século XX, a formação circense em território nacional de maneira regulamentada, vinculada ao Ministério da Cultura e reconhecida pelo MEC. Nesse movimento houve uma clara preocupação em preservar a tradição circense, esta que foi forjada em longo período, sobretudo, no Brasil entre o final do século XIX e meados do XX, organizado na forma do “circo-família”. Vinculada a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), a escola proporcionou “a entrada de jovens para o mundo do circo com variada formação e experiências diversas no campo artístico [...] possibilitando a revitalização desta milenar e quase sacralizada arte”.

A paixão pela arte do circo não ficou simplesmente restrita aos membros das famílias circenses, pois muitos são os jovens que não nasceram no circo e que no entanto são artistas circenses. Através de esforço e dedicação, participando de cursos de formação oferecidos por escolas instaladas nas grandes capitais, ou em locais similares, puderam se tornar, a partir dos processos de admissão realizados para o ingresso à Escola Nacional de Circo, mais um de seus membros. Há no homem um impulso, ocorrendo em sua invisibilidade, que o vincula ao modo nômade de estar na vida. Como podemos verificar no depoimento logo abaixo, isto acontece por paixão. Uma das formas que o homem encontrou para se ligar ao nomadismo e a construção de inéditos foi através do afeto.

“Eu não sou de família tradicional de circo, fui para o circo pela paixão mesmo, por gostar da arte. Vim de uma escola de São Paulo, a Escola Circo Picadeiro. Me formei lá, e depois passei a dar aulas, sempre gostei de dar aulas. Estou no circo há dez anos, mas sou publicitária também, mas nunca exerci minha profissão, nunca quis, a minha paixão mesmo é o circo. Eu faço acrobacia aérea, que engloba trapézio, lira, tecido, bambu, corda indiana, que é a minha especialidade. Eu comecei assim, igual a esses alunos, comecei pela paixão pelo circo, por que a maioria daqui não é de família tradicional de circo”<sup>18</sup>.

Para os organizadores e fundadores da Escola Nacional de Circo, a preservação da arte circense segundo o modelo dos núcleos familiares, característica do circo no século XVIII, foi o ponto de partida para poder pensar em uma estrutura escolar para a formação de artistas circenses que acolhessem as necessidades da época atual. Por mais que a manifestação circense estivesse vinculada no século XVIII, a emergência da burguesia e aos recintos fechados e privados, as experiências no plano da cultura popular podiam ser vistas na praça ou em ambiente público mesmo que degeneradamente. Estas manifestações eram os resquícios e memórias dos grupos ou famílias circenses que se elaboraram ao longo dos séculos de existência desta arte, mesmo antes até desta ser formalizada no século XVIII pelos ingleses. Num sentido mais amplo estes artistas eram os resquícios das manifestações que ocorriam no plano da cultura popular desde e aquém a Antiguidade clássica. Como vimos no capítulo anterior, Bakhtin denominou por realismo grotesco os significados, expressões, as imagens e os sentimentos vividos por um povo em relação à concepção do homem com sua corporeidade no bojo de uma cultura, concebida particularmente durante a Idade Média e o Renascimento. E foi nos estudos das obras medievais e renascentistas que Bakhtin encontrou exemplos das experiências no plano da cultura popular configurando, que seja apenas por um determinado período do ano, a vida de um povo em sua versão carnalizada e risonha, com seus corpos deformados e revelados através da nudez, das protuberâncias que lhes brotam, das anomalias e arestas que se escancaram. Estes encontravam nos espaços da rua e da festa proporcionada pelo carnaval ressonância com a concepção de uma vida configurada em eterno estado de inacabamento, em pleno estado de devir, com a finalidade incondicional de empurrar a vida adiante, na horizontalidade do tempo e do espaço histórico sempre entre as interdições advindas da Igreja e do Estado feudal.

Este novo público, entretanto, que a partir da década de oitenta do século passado, passa a freqüentar a escola traz para debaixo do picadeiro as manifestações contemporâneas

---

<sup>18</sup> Depoimento de Juliana Berti Abduch recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

da cultura moderna contribuindo assim para a renovação da experiência circense em âmbito nacional. A inserção da experiência circense numa escola regular de formação de artistas prescreveu a nova etapa do circo no Brasil. Em 1982 os gestores da escola pretendiam desenvolver um ousado projeto para a época, acreditavam que “montar uma escola que fosse um local aberto à descoberta de novos valores e à preservação das artes do circo” fosse o caminho para que pudessem manter viva a experiência circense em território nacional. O desafio deste projeto era conseguir montar uma escola de ensino regular com uma estrutura pedagógica que atendesse tanto as necessidades para o mundo do circo em seu modelo tradicional, tal qual descrevemos anteriormente, quanto que fosse também aberto as experiências artísticas contemporâneas e aos espetáculos do mundo moderno regido pela lógica do mercado e pela instrumentária tecnológica. A ousadia para a época era construir e sustentar um ambiente público onde as experiências tradicionais do picadeiro pudessem realizar as mediações com o mundo do espetáculo moderno, tomando os cuidados necessários para que as experiências tradicionais não fossem eclipsadas pelo aparato tecnológico. A intenção dos gestores era a de avançar, dar mais um passo, num modelo circense que já se encontrava em processo de degeneração e quase extinção. Só que para isso foi necessário à experiência circense no Brasil habitar uma fronteira que os colocasse no meio termo entre os saberes tradicionais e os saberes necessários a época atual. Era então necessário sustentar-se num “entre” extremamente delicado para que a ousadia deste projeto gerasse frutos. Mas as ameaças durante o século XX sempre foram constantes e as dificuldades se tornaram ainda maiores quando em concorrência com os avanços nas estruturas e funcionamento da comunicação de massas e da indústria cultural. Na experiência circense contemporânea o triunfo do capital se expõe na harmonização entre os diferentes elementos que compõe o espetáculo moderno. As apresentações circenses nos grandes centros urbanos e em casas de espetáculos são exemplos da administração da experiência circense revestida da forma de empresa. As constantes apresentações em terras brasileiras de grandes empresas do ramo como o Cirque du Soleil no Cred Car Hall em São Paulo e no Canecão no Rio de Janeiro, nos anos de 2005 a 2008, são os atuais exemplos das transformações ocorridas na configuração do espaço próprio à cultura circense.

“Antigamente só existia circo de lona, agora o circo de dividiu. Tem circo social, circo escola, circo de lona, trupe, circo empresa. O circo se dividiu em diversas frentes, então a gente tem que acompanhar o que está acontecendo no mundo”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

“Aqui na escola tem a tradição e é aberto também aos outros modos de circo”<sup>20</sup>.

Entretanto, é possível notar antes mesmo da fundação da escola um registro de deslocamento operado na base da estrutura circense, um deslocamento na produção e elaboração dos saberes. Por mais que apostassem numa estrutura circense mediada tanto pelos conhecimentos da família circense quanto pela tecnologia moderna, a inserção desta numa escola regular, deslocando-a das ruas e praças para a escola pública, ofereceu sérias dificuldades para que pudessem sustentar algumas experiências que estavam no cerne da cultura popular, como por exemplo, a itinerância, o deslocamento, a errância e o contato com o mundo rural. Os avanços, quando olhamos para as inovações proporcionadas pela tecnologia moderna são muitos, no entanto, quando olhamos as perdas, estas são também substanciais. O circo avançou no quesito espetáculo, mas regrediu no quesito popular.

Os espaços para o trânsito das companhias circenses pelos ambientes públicos tornaram-se escassos. São muitas as dificuldades para armar um circo nas grandes cidades, o que prejudica sobremaneira a manutenção desta arte em sua dimensão popular. Os espaços que antigamente eram rotas de itinerância estão hoje ocupados pela iniciativa privada, pelos arranha-céus e pelo concreto. A propina e o pagamento total das despesas é ainda o meio pelos quais os donos de circos mediam com os administradores das cidades de sua itinerância, tal qual antigamente. Isto se reflete tanto na manutenção dos circos quanto na do artista circense. Assim a arte circense chega ao século XXI com grandes dificuldades para se sustentar ameaçada pela feroz concorrência com a comunicação de massas e com a privatização dos espaços públicos.

“Meu pai sofreu muito antigamente, por que o padre era parente do prefeito, que era parente do delegado, que era parente de fulano. Quantas vezes eles não mandaram desligar a luz da cidade na hora do espetáculo”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>21</sup> Idem.



Foto 1: Escola Nacional de Circo vista do espaço. Fonte: Google Earth.

Conforme podemos observar nesta foto, a Escola Nacional de Circo ocupa um tradicional ponto de armação de circos no século XIX e XX na cidade do Rio de Janeiro. Está situada no centro da cidade, na Praça da Bandeira nº 4. A transmissão dos saberes circenses, destinada a uma área de 7000 m<sup>2</sup>, ocorre regularmente ano após ano desde 1982, sempre neste mesmo local. Antes da inserção das atividades circenses numa escola regular, o mundo em todos os seus cantos poderia ser o espaço da aprendizagem, da elaboração e transmissão dos saberes, que aliás, se fazia aliado ao movimento, a errância, a itinerância e aos imprevistos que o devir proporcionava. A sabedoria da corrente popular e dos artistas funâmbulos com a iniciativa de uma escola circense foram confinadas a um espaço restrito, sob vigilância dos órgãos competentes. O movimento circense em sua visibilidade, ou seja, na sua itinerância e em seu deslocamento, encontrou na regulamentação de um espaço público e institucionalizado como escola de formação técnica, sérias dificuldades para manter uma característica que é uma das maiores expressões da corrente popular, da Idade Média a Modernidade, especificamente circense. O movimento dos artistas funâmbulos de um vilarejo a outro, de uma aldeia a outra nos períodos de festas, eram frequentes e comuns. Até mesmo nos períodos de Astley e Franconi (século XVIII), podiam ser visto em praça pública reuniões

de artistas funâmbulos e jograis nas festas da aristocracia burguesa. Cada nova festa, cada novo local, fazia da experiência circense algo inédito.

O movimento e os imprevistos que da itinerância derivavam foram então apurados, condicionados, rigorosamente estudados, com a finalidade de corrigir arestas e imperfeições. E é bom lembrarmos que o corpo está no centro destas ações. O movimento em sua visibilidade e o conhecimento que da errância adquiriam foram interrompidos, agora todos os saberes necessários ao circo são elaborados e transmitidos numa lona fixada sempre num mesmo logradouro. Assim a nossa possibilidade de análise sobre a itinerância circense esbarra neste problema central, que é a fixação dos saberes circenses numa escola regular, situada na cidade do Rio de Janeiro. Com esta iniciativa as possibilidades reais de deslocamento sob o espaço territorial dificultam-se cada vez mais. Basta-nos então verificar ao longo deste estudo, se há indícios de que o movimento que leva ao devir, que leva então à criação esteja se realizando noutra natureza, talvez naquele movimento mesmo que se faz sem que o vejamos, naquele que se faz em sua invisibilidade. Se nossa intuição estiver certa, mesmo ciente de que a experiência circense está presa e confinada a uma escola regular, o que nos sugere supor em sua impossibilidade de movimento, de errância e de itinerância, os sinais e marcas dos movimentos de criação poderão ser cartografados a partir dos corpos dos artistas circense em suas experiências do “ir além”. É a ultrapassagem em sua concretude que nos interessa, mas também estamos atentos aquelas que se operam no universo micropolítico, por isso mesmo a atenção dada aos corpos dos artistas e aos limites conferidos por sua experiência de ser afetado. A transgressão dos limites do corpo permite ir além, tanto na experiência de superar-se ao longo do processo de aprendizagem dos saberes circenses necessários a elaboração de seu número artístico quanto na experiência de romper com os limites da técnica circense naquilo que amarra as suas práticas e que estão distantes de nossa visão objetiva.

Noutro aspecto, mesmo que confinado a um local privado, geograficamente pré-determinado, a experiência da corrente popular trouxe ao circo contemporâneo através dos corpos em ação, a possibilidade da inversão dos lugares do baixo e do alto e vice-versa, oferecendo simbolicamente, a possibilidade de permutação das ordens e hierarquias colocando-as todas num mesmo plano sob a horizontal do tempo e do espaço histórico. Esta experiência da corrente popular acompanha o percurso do circo em sua história desde os primórdios, expressando nos corpos dos artistas circenses as experiências do devir. Com o palhaço e com o trapezista, o circo pôde sustentar esta maneira de se movimentar na invisibilidade, de ir além ocultamente. Com o palhaço as experiências da inversão mantêm-se vivas nos movimentos de roda, nas cambalhotas, nas trocas de lugar entre a cabeça e o

traseiro, entre o alto e o baixo, entre o sublime o grotesco, trazendo à experiência circense da contemporaneidade os sinais e marcas dos movimentos de criação. A experiência do palhaço retirada da corrente popular insiste sempre em empurrar a vida para o baixo, para a terra, para que deste lugar cresça abundantemente e se renove constantemente. A terra, os infernos, o baixo, é o local para onde são enviadas todas as imagens hierárquicas, sublimes, completas, acabadas e perfeitas. É nos infernos que as imagens de ordem e repressão são destronadas e renovadas para adquirir uma outra qualidade de presença nesta vida<sup>22</sup>. Esta qualidade de presença deve-se fundamentalmente ao fato de que toda morte-renovação não são encaradas na experiência da cultura popular simplesmente como algo terrível e negativo; ela é terrível sim, mas distantes do terror, há neste movimento de rebaixamento do sublime o seu lado positivo, o da renovação de tudo em algo melhor e maior. Este é um dos exemplos de imagem do realismo grotesco, cartografado por Bakhtin na obra de Rabelais. Nestas imagens a ambivalência, a morte-ressurreição, os pólos positivos e negativos da vida, os dois pólos do devir são peças fundamentais que faz girar a roda da vida, juntas num mesmo movimento.

Entre tantos artistas, o palhaço e o trapezista são expressões da corrente popular que ainda acompanham o circo na contemporaneidade. Tanto no palhaço quanto no trapezista o movimento podem ser apreciados. No primeiro, basta repararmos nas cambalhotas que geralmente acompanham as suas apresentações cômicas, e no segundo, os saltos mortais e os vôos além terra. São através destes desprendimentos que o trapezista com seu dom de voar vai além da prisão chamada Terra ao lançar vôo sobre a platéia durante suas apresentações, e lá de cima olhar por um ângulo diferente as coisas que aqui no chão estão. O palhaço e o trapezista dão aos lugares que as coisas ocupam no mundo e no corpo novos registros.

Para uma escola de circo, nada mal ter em seu comando um diretor artista. Com extremo interesse pela magia, Zezo Oliveira (José Clementino de Oliveira), atual diretor da Escola Nacional de Circo, iniciou os seus trabalhos artísticos em Pernambuco como ator e dançarino de rua num momento político extremamente delicado no Brasil.

“Eu sou artista, ator e sou dançarino mais sempre optei pelo espaço da rua como espaço de apresentação. Enquanto artista de rua eu sempre utilizei

---

<sup>22</sup> Este jogo de forças, expresso em uma especial topografia, merece ser considerado atentamente para o estudo dos processos de subjetivação. Muitas vezes os arranjos produzidos no alto criam uma camada rígida responsável pelas ofertas de identidades, de modos padronizados na organização da vida. Os arranjos do alto podem muito bem serem abalados pelas forças oriundas de baixo. Isto nos faz lembrar a sensibilidade e percepção do Freud ao começar a obra fundadora da Psicanálise pela epígrafe retirada de Virgílio: “Flectere si nequèo supèros, Acheronta Movebo”. Em nota Freud acrescenta: “Se não puder dobrar os deuses de cima, comoverei o Aqueronte.

vários elementos e um deles é o circo, um pouco de malabares, um pouco de perna-de-pau, etc”<sup>23</sup>.

Sob o regime da ditadura militar a arte de rua surgiu para os jovens pernambucanos como um importantíssimo instrumento político capaz de colocar sob um eixo comum de entendimento dimensões distintas. A arte de rua chega até Zezo através do teatro. Tanto as comunidades quanto as associações de moradores eram freqüentemente visitadas pelos grupos teatrais pernambucanos durante este período. A intenção deste movimento, realizado no bojo da cultura popular pernambucana, era criar um espaço que atendesse as reivindicações e as manifestações do povo e que também pudesse responder às necessidades das comunidades locais, viabilizando-as quando possível, durante este que foi um período extremamente delicado no cenário político nacional.

“Já faz mais de vinte e cinco anos que eu sou artista de rua e a arte da rua surge pra mim, sobretudo na época ainda da ditadura militar. Eu era bastante jovem. Havia um movimento geral entre os jovens de liberdade de expressão, e o caminho que a gente encontrou foi o teatro, inicialmente fazendo teatro em comunidades, associação de moradores e também na rua. Mas naquele momento a finalidade era muito mais a possibilidade de ampliar a discussão e de ter um espaço de expressão dos sentimentos que nós tínhamos”<sup>24</sup>.

Elaborou então junto ao grupo de artistas locais um projeto social para atender a comunidade popular pernambucana. Neste projeto o circo era o instrumento de intervenção social utilizado e era o local também em torno do qual se reunia a comunidade para discutir uma alternativa ao regime militar. Este espaço era a Escola Pernambucana de Circo que ele ajudou a fundar. Em Pernambuco o fortalecimento de outras iniciativas como esta deu origem então ao “Circo Social”, um movimento que se elaborou em torno da discussão circense, sobretudo, o circo enquanto política pública de caráter intervencionista.

O projeto político conferido à Escola Pernambucana de Circo trouxe exemplos de que as relações no interior dos espaços educacionais poderiam se realizar a partir de pactos e acordos entre os próprios membros da escola, quando os limites impostos pelos decretos que normatizam a educação no Brasil oferecessem sérias limitações para a aprendizagem das artes circenses. Foi através da ampliação dos limites conferidos pelas normas institucionais que Zezo encontrou os meios para superar as barreiras e as dificuldades daquele momento histórico, os decretos eram respeitados diante de sua viabilidade educacional, entretanto,

---

<sup>23</sup> Depoimento de José Clementino de Oliveira recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>24</sup> Idem.

superados à medida que se fazia necessário diante de uma vida em estrangulamento. O sucesso do trabalho realizado em Pernambuco é mérito do funcionamento da vida em sua dimensão tanto macro quanto micropolítica agrupando sob a lona circense e sob a arte de rua em geral os prazeres e as fantasias dispersos na experiência social. A iniciativa pernambucana assumiu grande destaque no cenário político nacional levando a elaboração do MTP (Movimento de Teatro Popular) reunindo ao seu redor vários grupos que em Pernambuco desenvolviam atividade de rua, cada um com sua função, com seus próprios interesses.

O sucesso da Escola Pernambucana de Circo deu destaque ao trabalho de Zezo e pelos méritos conquistados neste projeto foi convidado posteriormente para assumir o cargo de diretor da Escola Nacional de Circo/FUNARTE. Houve neste movimento uma clara intenção do governo federal em trazer para uma escola de destaque nacional a experiência da rua presente na bagagem artística e na experiência de vida de Zezo. Com isso, pretendia o Ministério da Cultura do Brasil dar uma solução ao antigo projeto pedagógico da escola que se encontrava limitado e em descompasso com o mundo atual. A nova proposta era a de que as técnicas circenses fossem mescladas as outras dimensões do mundo artístico, tais como o teatro, a dança e os avanços proporcionados pela ciência e tecnologia. Ainda se preserva a crença de que o desenvolvimento das técnicas é extremamente necessário para a formação do artista circense. No entanto, para o circo contemporâneo, as técnicas devem ser a razão específica na formação do artista. Nesta iniciativa política a Escola Nacional de Circo criou uma tensão entre o desenvolvimento das capacidades técnicas, estas que configuram parte dos saberes circenses no plano da cultura popular, e os novos elementos que foram agregados ao circo contemporâneo.

“Eles precisam aprender muito mais do que apenas a técnica, a escola não pode ser tecnicista. Ela tem uma técnica a ensinar, mais ela tem que estar articulada a várias questões, principalmente com a criação. Assim a criação passa a ser parte importante no processo de formação”<sup>25</sup>.

As intenções de Zezo estão apoiadas na crença de que o artista seja agente de processos históricos, e é com esta concepção que assume o cargo de diretor na Escola Nacional de Circo. Verificou ainda de início a fragilidade da escola no que tange as ações do projeto pedagógico em relação às experiências no processo de criação do aluno.

---

<sup>25</sup> Depoimento de José Clementino de Oliveira recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

“Eu conheço a escola há muito tempo e o que mais me entristece é saber que ela tem um potencial enorme, uma capacidade técnica muito boa, mas ela é muito frágil na criação, tanto que os números que são apresentados atualmente são exatamente nos mesmos formatos dos que os de anos atrás, os mesmos movimentos, até a música é a mesma. O espetáculo inclusive é sempre o mesmo. Isso pra mim é terrível. Como que uma escola nacional pode estar nestas condições? Tem alguma coisa errada. E essa é a minha preocupação. Então a minha intenção é fazer o máximo de diferente”<sup>26</sup>.

Zezo acredita que o artista tem a capacidade de ser, sobretudo agente de mudança histórica, responsável pela sua própria trajetória, e aposta que o melhor caminho para que alcance tal êxito seja através da criação, estimulando os processos de criação. Além disso, observa que existe uma extrema necessidade de mostrar ao artista circense em processo de formação que há circos diferentes, há formas diferentes de espetáculos.

“E quem vai escolher o caminho é o aluno. A escola não tem o direito de escolher por eles. A minha preocupação é exatamente essa. Eu não farei isso se não houver um interesse, uma confiança, do corpo escolar, sejam alunos, professores, funcionários. Então a minha preocupação maior é seduzi-los pra compreender que a criação e o respeito precisavam ser as duas bases da escola. A gente precisa trabalhar em cima dessas questões pra ver se a gente muda. Hoje eu consigo ver algumas mudanças neste sentido, mas mesmo assim ela ainda é muito tecnicista”<sup>27</sup>.

Em mais de dois anos de trabalho, como diretor, algumas atitudes foram tomadas para que o projeto político da escola não ficasse preso apenas às técnicas circenses. Todos os envolvidos conquistaram, através dos processos de criação e do respeito ao “outro”, um espaço para que as intenções da escola fossem também elaboradas a partir do funcionamento da vida em suas distintas dimensões, tanto macropolíticas quanto micropolíticas. As manifestações populares em suas variações e distintas expressões tornaram-se um importante instrumento de formação do artista circense na experiência da escola. Sobre o plano micropolítico do funcionamento do poder este espaço se constituiu como um local onde a imaginação e a fantasia da rua se tornaram instrumentos fundamentais na elaboração do número artístico, fazendo da experiência atual da Escola Nacional de Circo/FUNARTE um espaço pedagógico situado nas fronteiras entre a razão e a emoção. Este é o caso do “Dia da Criação” que analisaremos mais adiante. Surgiram assim novas formas de espetáculos elaboradas no interior da escola, bem como as diferentes metodologias para se conduzir o processo de aprendizagem do aluno circense, como por exemplo, aulas teóricas, oficinas

---

<sup>26</sup> Depoimento de José Clementino de Oliveira recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>27</sup> Idem.

variadas e intercâmbios, na tentativa de resolver os seus pontos frágeis referentes ao projeto pedagógico e ao processo educacional. Ora num pólo, ora noutra, mas nunca sob um só, a experiência da referida escola sob a administração de Zezo, transita por terrenos mais amplos do que as metodologias pedagógicas tradicionais. Não aposta em um modelo identitário, mas acredita que os processos relacionados à alteridade exerçam um papel fundamental durante todo o processo educacional.

Entre as ações de Zezo na direção da Escola Nacional de Circo, destacamos o espetáculo intitulado “Sonhos”, que dirigiu e incentivou durante o ano de 2006. Duas condições foram extremamente relevantes para Zezo neste projeto. A primeira está apoiada no processo de criação do museu vivo onde os alunos se dedicaram à pesquisa bibliográfica para a construção do número artístico. A segunda está apoiada na descoberta da potencialidade de cada aluno agregando à construção de seu número artístico os seus dons, a sua história e a sua memória, alçando vãos muito mais altos do que o mero desenvolvimento das técnicas.

“Por que tem muitas coisas que a gente sabe que o aluno tem ou que ele já traz a partir da relação que ele tem com o mundo lá fora. Então, eu não posso partir do princípio que aluno não tem uma história. Ele tem uma história”<sup>28</sup>!

“Não dá pra trabalhar a partir do princípio de que os meninos são uma tábula rasa. Eles têm uma história, eles têm uma relação com o circo, seja o que for, ou com a arte que fez com que inclusive ele viesse para esta escola. Então, isso tem que ser resgatado, tem que ser buscado. Eu incluí isso ao pensar o processo criativo dele, ao pensar o processo de construção do seu número, ou de sua performance, ou do seu personagem”<sup>29</sup>.

Para sustentar a sua intenção instituiu na Escola Nacional de Circo/FUNARTE o “Dia da Criação”. Espaço aberto às experiências na construção, produção, pesquisa e organização do número artístico, o “Dia da Criação”, se apóia nas marcas e memórias que constituem cada aluno e as suas relações com as manifestações da cultura em suas diversas dimensões agregando estas marcas na composição de seu número ou personagem circense. Entretanto, uma dificuldade encontrada pelos alunos tanto quanto pelo corpo docente da escola foi a falta de uma biblioteca com um amplo acervo para que pudessem realizar as consultas necessárias. Neste caso foram obrigados a recorrer à biblioteca da FUNARTE ou aos registros do Ceacen (Centro de Artes Cênicas). A escola arquivava um material bibliográfico básico referente aos

---

<sup>28</sup> Depoimento de José Clementino de Oliveira recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>29</sup> Idem.

próprios registros feitos ao longo dos anos em funcionamento, dentre eles, fitas de vídeo, fotos, revistas e livros, entretanto, insuficientes para um aprendizado de excelência.

O planejamento escolar foi uma das primeiras ações realizadas por Zezo enquanto diretor da Escola Nacional de Circo/FUNARTE para conseguir instrumentalizá-la às necessidades do processo educacional de um artista circense em épocas contemporâneas.

“Olha, aqui não é supermercado, ou você me apresenta uma proposta do que você vai desenvolver, uma previsão do que você vai usar durante no mínimo seis meses, ou você não vai ter nada. Por que aqui não é supermercado, não é delivery school, chegou levou. Essa é uma dificuldade que a escola tinha. Então, depois que a gente começou a se planejar muitas das questões começaram a ser resolvidas”<sup>30</sup>.

Entretanto, percebeu que as experiências educacionais propostas pela escola revelavam um problema estrutural em outra ordem. Sentia que precisava trazer ao espaço da escola outros elementos que despertassem os processos criativos dos alunos bem como do corpo docente. O “outro”, elemento indispensável que compõe a paisagem da rua, foi o agente facilitador dos processos de criação do aluno em sua formação artística na experiência da escola, preservando os possíveis vínculos entre as mais distintas dimensões da vida e oferecendo ao aluno as condições para que pudesse pensar e criar os seus próprios processos. Esta foi uma maneira de não reprimir as manifestações artísticas inerente a cada aluno e aproveitá-las como recurso para a construção do personagem ou número artístico. Abrindo-se à contemporaneidade, ou melhor, a maneira contemporânea de pensar a vida e o mundo, seus problemas e soluções, deu então à experiência educacional da Escola Nacional de Circo uma nova linguagem a exemplo de Pernambuco. Com esta nova linguagem, trapezistas, malabaristas, palhaços, contorcionistas e bailarinos passaram a construir os seus números a partir de suas próprias experiências e vontades, intenções e desejos, aproximando-se assim das intenções de Zezo enquanto diretor da escola. As experiências, tanto individuais quanto coletivas, na contemporaneidade, serviram para conferir ao circo moderno na experiência da Escola Nacional de Circo/FUNARTE uma nova linguagem capaz de criar interlocuções com a vida configurada pelas paisagens tanto tradicionais quanto atuais. O modelo identitário cedeu espaço à flexibilidade contemporânea.

Não sou de família tradicional de circo. Fui para o circo por paixão mesmo, por gostar da arte”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Depoimento de José Clementino de Oliveira recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>31</sup> Depoimento de Juliana Berti Abduch recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

A admissão à Escola Nacional de Circo é realizada a partir de concurso público e são condições para a inscrição ter idade mínima de 14 anos, estar matriculado em escola regular ou ter concluído o ensino médio, além de gozar de boas condições de saúde física e psicológica. Portanto estas qualidades o candidato pode se inscrever para o exame de admissão a escola, mas apenas aos 14 anos. Isso não traria sérios problemas para aprendizagem das técnicas circenses? Certamente. A iniciação às práticas corporais focado no desenvolvimento de capacidades físicas como a coordenação, o equilíbrio, a flexibilidade e a força, capacidades necessárias para qualquer artista circense, são adquiridas com maior êxito quanto mais cedo as iniciamos. Apenas os exercícios de força muscular podem e devem ser trabalhados em idade mais avançada. Além disso, na infância, a aprendizagem das capacidades básicas ocorre mais rapidamente do que em qualquer outra fase da vida. Quanto mais rico for o ambiente em que a criança está inserida, maior será a possibilidade que ela terá de desenvolver suas habilidades corporais, adquirindo com mais facilidade consciência de seu corpo no espaço e no tempo. O corpo, já em seu desenvolvimento tardio, realizado após a infância, traria sérios impasses para a formação em artes circenses. Se levarmos isso em consideração, algumas das estruturas que nos dão a noção de corpo no espaço levariam mais tempo para se desenvolverem prolongando o tempo de aprendizagem das capacidades básicas necessárias a qualquer circense.

As experiências da infância e da criança estão correndo sério risco de extinção ao serem desprezadas durante o processo de formação circense da Escola Nacional de Circo já que nela ingressa-se aos 14 anos. Além disso, os registros da criança, seus problemas e suas soluções para o mundo, sua alegria, sua inocência, sua espontaneidade, suas dificuldades e suas dores não estão presentes naquilo que configura o mundo e os saberes circenses neste modelo de educação regular proposto para a formação do profissional circense no Brasil.

Quais seriam então os vínculos que poderiam ser perdidos com a infância e com a criança, inclusive quando as relacionamos com a manutenção dos saberes circenses no plano da cultura popular? Na corrente popular a imaginação da criança e suas fantasias fazem da brincadeira uma experiência inédita recriando o espaço e os objetos que ornamentam este espaço. O mundo de uma maneira geral é recriado facilmente por uma criança.

“Um dia desses um cano da parede da cortina caiu, e eu sai correndo pra ver o que era aquele barulho. Era Clara, minha neta, deambulando dizendo que

estava fazendo tecido. Ela caiu e se arrebentou toda. Aí eu disse: e se cano cai na sua cabeça Clara?! Ah vô, eu estava ensaiando tecido”<sup>32</sup>.

A riqueza da fabulação infantil constrói um mundo novo a partir daquilo que é realidade, ou seja, reelaborando o real. Na atitude de Clara, neta de Pirajá, sem se dar conta do risco que estava correndo ao se dependurar na cortina para brincar de tecido, deu ao local e aos objetos que ornamentavam o ambiente outras funções. Uma sala, neste caso, foi o local transformado em picaideiro e uma cortina em tecido acrobático.

Na corrente popular há a crença de que a criança guarda a chave da renovação e do crescimento, da perpetuação e da reelaboração dos saberes que fazem do circo a expressão de uma cultura em movimento, em devir. Manter as experiências da infância e da criança é também poder preservar o rico universo da fábula e da imaginação presente na cultura de um povo. Segundo Bakhtin, os momentos de crise e de estagnação na vida de um povo e de uma sociedade foram por muitas vezes acompanhados por festas públicas. Por sua vez uma das características marcantes destas festas era a transformação das fabulas e devaneios em realidade. Durante elas podiam ser vistos gigantes e monstros, lendas transformadas em brincadeira de rua entre amigos, entre outros episódios. O que queremos com isso evidenciar é a capacidade humana de reconstruir o mundo e seus significados a partir da habilidade de fabular, a partir da capacidade de inverter os lugares das coisas e dos homens na reelaboração de inéditos. São estas manifestações e experiências que empurram a vida à frente, que cria o diferente, que coloca todo o mundo em processo de devir. A experiência do criar sustenta o movimento da vida.

A importância da criança para a cultura circense transita por distintos universos. São através delas – as crianças - que os circenses terão a noção ou intuição se o circo agradará as cidades de sua itinerância. Dizem os circenses que a criança é um elemento importantíssimo a ser levado em conta quando armam o circo nas cidades pelo rebuliço que causam à ela inclusive pelo interesse que despertam nas crianças e jovens.

“Se quando o caminhão ou carro de divulgação chegar à praça e não juntar crianças esta praça não é boa, não levam as pessoas ao circo”<sup>33</sup>.

São nas cidades do interior que com maior frequência crianças brincam nas ruas, estas cidades são mais apropriadas para os pequenos circos se fixarem durante sua errância. Mas por outro lado há um grande problema nas crianças das novas gerações, inclusive aquelas que

---

<sup>32</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>33</sup> Depoimento de Angela Maria Cericola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

residem nas grandes capitais. Os recursos da rua e os espaços que dela poderiam transformar-se em ambientes ricos às brincadeiras estão diminuindo a cada passo dado pela indústria do entretenimento moderno e pelos jogos eletrônicos, sem falar nas ondas de terrorismo, assaltos e assassinatos a luz do dia. Com isso muitas famílias preferem que seus filhos cresçam debaixo de seus olhos, dentro de casa e como recurso de diversão e distração investem fortunas nas novas tecnologias, os vídeos games. Aliado a este detalhe soma-se também a enorme ingestão de alimentos ricos em gordura saturada e na maioria das vezes de baixa qualidade, tornando as crianças obesas e vulneráveis aos problemas que dela derivam somado às longas horas de sedentarismo durante os períodos de “diversão”. Os problemas derivados da indústria de alimentos associados aos de entretenimento, causam os mais diversos prejuízos.

“E as crianças de hoje em dia são muito mais gordas, muito mais do que na minha época, por que não fazem exercícios, não fazem esportes, não trabalham o corpo, ficam só sentados na frente do computador ou jogando vídeo-game. Eu acho que a minha geração foi a última a ter infância mesmo, aquela de brincar na rua”<sup>34</sup>.

“Está ficando cada dia mais difícil depois que inventaram internet, DVD. Não tem mais opção de lazer...”<sup>35</sup>.

Querem tirar das ruas as brincadeiras e com elas as crianças. Todos correm para casa assustados, trancam seus filhos, muitos filhos se trancam já capturados pelos *blogs* e *links* da *web*, toda informação chega num só *click*, compra-se de tudo, vende-se de tudo. A diversão da moda é navegar sem sair do lugar numa inércia sem movimento. É entediante e por isso o corpo reage, pede pra dar uma volta, respirar um ar num local diferente, ver algo há mais do que letrinhas e imagens na tela. Não podemos nos esquecer de que vivemos numa prisão chamada corpo, temos que cuidar muito bem dele para que ele cuide bem de nós.

Nos primeiros anos de exercício educacional da Escola Nacional de Circo o ingresso se realizava aos 7 anos de idade. Nesta época a atenção era para que a formação educacional do artista circense, principalmente naquilo que se refere ao desenvolvimento das habilidades físicas necessárias para a aprendizagem das práticas corporais, iniciasse cada vez mais cedo para que seus corpos pudessem atender às necessidades do circo nas mais diversas modalidades e experiências proporcionadas por esta arte.

---

<sup>34</sup> Depoimento de Juliana Berti Abduch recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>35</sup> Idem.

“Você tem que preparar o corpo primeiro pra depois fazer qualquer técnica. Você tem que ter um bom preparo físico. Eu digo que o circo é um quartel. Tem que ter um bom alongamento, uma boa flexibilidade, impulsão. Quando você está como o corpo preparadinho aí você pode passar pra técnica. Não adianta você estar com o corpo despreparado e subir no trapézio ou querer andar no arame, que o segredo de tudo é o corpo estar bem preparado”<sup>36</sup>.

O corpo é o instrumento de trabalho de todo artista de circo e é através dele que o circense projeta e expressa o seu mundo. Por isso este corpo, como qualquer outro, precisa de cuidados, pois nele está a chave que sustenta toda a experiência circense ao longo dos anos e é nele também que se preserva a memória de um povo na experiência de uma cultura, neste caso a circense. Faz-se necessário então que desde cedo exista uma preocupação com este corpo que irá se desenvolver pela vida que lhe resta. Todo o treinamento para a formação de um artista circense é pesado, dolorido, desgastante, são horas e mais horas de labuta corporal para que possam agüentar os fortes impactos, as contorções, as flexões, as dores e lesões de todo treinamento físico.

O circo é muita dedicação, tem que ralar muito pra depois ir pro picadeiro”<sup>37</sup>.

Mas para que o cuidado de si tenha êxito há uma extrema necessidade de que a saúde física deste artista esteja em dia. Para isso uma boa alimentação e os repousos entre os treinamentos são fundamentais para que este artista esteja em condições de se superar. Para que um corpo possa atingir a sua potência de criação é necessário que ele esteja descansado. O repouso é também um cuidado de si. Ele – o corpo - sabe a hora de parar, sabe também até onde podemos ir, por onde podemos ultrapassá-lo.

“A partir do momento em que você entra na escola a atividade é intensiva, é de você sair da escola sem saber onde dói mais, se é a perna, se são os braços, se são as costas, se é a região lombar, se é a bunda, se é o pé. Ou tem dia que está a perna doendo, tem dia que está a cabeça, tem dia que está o braço”<sup>38</sup>.

“A resposta é corporal, não adianta. Você pode se debulhar pra tentar fazer algo, se o teu corpo não corresponde, não corresponde e acabou. O teu corpo é uma máquina que ele vai até o limite. Por isso ele precisa de descanso, ele precisa respirar, mas quando não damos atenção a isto ele desliga para que

<sup>36</sup> Depoimento de Angela Maria Cericola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> Depoimento de Glauber Gonsalvez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

de alguma forma ele possa recuperar ou tirar de alguma parte, força, resistência, pra ligar o botão de novo e continuar”<sup>39</sup>.

A prova para o ingresso à Escola Nacional de Circo é dividida em três etapas, todas eliminatórias. A primeira é composta por uma prova prática de aptidão física, a segunda por uma entrevista psicossocial e, concluída por uma avaliação médica. A avaliação da aptidão física é realizada através de exercícios que medirão a capacidade física e a aptidão motora do candidato. Os exercícios exigidos no ato da prova estão disponíveis nas apostilas retiradas no momento da confirmação da inscrição. Caso o candidato seja aprovado na primeira etapa as demais serão agendadas em função do número de candidatos aprovados. A avaliação médica, exigida para o ingresso no curso de formação em técnicos circenses para a Escola Nacional de Circo, deverá ser realizada em centros médicos empresariais que mantêm convênio com a escola ou por médicos indicados pela instituição.

Além das competências físicas e do conhecimento teórico sobre elas, dizem os gestores ser de extrema importância para os candidatos o domínio do conhecimento básico do universo artístico. Por isso os conhecimentos adquiridos através da educação do senso estético, do conhecimento de história da arte e dos movimentos artísticos ao longo da história da humanidade, são de extrema necessidade para o ingressante.

Há também uma prova de nivelamento escolar para candidatos vindos de outros centros de formação com o objetivo de avaliar seus conhecimentos em técnicas circenses e em função dessa avaliação o candidato poderá ser matriculado em nível compatível com o seu estágio de desenvolvimento e aprendizagem, eliminando períodos, de acordo com a matriz curricular da Escola Nacional de Circo. Os conhecimentos e as competências adquiridas em formações anteriores são aproveitados eliminando assim a necessidade de novos percursos em conteúdos similares as da matriz curricular da escola. Após análise documental, as disciplinas anteriormente cursadas pelo candidato serão incorporadas à sua carga horária. Alunos oriundos de cursos técnicos ou superiores de formação de atores e bailarinos, além de licenciados ou bacharéis em Educação Física ou Técnica Desportiva, Fisioterapia, História e Filosofia eliminarão a necessidade de cursar as disciplinas coincidentes. A escola recebe também alunos com formação prática comprovada no desempenho da atividade circense ou transferidos do ensino profissionalizante de outros estabelecimentos que queiram ingressar no curso de formação técnica circense oferecido pela instituição, submetendo-os aos processos de adaptação, caso necessário, observadas as normas regimentais da escola e as normas

---

<sup>39</sup> Depoimento de Glauber Gonsalvez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

supervenientes dos órgãos competentes. Sempre que necessário serão submetidos também a uma avaliação diagnóstica visando identificar, nos termos da legislação, a experiência profissional que os mesmos possuem, bem como sua bagagem cultural.

O exame de admissão à escola está constantemente na pauta das reuniões. Tanto o corpo docente como o administrativo da escola apostam numa proposta mais flexível, que contemple as experiências que vão além da técnica circense. Entretanto, não existe na escola, por exemplo, um exame de admissão que avalie as competências de um palhaço, de um domador de animais e de um mágico. A prova realizada para a admissão à escola é quase em seu todo destinada para artistas acrobatas. Saltar, flexionar, equilibrar, dar saltos mortais, competências que são as bases exigidas do aluno ao longo de seu primeiro ano de formação, são especificidades de acrobatas aéreos e de solo, contorcionistas, equilibristas, etc. O lugar do palhaço, do domador e do mágico, no processo de admissão à escola é ainda uma falha. E esta falha é uma barreira por vezes intransponível para os artistas não acrobáticos, para aqueles que apresentam técnicas acrobáticas insatisfatórias, mas que por outro lado são dotados de uma força capaz de fazer rir aquele que chora, de dominar as mais expressivas forças da natureza quando ela parece mesma indomável, e por fim fazer sair de dentro de uma cartola um elefante cor-de-rosa.

A cada ano a Escola Nacional de Circo oferece 100 vagas disponíveis para a formação em técnicos circenses, esta que é a modalidade carro-chefe da escola, divididas em dois turnos, 50 diurno e 50 vespertino. No período da manhã as aulas começam às 7:45 horas e terminam às 12:00 horas e no período da tarde as aulas iniciam às 12:45 horas e terminam às 17:00 horas.

O primeiro ano letivo ou os dois primeiros semestres são também eliminatórios. Os alunos que não conseguirem adquirir a pontuação ou a qualificação mínima exigida que lhe de acesso à próxima etapa de aprendizagem ficarão retidos naquelas disciplinas com rendimento insatisfatório. Cabe ao aluno organizar ao longo das etapas uma grade curricular que contemple as disciplinas com baixo rendimento nas etapas anteriores, estas que serão cursadas novamente durante o período da manhã, e as novas disciplinas da atual etapa, cursadas no período da tarde. Caso o rendimento do aluno seja insatisfatório na maioria das disciplinas, este será eliminado da escola, sendo necessário, caso queira continuar sua formação em técnicas circenses na Escola Nacional de Circo, realizar nova audição no período destinado pela mesma.

Até o sexto ano de sua instituição – acreditamos, portanto, que seja por volta de 1988, a Escola Nacional de Circo não tinha um projeto pedagógico efetivo que atendesse às

necessidades da comunidade artística que passou a fazer parte da instituição naquele período e que a reivindicou enquanto espaço público destinado à formação de novos técnicos circenses. Durante os primeiros anos toda aprendizagem era transmitida dentro do modelo tradicional do “circo-família”, a mediação entre a aprendizagem e o ensino era muito mais espontâneo do que formal, era construído a partir da experiência sensível, da mesma maneira como antigamente os pais ensinavam aos seus filhos.

“Hoje eu vejo aqui uma escola completa. Nós não tivemos nada disso, nós fazíamos simplesmente cinco, seis voltas correndo em torno do circo. Cada um tinha uma lata, nós pegávamos esta lata com água e colocávamos em cima da arquibancada, naquela época chamávamos arquibancada de puleiro e subíamos todos no puleiro, naqueles cirquinhos de baixa. Então meu pai fazia a gente dar a volta no circo, vinha pro picadeiro, tinha um aquecimento, aí já entrávamos no número e fazia a apresentação”<sup>40</sup>.

“Que a necessidade faz o saber, nós aprendemos a empatar um cabo de aço, a cortar uma lona. Minha irmã ficava meses e mais meses bordando o maiô”<sup>41</sup>.

Era a ‘pura’ técnica como dizem os circenses, mesmo entrelaçada pela precariedade; era necessário conhecer o picadeiro e o ‘fundo’ do circo. O termo “técnica” para os circenses não se refere apenas aos saberes relacionados às capacidades físicas necessárias a um artista circense, refere-se fundamentalmente a tudo aquilo que configura a sua experiência sensível; não é apenas o conhecimento sobre as acrobacias, mas também o meio pelo qual lidam com os imprevistos. Na experiência da Escola Nacional de Circo podemos encontrar artistas e professores-artistas em circo com anos de práticas e alguns até nascidos debaixo da lona, como o caso de Angela Cerícola e Pirajá Bastos, que trouxeram à experiência educacional da escola as memórias da corrente popular.

Com o passar do tempo o modelo pedagógico fundamentado na família como referência passou a agregar ao processo de transmissão dos saberes circenses os estudos científicos produzidos pelas universidades e centros de pesquisa. Prometiam com isso uma escola que oferecesse uma formação completa aos seus alunos dando-lhes os instrumentos necessários para que pudessem assumir na atualidade boas colocações no mercado de trabalho.

Acreditam, portanto, que a experiência didática das técnicas circenses no plano da cultura popular, isto é, na estrutura do circo-família, pôde originar sim uma metodologia

<sup>40</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>41</sup> Idem.

própria aperfeiçoada ao longo do tempo. Com isso a escola trouxe para seu interior a memória da rua. Entretanto, a escola não prevê atualmente um modelo definitivo sustentado apenas pela experiência do circo-família, mas aberto às demandas atuais do mundo do espetáculo. Assim é possível analisarmos um desdobramento no projeto pedagógico da Escola Nacional de Circo que se mostra em duas dimensões. Em relação a primeira, relacionamos à formação para o picadeiro e para o fundo do circo, ou seja, aquilo que configura o circo em sua experiência popular e, a segunda relacionamos à formação para o mundo do espetáculo moderno e à indústria do entretenimento cultural. A preservação dos saberes tradicionais e os vínculos com as novas tecnologias de mercado representam na experiência da Escola Nacional de Circo as fronteiras que configuram a formação em artes circenses. Assim a escola assume a proposta de sustentar tanto a formação tradicional em circo quanto a sua constante renovação à indústria da cultura contemporânea. Esta tensão instaura um eixo de funcionamento do poder que se opera entre a cultura como acervo a ser preservado e a busca por inovações.

A atitude dos gestores da Escola Nacional de Circo em trazer para o espaço educacional os elementos da rua, as memórias e vivências do povo agregado ao que há de mais avançado em tecnologia e pesquisas aplicadas à área, poderiam ser comparadas ou postas em paralelos com as experiências dos conservatórios e das universidades? Certamente. Atualmente os acordos entre as universidades e os centros de pesquisas estão amarrados pelo mercado de investimentos. São milhões, as vezes bilhões em dólares, destinados às pesquisas científicas na era pós-moderna. Empresas de grande porte como a Monsanto, Petrobrás e Aracruz, são alguns dos atuais financiadores e beneficiadores das universidades e centros de pesquisa espalhados por todo o território nacional. Há ainda uma suspeita de que se não fossem tais acordos muitas universidades e centros de pesquisas não seriam possíveis nos dias de hoje. São através dos investimentos em ciência e tecnologia que o poder se articula eficazmente enquanto regulador e administrador da vida contemporânea. A aliança entre universidades e empresas reflete uma educação voltada ao mundo do mercado e a colocação dos sujeitos nesta lógica.

A tentativa que a escola faz para preservar as manifestações circenses que sustentem a formação para o picadeiro e para o fundo do palco, ou seja, para os saberes necessários aos pequenos circos, como por exemplo, armar a lona, lidar com os imprevistos, conquistar as praças, bem como cuidar de toda a estrutura que faz acontecer o circo tradicional merece destaque diante de tantos desafios. Há a crença de que os avanços em ciência e tecnologia são extremamente necessários aos espetáculos circenses contemporâneos, como por exemplo, os

estudos em biomecânica e medicina, que garantem um salto qualitativo no desenvolvimento das técnicas circenses, mas deve-se ter atenção também para que tais avanços não transformem o ambiente da escola em academia de ginástica, garantindo assim, aquilo que há de tradição na arte do circo.

“Porque acaba descaracterizando, vira uma escola de ginástica. E não pode deixar a tradição, a tradição tem que continuar, aqui é uma Escola Nacional de Circo, não só de técnicas, tem que passar as vivências, como é que funciona o circo por dentro e por fora. Insisto, não é só uma escola de números circenses, é uma escola de circo, tem que passar toda a vivência circense pros alunos. Nós estamos tentando fazer com que eles façam estágios de circo ao final de semana, pra ver como funciona os circos, como é que é a armação, como é que desarma, os imprevistos, o temporal”<sup>42</sup>.

O vínculo com a cultura em sua dimensão popular é uma das bandeiras erguidas pelos membros da Escola Nacional de Circo. Com esta iniciativa a escola pode manter em seu ambiente interno as experiências das ruas. Tanto alunos quanto professores e administradores acreditam ser neste plano que os processos de criação no interior da escola poderão ser sustentados. Assim garantem que o circo, mesmo que atrelado ao mundo do espetáculo moderno e à indústria cultural, possa promover a transmissão dos saberes inerentes à cultura popular circense na qual se estruturava o circo outrora. Entretanto, já verificamos que a itinerância se apresenta como um impasse neste projeto.

Porém, a presença de professores-artistas nascidos debaixo da lona é um luxo e um dispositivo político de subjetivação que a escola apresenta como opção para sustentar, em épocas contemporâneas, os movimentos de criação artísticos que tocam as experiências no plano da corrente popular circense. É a experiência de uma vida inteira sobre o picadeiro, a memória de um povo, de uma cultura, o tempo de quatro gerações, levando e trazendo as mais diversas experiências. Muitos destes artistas residem na capital carioca junto aos seus circos. Mas esta vida dupla verificada na experiência do professor-artista da Escola Nacional de Circo, em contrapartida, cria impasses desastrosos.

“Minha família toda é do circo, ainda moro no circo, meu pai é de circo, ainda trabalha no circo. No picadeiro são quatro gerações ao mesmo tempo, chama-se Circo Trapézio, é aquele circo tradicional, pequeno. Fica lá na Barra da Tijuca, é um pouco longe. A gente fica mais naquela região lá, porque é um circo pequeno e não vem para o centro das grandes capitais. O nosso público é público de roça mesmo,

---

<sup>42</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

aquele lugarzinho lá no interior. E aí a gente vai com o circo e é a maior novidade”<sup>43</sup>.

No centro das grandes cidades é praticamente impossível armar uma estrutura circense de pequeno e médio porte. São poucos os recursos oferecidos pelos gestores das cidades para que estes circos possam se fixar temporariamente nos terrenos baldios que ainda existem, somente as empresas com grande estrutura como o Cirque du Soleil e o Beto Carreiro World podem alugar espaços apropriados que suporte os seus espetáculos. Enquanto isso a periferia das grandes cidades e mesmo os distritos mais afastados recebem os chamados “cirquinhos de quinta categoria”. Garantem os circenses que são nestes circos que o artista dispõe de recursos que o levam às experiências que tocam às necessidades da corrente popular, são diante destas experiências que o artista pode lidar com os imprevistos da cultura e da natureza.

“Pra mim a experiência circense tem que estar atrelada ao circo pequeno, por que lá você vai ter mais vivência, mais experiência do que no grande circo, por que lá tem mais dificuldades, você aprende a contornar ali, a contornar aqui, ter criatividade”<sup>44</sup>.

No plano da cultura popular as experiências nos pequenos circos, que ainda podemos ver nas cidades do interior dos Estados brasileiros são exemplos da preservação da cultura circense em terras nacionais. Nos pequenos circos, a estrutura tecnológica e financeira é muito aquém aos grandes circos, por isso, a necessidade de aprender tudo aquilo que faz os saberes tradicionais no plano geral da cultura circense são imprescindíveis para o funcionamento destes circos. Saber montar e desmontar a lona, dar aulas, estar no picadeiro, preparar os equipamentos, as roupas, os quitutes, lidar com a contingência das mais variadas naturezas e viajar em trupes são alguns deles. Como mesmo dizem os circenses é “conhecer o universo do circo” como um todo, tudo o que o faz enquanto experiência sensível, tudo aquilo que o configura.

A distância dos circos que se situam nos bairros ou distritos do centro das grandes cidades somam em alguns casos mais de 50 quilômetros. E é num grande centro que está localizado a Escola Nacional de Circo. Lá a situação descrita acima pode ser cartografada na experiência de Ângela Maria Cerícola e Pirajá Bastos, atuais professores da Escola Nacional de Circo. Percorrem todos os dias, duas vezes, este trajeto. Durante o dia estão na escola e à noite no circo, sustentando uma vida no circo e uma vida na escola. Para que dêem conta de

---

<sup>43</sup> Depoimento Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>44</sup> Idem.

uma experiência configurada nesta fronteira entre o picadeiro e a escola, acordam às 5:00 da manhã todos os dias, tomam condução da periferia onde está armado o circo, caminham mais um tanto após o desembarque na Central do Brasil ou na Rodoviária do Novo Rio. Mesmo em condições adversas, como no caso de chuva, chegam à escola antes mesmo do início das atividades pedagógicas.

“Sabe que hora eu entro aqui na escola? Eu entro por aquele portão ali as seis horas da manhã, por que eu moro longe. Se eu for pegar as sete horas a condução eu não chego aqui no horário, então eu saio as cinco horas da manhã, tomo o meu café, solto os meus cães no quintal, tomo o meu banho, fecho o portão e vou para o ponto de ônibus. Sou o primeiro a chegar no ponto de ônibus, bem fresquinho, escutando o meu radinho. Vejo um pouquinho da cidade passar pela janela aberta do ônibus, chego aqui as seis horas, salto na rodoviária. Da rodoviária até aqui faço esse trajeto todo dia à pé, me sinto bem. Entro aqui, troco minha roupa, as sete horas entram três alunos pelo portão. O horário que começa a aula é oito horas, mas eu vou lá pra trás, fora de expediente. Eu não estou ganhando nada em troca. O que eu ganho é quando eu estou deitado na minha cama, dez hora da noite e atendo um telefonema da Inglaterra, da Alemanha. Oh, meu velho, como é que está meu velho querido, com é que está de saúde, sonhei com você?! Ah, está tudo bem. É isso que a gente ganha, reconhecimento”<sup>45</sup>.

Na experiência de Angela e Pirajá artista e professor não são divisíveis, ora na escola ora no circo serão sempre artistas, entretanto, com funções distintas em cada caso. Neste território transitado pelo artista circense - do picadeiro à escola - uma fronteira é instituída por sua experiência na contemporaneidade. As marcas e sinais desta fronteira demonstram que os laços das experiências artísticas à época moderna estão amarrados às exigências de uma ‘pedagogização’ e/ou instrumentalização dos saberes. Entretanto, revela-se em contrapartida os sinais de que há na experiência circense contemporânea espaços para que o criar e o aprender se desenvolvam fora do período destinado a este fim. O ensino dos saberes circenses extrapola, por vezes, e veremos isso mais a frente, os horários a ele destinados. Isso se faz tanto por paixão como por necessidade.

Após anos de elaboração a Escola Nacional de Circo consegue estruturar um projeto político pedagógico visando atender as necessidades do artista moderno. Com isso temos meios de descrevê-lo e assim poder avançar em nossa análise capitular “o que vai além da técnica” na experiência educacional desta escola? A descrição do processo educacional do palhaço e do trapezista nos apontará as marcas dos processos de subjetivação destes artistas

---

<sup>45</sup> Depoimento de Pirajá Bastos recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

na experiência da escola e através da análise deste material poderemos apontar os sinais do “além técnica” na experiência de formação circense proposta pela mesma.

O projeto pedagógico assumido pela Escola Nacional de Circo visa em primeira instância formar artistas que sejam capazes de dominar as habilidades e técnicas circenses, com o objetivo de capacitá-los profissionalmente para a elaboração e execução de números o mais próximo possível da excelência, como também para a montagem de equipamentos de segurança, para a organização do espaço cênico circense e para o domínio dos fatores técnicos que interferem na realização dos espetáculos. Além dos aspectos técnicos, estéticos e estruturais presente no projeto pedagógico da escola, outros valores, como o da criação e do respeito, constituem o eixo articulador da experiência educacional desta escola. Ela se institui também como espaço aberto ao debate e a pesquisa dos conteúdos, atividades e equipamentos relativos às artes circenses, ao mundo do espetáculo e a relação entre o corpo e o movimento.

Este eixo geral, que tanto articula o projeto pedagógico quanto o projeto educacional, opera como um dispositivo político de subjetivação presente na formação do palhaço e do trapezista na experiência desta escola. Podemos então destacar alguns elementos que compõem o eixo político pedagógico da escola – a saber: a formação para o domínio das habilidades e técnicas, a capacitação artística vinculada a excelência e o domínio dos aparatos técnicos que interferem na concepção do espetáculo, e assim torná-los alvo de análise. Procuramos responder às nossas indagações utilizando os óculos dos frankfurtianos. Em “A dialética do esclarecimento”<sup>46</sup> encontramos ecos para a intuição que nos habitou, esta que é sobre as relações estabelecidas entre as experiências artísticas e a formação de técnicos nos processos de subjetivação contemporâneos. Nossa intuição diz que a formação de técnicos está articulada com a instrumentalização social dos saberes necessários a vida moderna. Segundo os frankfurtianos, a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação. A técnica da indústria cultural levou à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”. A racionalidade técnica é ainda hoje em dia a racionalidade da própria dominação, não temos dúvidas sobre isso. O que observamos de novo nisso é que a sua operatória se ajustou a contemporaneidade, ou seja, à vida de mercado em vez à vida de Estado. Agrupar não adquire mais consistência, a lógica agora é fragmentar. Portanto, a lógica fordista se desvaneceu. Na contemporaneidade os avanços técnico-científicos garantem o funcionamento da racionalização técnica noutra frequência. O que vale à atualidade, quando nos referimos ao mundo do *mercado*, é a

---

<sup>46</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas** in *Dialética do Esclarecimento*.

diferença. A diferença e a busca frenética por novas mercadorias o alimentam. O sacrifício hoje é pelo consumo do diferente, enquanto ainda mantém fragilizada a relação daquela *diferença* existente entre a lógica da obra e a do sistema social. Em termos gerais a eficácia da indústria cultural contemporânea mantém-nos amarrados ao consumo irracional de suas produções. Para que não precisemos ir muito longe, denunciemos apenas as produções Hollywoodianas e os bilionários investimentos midiáticos.

Mas qual seria a relevância destas análises quando voltamos para a nossa pergunta: “o que vai além do domínio da técnica”? O que vai além, da tradição à tecnologia, ou melhor, da tradição ao mercado, na experiência de formação em artes circenses proposta pela Escola Nacional de Circo? Lembrem-se que a elaboração do atual projeto pedagógico da escola está configurado pela tensão entre os saberes tradicionais e as novas tecnologias da era moderna. Quando no início de nosso trabalho procuramos descrever e analisar a corrente popular, apoiados em Bakhtin, era para que passássemos a compreender os seus movimentos, principalmente os da experiência circense. Observamos então os ordenadores simbólicos que configuraram as manifestações deste povo ao longo da história. Com isso trouxemos um dos pólos da fronteira entre a tradição e a tecnologia por onde os processos de criação podem revelar experiências inéditas. Por outro lado, quando trazemos os frankfurtianos para este debate, pretendemos da mesma maneira, cartografar os ordenadores simbólicos que configuram a contemporaneidade. Seus estudos datam do século XVIII, mas ousamos quando nos apoiamos nesta obra e a vinculamos às causas atuais. Assim conseguimos fazer uma leitura do presente e compreender um pouco melhor o outro lado desta tensão. Com isso mapeamos a fronteira que dá acesso ao além na experiência de formação em artes circenses na Escola Nacional de Circo, fronteira esta que vai da tradição ao *mercado*.

Se nos é possível sustentar estas reflexões, que sentido então teria o espetáculo circense na contemporaneidade? A nossa resposta dirige-se para a aposta de que ele – o espetáculo - desempenhe um papel estratégico na economia atual e que ainda exerça uma influência trágica sobre nós espectadores nos transformando em meros consumidores daquilo que é veiculado pelo mercado cultural, através de uma ação extremamente bem planejada para a coerção social. Assim são os processos de subjetivação contemporâneos quando atrelados ao mercado, tornamo-nos consumidores que correspondam às tabelas econômicas dos poderosos executivos, justificando por assim dizer as pretensas intenções das bases capitalistas.

A lógica da produção de subjetividades no plano da indústria cultural é somente um apêndice de um monstro ainda maior. Este é um dos eixos pelo qual funciona o poder na contemporaneidade. Neste sentido sustentamos pensar como os frankfurtianos a respeito da

submissão da arte ao mundo do espetáculo e em seu uso como mero instrumento de administração das experiências vinculadas à esfera da cultura e da vida.

A escola levanta a bandeira de que seja sua função promover também os princípios da cidadania, da convivência e da autonomia profissional. Estes três elementos se articulam ao eixo principal do projeto político pedagógico e conseqüentemente ao processo educacional da escola. Se passássemos a considerar que estes três elementos poderiam ser expressões daquilo que está além da técnica na proposta de formação circense e nos documentos regimentais da escola que informações teríamos?

O que abalou o nosso “corpo vibrátil” foi encontrar nos textos de apresentação do projeto pedagógico um esforço em mostrar o comprometimento da escola com o princípio da cidadania. Neste lugar, tal gesto, demonstra que os autores do texto perderam aquela dimensão relacionada com a capacidade de ir “além do domínio da técnica”. Que sentidos estão presentes neste discurso recolhido de uma escola situada na contemporaneidade? Não seriam as ressonâncias narcísicas de uma tentativa mal sucedida de sustentar a configuração de sujeitos às antigas lógicas dos Estados-modernos? As análises realizadas por Lewkowicz e Cantarelli (Grupo Doze) em “Del fragmento a la situación” sustentam que na atualidade o exercício do pensamento esteja desenraizado do antigo modelo estatal. Desta forma ficamos atentos às escolas que propõe formação para a cidadania e, sobretudo apostam na conscientização destes alunos, bases estas que outrora configuravam a sociedade moderna. Há um descompasso entre as bases políticas atuais e as experiências educacionais. Observamos neste movimento que enquanto a primeira se articula substancialmente à operatória do mercado as experiências que tocam os processos educacionais vinculam-se sobremaneira a conceitos ultrapassados. Para que uma interlocução possa se realizar, em épocas atuais, entre a política e educação, as bases que tocam a produção epistemológica, a produção de conceitos e verdades, precisam ser reelaboradas a partir daquilo que vivenciamos atualmente enquanto experiência do sensível. O desafio proposto por Boaventura, elaborar uma sociologia distante daquilo que a fez emergir comitadamente com a burguesia, é o eixo pelo qual as articulações entre política e educação devem caminhar. Sem esta ruptura, nada de novo poderá emergir na atualidade que dê conta dos desafios e impasses do século XXI, tanto no que se refere à política quanto à educação de uma forma geral.

Na contemporaneidade é necessário elaborar a partir das experiências do viver em grupo novos saberes e relações. Os aparatos estatais, após a abertura nacional aos mercados internacionais operam substancialmente sob a lógica do capital financeiro. A contemporaneidade, feita por paisagens fragmentadas, dispersas sob a órbita do mercado,

coloca a experiência pedagógica da Escola Nacional de Circo diante à necessidade de renovar o seu espetáculo para assim poder atender as demandas da nova época e com isso colocar o Brasil em pé de igualdade com países como a Rússia, China, EUA e Canadá. Parece-nos que a experiência da Escola Nacional de Circo está sob a embriagues do discurso politicamente correto vinculado à cidadania e à tutela do Estado, com receio de lidar com o abandono e à incompletude, impossibilitando experiências lúcidas e inéditas em relação aos processos de criação no campo da arte em tempos atuais. Atentos para as possíveis tentativas contemporâneas de levar a arte para dentro das instituições educacionais, pensadas assim como um mero instrumento de subjetivação cultural na contemporaneidade, parece-nos que um modo artístico de pensar o currículo, conceber a aula, o professor, o aluno, bem como toda a estrutura da escola, possa representar um desafio à Escola Nacional de Circo e as atuais experiências em educação regular de um modo geral.

São três as modalidades de ensino oferecidas pela Escola Nacional de Circo/FUNARTE: técnico em artes circenses, especialização em artes circenses e reciclagem em artes circenses. O curso técnico em artes circenses é o carro-chefe da escola, e é também deste a maior quantidade de recursos e informações disponíveis que encontramos nos documentos da escola para serem analisados. Desta forma o que aqui descreveremos refere-se fundamentalmente aquilo que configura o ensino em técnicas circenses. Sobre o curso de especialização e de reciclagem, são poucas as informações, apesar de termos recolhido ricos materiais para descrição e análise. Assim fica evidente o destaque dado pela escola à formação técnica.

Foi através das fontes extraídas de cinco grandes grupos ou famílias circenses que a grade curricular da escola foi composta. A experiência dos grupos ou famílias circenses configurou assim as suas três áreas de ensino (curso técnico – especialização – reciclagem). Como não temos um termo previamente definido para designar como os cinco grupos ou famílias circenses puderam contribuir para a elaboração e diferenciação das experiências circenses no processo educacional da escola, as chamaremos aqui de “frentes de ensino”. Assim cada frente de ensino configura o mosaico do processo educacional da escola pelo qual transitam trapezistas e palhaços.

Da primeira a quinta, as frentes são as seguintes: técnicas de manipulação, técnicas de acrobacias aéreas, técnicas de acrobacia, equilíbrio e técnicas especiais. A primeira, técnica de manipulação, é composta por malabares, laço, bastão chinês, suíngue, diabolô, bilboquê e micromagia; a segunda, técnica de acrobacias aéreas, é composta por trapézio de vôo, trapézio simples e duplo, petit volant, trapézio em balanço, quadrante, elástico, bambu, corda indiana,

corda simples e dupla, corda marinha, passeio aéreo, tecidos, argolas, liras, faixas e tiras; a terceira, técnica de acrobacia, é composta por antipodismo (tranca e icários), saltos, contorções, aro chinês, escadas, cadeiras, barra russa, báscula, mini-tramp, trampolim acrobático e dândis; a quarta, técnica de equilíbrio, é composta por parada-de-mão e de cabeça, bola, cadeiras, perna-de-pau, escada, percha (de ombro, de testa, de ventre), monociclo, rola-rola, arame baixo, arame alto, arame bambo, arame inclinado e patinação. A última, técnicas especiais, é composta por pirofagia, força capilar e dental, comicidade, magia e doma.

A segunda frente, técnica de acrobacia aérea, é onde está um de nossos alvos de análise nesta pesquisa, o trapezista. Todas as técnicas referentes a esta frente são realizadas no ar, em vôo ou presos aos aparelhos que possibilitam a suspensão do corpo no ar. Assim este corpo, nos desprendimentos que dão acesso ao “além terra”, pode nos mostrar as marcas das arestas que contornam os seus corpos. Na última frente, a de técnicas especiais, é onde encontramos o palhaço. Demarcamos assim o lugar do trapezista e do palhaço na experiência da Escola Nacional de Circo. Verificamos também que entre as frentes existem disciplinas similares, este é o caso das frentes em técnicas de acrobacia e em equilíbrio. Ambas as frentes oferecem as mesmas disciplinas, como é o caso da cadeira e da escada. Isto configura uma mistura e também é um sinal de que as fronteiras entre as frentes de ensino oferecidas pela escola não são claramente definidas. As fronteiras se diluem, as frentes se mesclam. Isto confere ao artista a possibilidade de transitar pelas mais diferentes experiências do universo circense.

Estas são as disciplinas práticas que compõem o processo educacional da escola dividida assim em cinco frentes. A estas disciplinas práticas foram adicionadas outras, que em detrimento às necessidades contemporâneas, fizeram-se necessárias à estrutura pedagógica da escola. Assim são somadas ao seu processo educacional as disciplinas teóricas além de outras disciplinas práticas ainda não descritas neste estudo. Sobre as disciplinas teóricas encontramos alguns impasses. Há uma grande dificuldade nos alunos da escola em freqüentarem as aulas teóricas. Na maioria dos casos é necessário quase que pô-los dentro da sala de aula. E é aqui que verificamos que o salto mortal para a teoria que configura os saberes circenses adquire uma atitude que beira o medo. O medo do salto mortal. Não é só na prática que se dá saltos mortais, estas atitudes devem ser tomadas também em relação às aulas teóricas, estas que possibilitam ao aluno-artista percorrer a memória circense e aquilo que o configurou ao longo dos anos até os dias atuais. Ainda pode, através destas aulas, entrar em

contato com as diversas dimensões artísticas, agregando-as ao seu conhecimento e à construção de seu número.

Em relação aos cursos de especialização a Escola Nacional de Circo ofereceu no ano de 2006 o curso de extensão intitulado “Processos de Formação em Circo: aspectos pedagógicos e de gestão”. O curso oferecia enquanto proposta pedagógica os seguintes temas: Correntes pedagógicas e a relação com o circo; Evolução do ensino nas artes; Processo de formação em circo; Produção e elaboração; Projeto e mercado; Economia da cultura; Educação popular e organização do sujeito coletivo; Legislação e representação civil; Segurança e Gestão de espetáculos. O curso foi dividido em 3 módulos com o último em formato de seminário. Cada módulo teve duração de cinco dias realizado nos horários da 8:30 hrs às 11:00 e das 14:00 hrs às 16:30 horas. O curso em toda a sua extensão contou com uma carga horária de 75 horas. De maneira geral estes cursos são oferecidos a alunos de escolas de circo, educadores, artistas e a todos os interessados na temática abordada. As inscrições são gratuitas e realizadas na própria secretaria da Escola Nacional de Circo. O eixo articulador deste curso é a experiência circense e sobre ele orbitam diversas áreas do conhecimento. A abrangência do curso de extensão oferecido pela escola é bem vasta, entretanto, são poucas as informações disponíveis em seus documentos para que possamos realizar uma abordagem mais apurada sobre este tema.

A escola oferece ainda cursos de reciclagem para artistas de todo o mundo. Com duração de três meses é exigido do artista para o seu ingresso à Escola Nacional de Circo um currículo, um atestado médico de atividade física, uma carta de indicação ou registro profissional ou vídeo além de realizar uma prova prática para averiguação de suas habilidades como artista circense.

Nos três módulos de formação oferecida pela escola há sobremaneira um grande leque aberto nas diferentes áreas do conhecimento vinculadas ao universo circense. Com isso o artista brasileiro destaca-se dos demais internacionalmente por terem, durante seu processo educacional, a possibilidade de transitar pelas cinco frentes que compõe o universo circense da escola. Na experiência circense nacional a mistura faz do artista e da escola uma referência mundial, materializando num corpo só a experiência de ser malabarista, trapezista, palhaço, acrobata aéreo e de solo.

A estrutura curricular do curso oferecido pela Escola Nacional de Circo/FUNARTE em técnicos circenses obedece as seguintes etapas de aprendizagem: módulo básico, módulo profissional, módulo formativo e estágio profissional. O módulo básico (Trabalhando sobre as bases) é voltado para a consolidação de bases técnicas e para a introdução de fundamentos

necessários para o desenvolvimento de outras habilidades e técnicas, com carga horária de 800 horas/aula, sem término definido. O conteúdo deste módulo consiste em acrobacia de solo (200 h/a), malabares (120 h/a), técnicas de equilíbrio (monociclo, perna-de-pau e iniciação ao arame) (120 h/a), acrobacia aérea (trapézio) (80 h/a), condicionamento físico e preparação corporal (80 h/a), história do circo (40 h/a), jogos do ator (40 h/a), anatomia e biomecânica (40 h/a), dinâmica de grupo e psicologia do desempenho (40 h/a), dança e arte corporal (40 h/a).

O módulo profissional (A Descoberta das Técnicas) dá ao aluno a possibilidade e a liberdade de traçar a sua própria trajetória de formação profissional, escolhendo as disciplinas que irá desenvolver indicando neste momento suas preferências para a criação de seu(s) número(s). Neste módulo o aluno tem a possibilidade de compor sua grade horária escolhendo no máximo três técnicas por semestre, além das disciplinas e atividades obrigatórias. A carga horária deste módulo é de 800 horas/aula, sem término definido. O seu conteúdo consiste em técnicas circenses I (200 h/a), técnicas circenses II (200 h/a), técnicas circenses III (120 h/a), condicionamento físico e preparação corporal (80 h/a), psicologia do desempenho (40 h/a), ética/exercício profissional e mercado (40 h/a), jogos do ator (40 h/a), biomecânica (40 h/a) e dança (40 h/a).

A etapa final é o módulo formativo (Criação do Número) e consiste na continuação do módulo anterior com ênfase no aprofundamento da(s) técnica(s) escolhida(s) pelo aluno para a elaboração de seu(s) número(s), individuais ou coletivos e/ou criação de um personagem. Estes são criados com a orientação dos professores e são apresentados em espetáculos ao longo do curso e ao final do ano, para a formatura. As apresentações em espetáculos são também créditos para o estágio profissional. Este módulo tem carga horária de 800 horas/aula. O conteúdo deste módulo consiste em técnicas circenses I (200 h/a), técnicas circenses II (200 h/a), condicionamento físico e preparação corporal (80 h/a), jogos do ator (40 h/a), psicologia do desempenho (40 h/a), história do circo (40 h/a), criação/direção/produção e montagem de espetáculo (80 h/a), biomecânica (40 h/a), dança e arte corporal (40 h/a).

O estágio profissional é desenvolvido junto ao mercado de trabalho, em instituições e empresas com comprovadas autenticidades e com finalidade relacionada ao mundo circense e devidamente cadastradas pela Escola Nacional de Circo/FUNARTE. A duração do estágio supervisionado é de 300 horas, que poderá ser efetuada pelo aluno no final das três etapas da aprendizagem, ou no decorrer das duas últimas etapas da habilitação em horário alternativo ao seu horário regular, podendo inclusive ser aos sábados. A participação do aluno em eventos,

inclusive os espetáculos promovidos pela Escola, contam como carga horária para o estágio profissional.

Na mediação entre aprendizagem e prática realizada durante o período de estágio profissional apontamos um distanciamento da experiência circense em relação à cultura popular. Há neste movimento um deslocamento da arte circense de seu local de origem, as ruas e as praças públicas, para ser representada em locais privados que em grande parte são desenvolvidos junto ao mercado de trabalho, instituições ou empresas. Está claro também que os módulos estão estruturados com ênfase para a formação técnica vinculada fundamentalmente a profissionalização da experiência circense. Este é o seu objetivo primordial.

Os saberes referentes a cada uma das frentes de ensino em formação circense são transmitidos através das aulas práticas e teóricas realizadas tanto no picadeiro ou na área externa, quanto também nas salas internas. A Escola Nacional de Circo enquanto infraestrutura para a realização das aulas práticas, conta com um picadeiro com capacidade para 2500 espectadores onde, além de espetáculos, estão instalados equipamentos que permitem a execução e aprendizagem de grande parte das técnicas.

Na área externa à lona encontram-se instalados equipamentos, estruturas e aparelhos para a realização das aulas como também um prédio com instalações administrativas (secretaria, direção, coordenação escolar), sala multilinguagem (dança, ginástica, aulas teóricas e audiovisual), cozinha/refeitório/cantina, sala de musculação, sala de fisioterapia, sala dos professores, 3 almoxarifados destinados aos equipamentos de circo e materiais em geral, 2 banheiros adequados para portadores de deficiência, vestuários para alunos e alunas, 4 camarins equipados com pias e sanitários, 1 sala para o Grêmio Estudantil, 1 pequena sala arquivo dos históricos e documentos da escola com cerca de 120 livros, revistas, artigos e outros documentos ligados à Artes do Circo, além de uma pequena videoteca com mais de 300 fitas de vídeo e dvd com espetáculos, filmes, históricos e atividades pedagógicas relacionadas ao mundo do circo, uma guarita de segurança e uma oficina de reforma e construção de aparelhos. A escola ainda mantém um programa de assistência técnica aos circenses em trânsito pela cidade do Rio de Janeiro. Contam também, como descrevemos logo acima, com o suporte da Coordenação de Documentação e Biblioteca da Funarte, instalado no Ceacen, que possui o maior acervo na área de Artes Cênicas em território nacional. Tanto professores e alunos quanto comunidade civil podem usar este acervo.

A equipe da Escola Nacional de Circo é composta pelo diretor José Clementino de Oliveira, pelo coordenador pedagógico Francisco Aramburu Filho e pelos seguintes

professores-técnicos circenses: Ana Christina Olimecha, especialista em trapézio de vôos, acrobacia de solo, cama-elástica e trampolim acrobático; Maria Delizier Rethy, especialista em acrobacias aéreas; Aberaldo Costa, especialista em equilíbrio e contorção; Edson Silva, especialista em cama-elástica, trampolim acrobático, paradas e duos acrobáticos; Marcelinton de Souza Lima, especialista em acrobacia de solo e com aparelhos; Ângela Maria Cerícola, especialista em acrobacia aérea e equilíbrio; Juliana Berti Abduch, especialista em acrobacia aérea e contorção; Latur Azevedo, especialista em equilíbrio e acrobacias; Pirajá Bastos, especialista em acrobacias de solo e com aparelhos; Walter Carlo, especialista em trapézio e malabares; Fidélis Sigmaringa, especialista em capatazia, perna-de-pau e pirofagia; Edinilson Santos, artífice, especialista em equipamentos circenses; Nelson Costa, artífice, especialista em equipamentos circenses; Edmur Francisco de Souza, especialista em luz cênica e som; e Romildo Ferreira dos Santos como apoio pedagógico.

Tanto quanto há nas frentes de ensino uma mistura entre os diferentes grupos circenses e seus saberes, há na experiência e na especificidade de cada docente da escola esta mesma mistura. Ao contrário do que pensávamos anteriormente, cada professor não trás consigo na bagagem e na experiência somente aquilo que é referente ao seu grupo e suas origens. As trocas entre os grupos circenses possibilitaram que estes artistas conhecessem um pouco a mais sobre o universo circense de um modo geral. Com isso ampliaram seus conhecimentos sobre esta arte. Isto se reflete no quadro docente da escola. Um dos casos é o de Ângela Maria Cerícola, especialista em acrobacia aérea e em equilíbrio, artista em duas diferentes frentes.

Contam ainda com uma equipe extra de professores para desenvolver oficinas eventuais em técnicas circenses, ou consultores em assuntos específicos, estes que não constam na grade docente permanente da escola, tal qual anunciamos acima. São eles Liriana Magalhães Carneiro, fisioterapeuta e ministra as disciplinas de anatomia e biomecânica; Regina Helena Miranda, psicóloga e ministra as disciplinas de psicologia e dinâmica de grupo; Roberta Azulay, bailarina e ministra as disciplinas de dança e arte corporal; e Ermínia Silva, historiadora e ministra a disciplina de História do Circo. Além do corpo de professores fixos há mais três profissionais com formação superior em Educação Física que recentemente foram contratados para fazer parte do grupo de docentes da Escola Nacional de Circo.

Este mapeamento revela a inexistência de alguns professores. Na experiência da escola não há professores de mágica, de doma e nem de palhaços, disciplinas estas que compõem a frente de técnicas especiais. Como a escola se comporta diante deste fato? Como é que podem oferecer cursos em formação técnica circense nestas disciplinas se não há professores para

que possam sustentar estes saberes? E, fundamentalmente, quais são os entraves para a formação do palhaço diante deste impasse, este que é um dos alvos de nosso estudo?

A escola não tem animais para ensinar a doma, não tem palhaços para ensinar as palhaçadas e não tem mágicos para ensinar a magia. Estes profissionais deveriam fazer parte do grupo permanente de docentes da escola, no entanto, para resolver este problema quando é necessário os contratam temporariamente para que possam ministrar aulas. Podemos relacionar isto a uma possível fragilização na experiência da cultura popular? Certamente, mas temos que tomar cuidados nestas verificações. As experiências da corrente popular como a doma, a magia e a palhaçada, não revelam por si só a fragilidade de uma cultura, mas sim a forma pela qual o homem trapaceia tal fragilidade. Com isso apontamos para uma dimensão popular da cultura em sua precariedade. São através das experiências do palhaço que o homem trapaceia a dor, são através das experiências do domador que o homem trapaceia a força da natureza e são através das experiências do mágico que o homem trapaceia o real. Estas três experiências tocam diretamente no ponto de tensão entre a cultura e a natureza. Cada uma destas experiências se relaciona mais ao dom de cada um destes homens do que à técnica. Nestes casos a técnica exerce pouca influência, ou nenhuma, na forma como o homem lida com a fragilização e com a precariedade de qualquer cultura. Como pode então uma escola técnica sustentar os saberes relacionados ao dom inerente ao palhaço, ao domador e ao mágico? Como esta escola lida com a experiência do precário? Assim vão surgindo os impasses que a escola tem enfrentado para sustentar na cultura circense contemporânea as experiências da corrente popular.

“O primeiro diretor da Escola Nacional de Circo, que, aliás, fundou a escola, o Luis Olimecha, dizia: - Isso é regra de circo, todo mundo diz que palhaço não se faz, nasce feito. Não existe escola pra palhaço, você nasce com dom de ser engraçado no picadeiro. O que ele pode aperfeiçoar são técnicas, melhorá-las, fazer um curso de expressão corporal, de vocalização, de postura, tudo, mas se ele não tiver o dom de ser engraçado não há professor que vá ensinar a ele a ser engraçado”<sup>47</sup>.

“A escola não dá isso, isso aí é da pessoa, nasce com a pessoa. Não é só na Escola Nacional de Circo é em qualquer lugar, qualquer escola. Ou você nasce com aquilo, ou você nunca vai saber ser palhaço”<sup>48</sup>.

É uma postura assumida para a vida que lhe permite criar, ir além de si mesmo, manifestar seu dom, acessar a sua potência de criação. Neste sentido uma das ações tomadas

<sup>47</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>48</sup> Idem.

pela escola para resolver este impasse gerado entre a grade curricular e o quadro docente foi agregar a estes artistas, caso haja algum na escola em processo de formação, no curso de reciclagem ou em especialização, as técnicas presentes nas diferentes frentes de ensino promovidas pela escola com a finalidade de trazer ao seu número ou entrada cênica algo a mais. Um palhaço pode, além de seu dom de ser engraçado, agregar ao seu número as técnicas de malabares, de trapézio, de contorção, dança, entre outros.

“O palhaço vai aprender o monociclo, os malabares, uma acrobacia de solo, pra montar o seu número, mas a postura de palhaço é dele”.

A formação de um artista domador, agora, é inconcebível, visto que a escola não tem animais disponíveis para o aprendizado destes saberes. Atualmente existe um movimento mundial contra a utilização de animais em circos. No Brasil, o Estado de Pernambuco foi o pioneiro na proibição de animais em espetáculos circenses.

Atualmente são seis os Estados que proíbem as apresentações circenses com animais, bem como mais de cinquenta municípios em todo o país. Há ainda em tramitação projetos de leis em muitas cidades e em alguns Estados, com destaque para a Bahia (PL 16.957/07) e também um de âmbito Federal (PL 7291/06), tramitando na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. Na Comissão de Constituição e Justiça da mesma câmara tramita o projeto de lei PL 397/03 pedindo a proibição de circos com animais em todo Brasil.

O Senado boliviano aprovou recentemente o Projeto de Lei substitutivo 1.143/ 2008-2009, que proíbe o uso de animais silvestres e domésticos em circos em todo o território nacional. Segundo a nova lei os circos têm um ano para adequar seus espetáculos a esta proibição. O não cumprimento desta lei implicará no confisco dos animais e multas, além dos processos civil e criminal a serem estabelecidos.

No Brasil este movimento é acompanhado pelos próprios artistas circenses, mas há ressalvas sobre este tema, como compreendido por Douglas, ex-acrobata aéreo do elenco do circo norte americano Ringling Bros, atualmente professor da Escola Nacional de Circo.

“Sou contra se realmente é mal tratado. Eu digo isso porque quando trabalhei no Ringling Bros pude ver animais sendo mais bem tratados do que artistas, com frutas fresquinhas da feira. Eram onze elefantes, quinze tigres, mas cinquenta ou quarenta cavalos. Eles eram muito bem tratados, porque nos EUA existem leis muito rigorosas, isso é muito presente lá”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Depoimento de Douglas Cantudo Gonçalves recolhido durante a palestra realizada na Semana de Estudos da Pedagogia/UNESP –Rio Claro, ano de 2007.

A respeito dos mágicos, o seu destaque na Escola Nacional de Circo, dentre as três, é a que mais recebe respaldos durante o processo de aprendizado, mas mesmo assim, a experiência da magia no universo circense, inerente ao circo em sua dimensão popular, corre sérios riscos de desaparecer.

Mesmo diante destas dificuldades há nos documentos da escola uma grande preocupação com a formação do aluno. Por isso em seu projeto político estipulam metas gerais à serem alcançadas pelo aluno até a conclusão do curso de formação em técnicas circenses. Prezam pela capacidade de desenvolver ações e atividades de criação e execução artística bem como a concepção de espetáculos voltados para a promoção e difusão das artes do circo e da cultura, empregando livremente e conscientemente seu senso crítico em relação aos mais diversos campos da produção cultural. Assim incorporam ao seu aprendizado as recentes contribuições científicas e tecnológicas das diferentes áreas do conhecimento. Esperam também que o aluno tenha a capacidade de correlacionar a linguagem artística aos outros campos do conhecimento nos processos de criação e gestão das atividades; incorporar à prática profissional o conhecimento das transformações e rupturas conceituais que se processaram na área; reinventar processos, formas, técnicas, materiais e valores estéticos na concepção, produção e performance artística; utilizar criticamente novas tecnologias e pesquisar e avaliar as características e tendências da oferta e do consumo dos diferentes produtos artísticos.

Estas metas são estipuladas após serem traçadas as linhas que articulam o eixo orientador da fronteira pela qual transita a proposta de ensino da escola. Da tradição ao mercado, a experiência desta escola agrupa sobre o picadeiro a mistura do velho com o novo.

Planejar e executar ações e atividades que permitam a produção e a realização de seus números no contexto do espetáculo é mais uma das capacidades exigidas do profissional circense na experiência desta escola, bem como conceber, organizar e interpretar roteiros e instruções para a realização de projetos artísticos; identificar as características dos diversos gêneros de produção artística; analisar e aplicar práticas e teorias de produção das diversas culturas, suas interconexões e seus contextos sócio-culturais. Compete também analisar e aplicar combinações e elaborações, a partir da experiência sensível da vida cotidiana e do conhecimento sobre a natureza, a cultura, a história e seus contextos, bem como utilizar, de forma ética e adequada as possibilidades profissionais.

Fechando o quadro de competências exigidas do aluno ao final de seu processo de formação, a Escola Nacional de Circo deposita a confiança de que este esteja apto para executar números artísticos em uma ou mais modalidades circenses; identificar os fatores

biomecânicos e técnicos intervenientes na execução e na constante melhoria de sua performance; administrar o espaço cênico próprio à realização de suas atividades profissionais; conhecer normas de segurança e aspectos técnicos específicos para a montagem e conservação de equipamentos, aparelhos e do espaço cênico e; estar em constante evolução profissional.

Para que possam acompanhar o desenvolvimento do aprendizado do aluno e conferir se as metas previstas pela escola serão alcançadas, o processo de avaliação das competências e habilidades dos alunos ocorre simultaneamente ao da própria escola. A aprendizagem é avaliada de forma contínua, sistemática e integral ao longo de todo o processo de ensino e aprendizagem. Acreditam, portanto, que seja necessário avaliar a própria experiência da escola e de seu projeto pedagógico, fazendo os acertos necessários em busca do sucesso escolar. A base dessa avaliação consiste em uma análise qualitativa observando a abrangência de objetivos relacionados ao conhecimento e as atitudes e de seu desempenho no processo de concepção, produção e interpretação artística. Verificam também durante o processo de avaliação a aplicação de elementos e valores estéticos e técnicos como também os aspectos cognitivos e afetivos.

Durante as avaliações os instrutores se baseiam nos seguintes critérios. De A à D, segue-se consecutivamente; (A) consecução constante e espontânea sem ajuda adicional; (B) consecução intermitente dos objetivos, quase sem ajuda adicional; (C) consecução parcial dos objetivos com ajuda e instrução adicional e; (D) não consecução dos objetivos. Para que o aluno seja aprovado é necessário atingir a frequência mínima de 75% do total das atividades letivas além do desempenho global satisfatório, que se refere aos conceitos A, B ou C. Será retido o aluno que não atingir a frequência mínima de 75% qualquer que seja o conceito final de aproveitamento nos diferentes componentes curriculares ou obter conceito D na avaliação final do aproveitamento.

Outra forma que os professores da Escola Nacional de Circo encontraram para avaliar seus alunos é durante as participações nos espetáculos realizados pela escola, geralmente sempre na última sexta-feira do mês. Estas apresentações são uma espécie de laboratório onde alunos e professores podem verificar o resultado da aprendizagem. Nestes momentos é possível observar e analisar os progressos dos alunos na construção do conhecimento em função do trabalho pedagógico desenvolvido.

“Aqui na escola nós temos, sempre ao final do mês, na última sexta-feira de cada mês, um espetáculo. Eu costumo dizer, acredito e acho que a melhor

forma de chamarmos este momento é apresentação, não um espetáculo, uma apresentação dos alunos da escola”<sup>50</sup>.

O processo educacional tanto quanto a avaliação transitam por três esferas distintas, o picadeiro, a sala de aula e a biblioteca. O picadeiro é o local dos testes, a sala de aula é o local de transmissão dos saberes e técnicas circenses daquilo que se refere à teoria e também é o local onde ocorrem a maioria das exposições de filmes e documentários, e a biblioteca é o local de preservação e acesso à memória. Vale ressaltar que o picadeiro não é apenas local de teste, mas também local de aprendizagem dos saberes circenses em período letivo. Entretanto, o picadeiro enquanto laboratório merece destaque. Para ser um laboratório, um local de teste, é necessária a presença do público. Para este público, acrobatas, malabaristas, trapezistas, palhaços, contorcionistas, equilibristas, engolidores de espadas, dançarinos, etc, mostram as suas habilidades, as suas técnicas, os seus encantos e a sua graça. Mas um deslize, em nossa compreensão, é cometido. Antes mesmo do início do espetáculo o público é avisado de que aquele momento não é um espetáculo circense, e sim uma aula, onde os erros serão apontados, os alunos supervisionados pelos seus professores e inclusive avaliados. Como dissemos é um laboratório, um local de testes.

“Estas apresentações são como um laboratório, um ensaio aberto, uma aula aberta, como nós fazemos todos os dias. Ou seja, neste dia de apresentação o artista vai apresentar aquilo que está aprendendo. Se sair bom ou sair ruim não é para o público avaliar isso. Eu acho que o que está faltando um pouco aqui na escola e falar, deixar ciente para esse público, antes de começar o espetáculo, que isso não é um espetáculo circense, e sim uma apresentação dos alunos que estão aprendendo, se sair certo ou errado, não é isto que está em jogo”<sup>51</sup>.

Há na atitude da escola um pressuposto racional que sustenta o gesto de avisar. Isto revela na experiência da escola a busca ou o vínculo com um modelo identitário<sup>52</sup>. O gesto de avisar é a materialização do medo que o erro proporcionaria, é uma tentativa de materialização da segurança em relação às experiências com o erro. Os sinais da presença ou busca por um modelo identitário na experiência educacional da escola se revelam na atitude

<sup>50</sup> Depoimento de Glauber Gonzalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> O gesto de avisar aparece aqui como um flagrante relacionado com a dificuldade de viver processualidades, expressão de uma vontade de controle, sentido de administração sempre exigido por parte dos educadores. A racionalidade inerente a tal gesto exemplifica o modelo identitário. As formas da organização do processo educacional funcionam como barreiras extremamente rígidas com capacidade de resistir às forças advindas de um campo feito de surpresas. Os afetos produzidos fora do campo da racionalidade planificadora podem abalar os contornos de uma pretensa didática forjada para o exercício do ensino.

tomada em relação ao público que os assiste. Por que é necessário avisar ao público que não é um espetáculo circense? O público não foi levado à força e avisar que ‘não é’ pressupõe a desqualificação dos próprios alunos, aliás, evidencia uma grande falha no processo educacional da escola em relação às experiências com o erro. O público também não poderia viver uma experiência de risco, tal qual o acrobata aéreo, nestes momentos de erro? A expressão ‘não é’ explicita ainda uma vontade de completude. Mas se este ‘não é’, qual ‘é’ então?!

“Se sair certo, muito bem, ótimo para o artista que está treinando. Se não saiu legal, ele vai analisar os seus erros junto ao professor e vai corrigir aquilo e aprimorar. Eu acho que essa apresentação serve para isso, analisar de que forma o nosso aprendizado está caminhando, o quanto nós estamos de nosso objetivo”<sup>53</sup>.

O erro é um rico material para os alunos e para os próprios professores. Tanto um quanto outro poderiam mostrar nestes momentos as suas capacidades de acolher o erro e fazer deste momento alquimia. O imprevisto é o seu principal (re)agente. Em vez de interpretar tais ações como erros, por que não compreendê-la por devires disparados? Nestes momentos os palhaços seriam os principais personagens que poderiam lidar com o erro e fazer a partir das improvisações o seu número cênico. Mas, onde estão os palhaços no momento do erro, na experiência pedagógica da Escola Nacional de Circo? O erro seria um tesouro para os palhaços se eles estivessem à postos, prontos para fazer brotar dele uma gargalhada. O palhaço tem o dom de relativizar o peso do erro trazendo ao momento de suspense um sopro de leveza. O humor, o riso, ao brotar das experiências com o erro durante os laboratórios, caso assim os fosse concedidos, retiraria do artista iniciante o peso da falha, e a leveza assim reconstituída traria efeitos terapêuticos importantíssimos para a aprendizagem.

Nestes espetáculos realizados às sextas-feiras a reação do público é um indicativo de como no processo educacional da escola se faz a educação para o ‘receber aplausos’ e para o ‘não receber aplausos’. Isto se reflete sobremaneira a partir das experiências que cada artista pôde ter com a dramaturgia. Há na escola alguns alunos, como é o caso de Glauber, vindo das artes dramáticas para as artes circenses. Segundo o próprio artista:

“Em geral os artistas circenses não têm arte dramática, eles são circenses, eles têm técnica. Então quando você vai para o picadeiro e entra em cena, você entra com um corpo, mas você não entra com a presença, com interpretação, com representação cênica. Às vezes você vê um artista no

<sup>53</sup> Depoimento de Glauber Gonzalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

picadeiro fazendo coisas bizarras, ao ponto de imaginarmos que aquilo não existe, que o corpo humano não faz aquilo. Mas o artista não ganha o aplauso que deveria porque não sabe vender o produto. Às vezes entra um artista em cena que faz uma volta, um salto mortal, se pendura, faz um pivô, e acabou, e você baba. Você nem aplaude por que fica tão abestalhado com o que aquele artista fez. Isto porque a pessoa tem presença cênica, sabe entrar em cena, sabe ganhar o público”<sup>54</sup>.

Existe aplauso devido à finalização da apresentação e aplauso por conquista; a primeira é por obrigação, já a segunda por intensidade. O que diferencia uma da outra é aquilo que iremos chamar de “potência”; é criar em cena o impossível. Nestes casos a linguagem do público beira o silêncio, o público vive o espanto, o aplauso cede lugar à admiração àquilo que está além da técnica, ou seja, à criação do excêntrico. Noutros casos, há momentos em que a interpretação é ‘para o vazio’, como se a platéia não estivesse presente, no entanto, é o momento em que o aluno tem a possibilidade de experimentar viver no e para o vazio. A platéia possui diferentes linguagens, para o trapezista por exemplo, é o suspense, para o palhaço o riso, entretanto, há momentos que nem um nem outro são possíveis.

“Nós aprendemos uma coisa no teatro, que a partir do momento que você entra em cena é o momento que você tem pra ganhar a platéia. Se você entra em cena e naquele momento você não ganha a platéia você pode passar o espetáculo todo sem ter ela pra você, ou seja, você vai estar interpretando para o vazio. Claro que no final o público vai aplaudir, mas vai aplaudir porque terminou o espetáculo, não que você tenha ganhado ela”<sup>55</sup>.

Ao final de cada bimestre a meta em cada componente curricular esperado pelos gestores da escola deverá ser a síntese da aplicação de diferentes instrumentos de avaliação utilizados e da observação e análise dos momentos de interação professor/aluno. À medida que descrevemos o projeto pedagógico e o processo educacional da Escola Nacional de Circo, as dificuldades vão surgindo e assim colocadas em análise. Os problemas são muitos. Um deles refere-se a formação continuada dos professores da escola.

“A maioria dos funcionários não sai para viagem, para conhecer outras escolas antigas, com mais experiências em formação circense, como é o caso de escolas na China, por que a instituição não tem verba. Tem muita coisa pra melhorar. É que nós não temos parâmetro com outras escolas aqui no Brasil, nós somos a única referência em formação circense regularizada pelo MEC”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Depoimento de Glauber Gonsalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Depoimento de Francisco Aramburu Filho recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

A maioria dos artistas-professores não realizam viagens às outras escolas de formação seja pelo Brasil ou exterior para que possam trocar e misturar experiências. As viagens de intercâmbio e pesquisas noutras escolas de formação circense são obrigação da Funarte, mas os recursos são poucos o que impossibilita o contato com outras experiências em formação circense. Existem prioridades na escola para a utilização dos recursos envidados através da Funarte investindo naquilo de mais urgente. É paradoxal observar que mesmo com o descaso e a falta de incentivo às artes circenses no Brasil a escola receba o título de escola de referência em formação circense em território nacional. A preservação da arte circense e um ensino de excelência enquanto bandeiras da escola revelam-se assim apenas como fachada, como grife, visto que os recursos necessários para um trabalho de excelência encontram-se à distância. A experiência da escola na contemporaneidade esbarra em sérios obstáculos para que possam acompanhar os critérios dos grandes centros internacionais em artes circenses, a exemplo da China, Canadá, Estados Unidos e França, o que torna prejudicial ou impraticável o projeto pedagógico sustentado pela escola.

Uma referência de circo para os administradores da Escola Nacional de Circo é a experiência do Cirque du Soleil. A escola sustenta que o processo de aprendizagem dos saberes circenses propostos por ela é extremamente semelhante a experiência do Cirque du Soleil. As técnicas utilizadas tanto num quanto noutra são parecidas, fazem parte das frentes de ensino que estruturam a experiência do circo tradicional (que descrevemos anteriormente). O que faz do Cirque du Soleil um grande espetáculo é a possibilidade de ter entre os seus profissionais uma equipe multifuncional composta por coreógrafos renomados, músicos – que com suavidade ou agressividade harmonizam as diferentes apresentações -, costureiros, tinturaria, centro de treinamento extra além do picadeiro, técnicos de iluminação, efeitos visuais, equipe médica, professores, cozinheiros, sem contar no trabalho realizado para dar conta de um espetáculo realizado muitas vezes em vários ambientes diferentes. No dia em que o quadro dos profissionais da Escola Nacional de Circo puder contar com esta estrutura poderão desenvolver um trabalho próximo aos grandes circos vinculados ao mundo do entretenimento industrial. Por enquanto, as experiências em formação circense em território nacional prestam-se à formação de profissionais que um dia poderão estar nestes grandes palcos. A nossa escuta dos impasses e desafios enfrentados pela escola na contemporaneidade revela uma dificuldade ainda maior. Algumas de suas propostas não seriam apenas idealização; boa parte daquilo que está proposto em seu projeto pedagógico não ficariam apenas no plano das idéias?

“Hoje em dia eu faço parte do grupo dos professores da Escola Nacional de Circo. Entrei na escola quando eu tinha 13 anos, em 1993, me graduei em 1997, e logo depois pude participar de um projeto da caravana Petrobrás vinculada ao Ministério da Cultura que fazia viagens pelo Brasil inteiro, viajando por cidades pequenas, se apresentando geralmente aos finais de semana e se apresentado com uma linguagem bem diversificada, misturando circo, dança e teatro. Um ano depois tive a oportunidade de fazer parte do elenco do Ringling Bros, um circo americano, uma das companhias mais tradicionais dos Estados Unidos. Fiquei lá por 6 anos, cresci mais ou menos uns quinze anos em seis e aprendi muita coisa, foi a minha pós-graduação em circo”<sup>57</sup>.

Mesmo diante dos problemas enfrentados muitos alunos se destacaram na escola, fazendo arte em terras estrangeiras. Puderam assim se especializar noutros centros de formação em artes circenses espalhadas pelo mundo e até por vezes retornar a escola.

Há poucos anos a escola conta com os esforços do gestor cultural. Este cargo, atualmente ocupado por Carlos Eugênio do Santos Leite, foi criado para atender as necessidades atuais da escola em seus mais diversos aspectos, mas fundamentalmente à concessão de recursos financeiros para a execução dos projetos da escola. Com o auxílio de seus patrocinadores a escola pôde elaborar projetos de espetáculos, promoção de eventos (seminários e conferências) além da melhoria e manutenção da infra-estrutura da escola (aquisição de alimentos para manter a cozinha). Estes projetos de auxílio e de fomento à escola recebem o título de “projetos básicos”.

Há cerca de três anos a Escola Nacional de Circo contou com o auxílio do Programa Petrobrás Cultural 2005/2006 destinado à compra de materiais e equipamentos para a escola. Com os recursos concedidos foi possível adquirir apenas a lona circense pelo custo de 200 mil reais. A antiga lona já apresentava sinais de deterioração proporcionados pelos efeitos do tempo. Como consta nos documentos da escola, o picadeiro é seu primeiro cartão de visita, além de ser o principal espaço pedagógico para a realização das aulas e dos espetáculos produzidos pelos alunos. Por isso a necessidade imediata da renovação da lona circense da escola.

Após o auxílio destinado pela Petrobrás, foi enviado ao Ceacen no ano de 2007, órgão vinculado à Funarte, um pedido para a aquisição de material para a pintura da fachada da Escola Nacional de Circo. A justificativa é que após anos de desgaste a fachada da escola necessitaria urgentemente de recuperação. A reforma da entrada principal da escola foi iniciada, mas afirmam ser necessário reformar a escola em seu todo. No mesmo ano foi

---

<sup>57</sup> Depoimento de Douglas Cantudo Gonçalves recolhido durante a palestra realizada na Semana de Estudos da Pedagogia/UNESP –Rio Claro, ano de 2007.

pedido também ao Ceacen um novo pedido de auxílio, mas agora para a compra de passagens aéreas, pagamento de hospedagem e alimentação para profissionais circenses durante a realização do Encontro Latino Americano de Formação em Circo realizado na cidade do Rio de Janeiro. Este evento é também um elemento no processo educacional do artista circense e a justificativa da escola para a participação de seus alunos deve-se ao fato de que a escola não pode se omitir do diálogo com a produção pedagógica e artística presente no mundo do circo atualmente, este que está em constante mutação impulsionado pela evolução tecnológica instrumental e de gestão. Os documentos da escola apontam que várias alternativas são estruturadas pela Funarte/Ceacen/ENC para possibilitar os intercâmbios, impedindo que a escola fique fora dos avanços presentes no mundo do circo, sem com isso perder o compromisso com a tradição circense no Brasil. A realização do Encontro Latino Americano de Formação em Circo é fundamental para desenvolver os conhecimentos dos profissionais circenses das diferentes regiões da América Latina por meio da integração com a comunidade circense latino-americana, ampliando os vínculos entre artistas bem como a imagem da Escola Nacional de Circo.

Outro pedido de recursos da escola enviado ao Ceacen através da elaboração dos projetos básicos foi para a aquisição e locação de material para a realização do espetáculo comemorativo do aniversário de 25 anos da Escola Nacional de Circo realizado no dia 29 de maio de 2007. Como justificativa declaram que o espetáculo comemorativo de aniversário de 25 anos é uma oportunidade ímpar para celebrar a arte circense e exaltar a instituição que formou diversos profissionais que atuam no Brasil e no exterior. Procuram com isso divulgar o trabalho realizado pela escola e pelo circo brasileiro. Mas algo nos chama a atenção aqui. Estas despesas não deveriam fazer parte da rotina e de um plano financeiro da escola, como por exemplo, para manter as viagens de intercâmbio, os materiais necessários à escola e todo o recurso para os eventos comemorativos? Diante de tanta precariedade o que exaltar nesta escola? O que há para se comemorar se a situação é tão precária? A escola não possui estes materiais e por isso há necessidade de alugá-los. Os materiais necessários para o evento deveriam ser parte integrante de forma constante na estrutura física da escola. Sempre que há eventos comemorativos a escola faz um pedido de auxílio financeiro ao Ceacen, através do gestor cultural, e diante das possibilidades desse órgão em atender as necessidades da escola, defere-se ou indefere-se o pedido. Apenas para termos uma idéia, os gastos gerais para a realização do evento comemorativo do aniversário de 25 anos da escola realizado em 2007 giraram em torno de 40.000 mil reais. Foi necessário alugar equipamentos sonoros, iluminação, telões e projetores de imagens, máquinas de fumaça, de pipoca, de algodão-doce,

além de providenciar a compra e confecção de figurinos, decoração, exposições e o aluguel do buffet para o coquetel de recepção. Estes impasses são um problema enfrentado pela Escola Nacional de Circo desde sua fundação. A formação em técnicas circenses em território nacional sempre margeou a precariedade. Assim pouco podem fazer para levar a risca àquilo que é proposto em seu projeto político pedagógico tornando o processo de aprendizagem dos saberes circenses um desafio constante.

A Escola Nacional de Circo tenta, a partir daquilo que a ela é repassado pelo governo federal e pela FUNARTE, dar conta das necessidades que configuram o processo de aprendizagem das artes do circo. No entanto, aquilo que está além de sua alçada, mas que mesmo assim é apresentado como missão da escola, encontra nos acordos e convênios articulados pelo gestor cultural e a iniciativa privada a possibilidade de ser realizado. Por isso existe a necessidade de celebrar as parcerias e os convênios para que a escola possa se renovar e crescer, já que com a dependência somente do setor público as dificuldades seriam ainda maiores.

Mas, qual seria o papel da Funarte e do Ministério da Cultura enquanto fundação de amparo às artes de todo território nacional? Há, pela Funarte, prêmios de estímulo ao circo destinado a todo território nacional dispostos em dois módulos: o módulo patrimônio e o módulo produção, mas um recurso específico para a Escola Nacional de Circo não há. O módulo patrimônio abrange espetáculos de lonas itinerantes com capacidade para até 500 espectadores, já o módulo produção apóia espetáculos e ou números e ou pesquisas que envolvam prioritariamente a linguagem circense. Mesmo não estando vinculados diretamente a Escola Nacional de Circo estes prêmios visam apoiar projetos de artes circenses em todo o país, aberto à participação de companhias, empresas, grupos ou trupes de espetáculos circenses de pequeno, médio e grande porte. Na linha de fomento que se refere às pesquisas vinculadas a linguagem circense, cada região do território nacional é 'premiada' com duas bolsas para serem concorridas entre os interessados. Na experiência da região sudeste, no ano de 2008, cerca de 50 projetos disputaram entre si por duas bolsas.

As constantes paralisações ao longo do ano letivo emergem como um problema para a experiência circense na formação proposta pela escola. Tanto a greve quanto os feriados criam impasses e entraves na experiência contemporânea da escola.

“Em 2005 a gente já passou pelo mesmo processo de greve tal qual 2007, e durou um tempão. Foi triste, pegou o grupo que ingressou na escola de

surpresa, foi no início. A gente já entrou na escola com greve, isso foi um balde d'água fria na gente"<sup>58</sup>.

“Era pra começar as aulas dia primeiro de março de dois mil e cinco, a gente só começou as aulas em primeiro de agosto. Todo esse tempo, março, abril, maio, junho, julho e agosto, a gente ficou parado. Já eu que estava chegando aqui no Rio de Janeiro, foi muito complicado porque eu não conhecia ninguém, eu não tinha idéia de onde procurar emprego e eu queria trabalhar na área artística, nem que fosse teatro, ou com tecido que já era algo que eu já sabia fazer, mas foi muito difícil”<sup>59</sup>.

A greve no Ministério da Cultura foi fundamentalmente por reposição salarial e por plano de carreira. Os vencimentos mensais destes trabalhadores situam-se abaixo do salário mínimo e para conseguir atingi-lo recebem um complemento adicional na folha de pagamento. Na tabela de vencimentos salariais do governo federal, o Ministério da Cultura situa-se no fim. A greve toca tanto nos interesses dos docentes e funcionários quanto dos próprios alunos.

“Nós alunos poderemos aderir à greve porque ela apresenta dois motivos e um deles nos cabe muito bem, que é plano de carreira. Se um aluno não pensa em um plano de carreira para os professores não está pensando no seu próprio plano de carreira. Se esses professores que estão aqui não tiverem plano de carreira as futuras gerações de circenses, de alunos que queiram entrar aqui na escola provavelmente não terão professores. E isso nós não queremos. Nós gostaríamos que nossos professores tivessem salário digno, gratificante, porque, penso eu que eles iriam chegar aqui com mais disponibilidade, com mais amor pra poder desempenhar sua atividade, sem ficar preocupado por que mora longe, ganha pouco pra trabalhar o dia inteiro aqui na escola, percebendo que esse dinheiro não compensa a experiência que ele tem. O dinheiro que ganha aqui não compensa e eu por esse lado me sinto, fragilizado”<sup>60</sup>.

Ainda nesta década tentou-se realizar uma reparação dos danos em relação aos salários referentes aos servidores públicos vinculados ao Ministério da Cultura bem como o aumento do número de funcionários em toda categoria. Há registros de redução do quadro docente da Escola Nacional de Circo desde os primeiros anos de atividade. Antigamente contavam com 20 professores de técnicas circenses, 1 professor de educação física e 4 monitores. Destes subtraem-se as aposentadorias, desistência profissional e falecimento. Para que este problema pudesse ser resolvido foi necessário terceirizações. A questão dos artistas sob contratação terceirizada protela-se já há muito tempo. Atualmente aproximadamente 50% dos

---

<sup>58</sup> Depoimento de Glauber Gonsalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

funcionários da Escola Nacional de Circo são terceirizados. Algumas providências foram tomadas ao longo dos anos, mas em grande medida não houve interesse dos órgãos responsáveis (MEC e FUNARTE) para repor o número de professores e renovar o quadro docente da escola.

Então foi tomada outra iniciativa para a contratação de professores. Aplicou-se um concurso para a contratação de professores-artistas, mas infelizmente não souberam adequar às condições daqueles que supostamente concorreriam e ocupariam as vagas.

“Do que adianta abrir um concurso público, a maioria dos circenses não tem nível superior, vive viajando, muitos só têm o primeiro grau, infelizmente, nunca conseguem acabar a escola”<sup>61</sup>.

A itinerância acompanha o artista circense, pois é desta forma que os grupos ou “trupes” circenses percorrem os mais diversos espaços, misturam-se aos elementos que configuram as mais diversas manifestações da cultura popular e fazem desse embaralhamento o seu espetáculo. A itinerância circense é uma outra forma de viver o nomadismo, é uma outra forma pela qual a vida em acontecimento, em estado de devir, é atravessada. Exigir, portanto, curso superior como pré-requisito para realizar a prova é anular o núcleo da cultura circense. Um artista circense se forma no movimento intenso entre um vilarejo e outro e através da lida com aquilo que faz os saberes circenses no plano da cultura popular. Desta forma, devido à itinerância circense a dificuldade para a instrução em escola regular sempre foi um impasse para estes artistas. Os saberes necessários ao artista circense passam longe das escolas de formação regular. As necessidades são outras, desde empatar cabo de aço a dar salto mortal. Por isso tornou-se inaplicável o exame para contratação de novos professores-artistas nas condições determinadas pelo governo federal. Resultado: não houve reposição do quadro docente da Escola Nacional de Circo articulado por esta iniciativa.

Uma outra forma de paralisação que assola a experiência da escola são os feriados. Aqui cartografamos uma tensão estabelecida com o tempo e a sua relação com o treinamento. Damos então destaque ao tempo do trabalhador e o tempo do artista. Há nesta interpretação marcas de estranhamento e uma dificuldade de percepção do tempo do mercado – trabalhar -, próprio dos trabalhadores, quanto do tempo da cultura - fazer espetáculos -, próprio dos artistas. Os espetáculos são os momentos onde os trabalhadores usufruem a cultura do lazer que na maioria das vezes são desfrutados aos finais de semana e nos feriados. Nestes dias os trabalhadores descansam de suas longas horas de trabalho semanal enquanto os artistas

---

<sup>61</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

trabalham nos mais diversos palcos tanto da indústria do entretenimento quanto nas pequenas cidades do interior junto aos ‘circos de quinta categoria’. Os sinais deste estranhamento aparecem quando os próprios artistas dão destaque para as possíveis interrupções no treinamento quando os feriados coincidem aos dias úteis da semana, dias em que a escola está aberta para aulas, muitos se ausentam das aulas prolongando o tempo sem treinamento. O que nos chama a atenção é que os feriados seriam ideais para a realização de espetáculos, entretanto, recebem a marca do estranhamento. São nestes períodos que a praça pública pode ser povoada novamente de uma multidão que na maior parte do tempo aloja-se nas indústrias, nas fábricas, nas escolas e nas empresas. Neste estranhamento cartografamos a inversão do sentido original do tempo da cultura para o tempo do mercado e esta é a marca da perda de um dos referenciais que configuram o universo do circo: o tempo da cultura próprio à apresentação de espetáculos.

“É muito feriado e geralmente os feriados caem na quinta-feira ou na terça-feira, os alunos sempre emendam a sexta e a segunda, ou seja, acabou a semana. Geralmente as pessoas não vêm na segunda, não vem na terça, não vem na quarta porque tem feriado, e emenda até quinta e sexta”<sup>62</sup>.

Em menos de 10 anos foram duas paralisações, uma em 2005 e a outra em 2007. O tempo sem treinamento foi durante as paralisações uma barreira enfrentada pelos alunos da escola. O corpo regride sem treinamento, perde a eficiência e o condicionamento adquirido durante os constantes períodos de esforço, o corpo enferruja.

“Pra quem trabalha com o circo, com atividade física, sabe que se pararmos o treinamento no final de semana, quando voltamos na segunda-feira ao treinamento parece que não fizemos aula nenhuma, o corpo não responde”<sup>63</sup>.

“Por que eu acho que quando a gente não está legal o corpo não vai trabalhar. É o que eu falo pros meus alunos”<sup>64</sup>.

A partir do momento que você entra para uma escola de circo você irá exercitar seu corpo intensamente. Não podemos nos esquecer que todo o percurso do circo na história está amarrado a materialidade, a experiência vivida em sua concretude. O corpo aqui é o local de registros das marcas e símbolos que configuram esta experiência. Mais uma vez podemos demonstrar que mesmo em épocas contemporâneas, se há algo no circo que reflete as

<sup>62</sup> Depoimento de Glauber Gonzalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Depoimento de Juliana Berti Abduch recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

experiências da corrente popular, esta é sua relação com os símbolos materiais e corporais. Alias, sem corpo não há experiência circense que se sustente. Por isso os cuidados ao corpo na experiência do artista circenses é um elemento fundamental. O corpo para “ir além” necessita de cuidados e na experiência da Escola Nacional de Circo, este “cuidar de si” aparece de várias formas. Para que um número artístico, realizado coletivamente, tenha sucesso é necessário que todos os integrantes cuidem uns dos outros. Este cuidado aparece na forma tanto da atenção quanto da dedicação ao outro. O cuidado de si é sobremaneira um fator fundamental na experiência circense. Além disso, os elementos que surgem na cartografia daquilo que ultrapassa o ensino das técnicas são dos mais significativos para o mapeamento dos processos de subjetivação do artista circense na experiência desta escola, quando nos referimos ao cuidar.

“Tem que ser um pouco responsável pelo colega. Você cuida do seu colega e seu colega cuida de você, por que, eu não vou pensar apenas na minha segurança dentro do número. Além disso, o trabalho em grupo desenvolve não só as técnicas referente a modalidade daquele aprendizado. Desenvolve também a sua relação social, a sua capacidade para suportar dores, suportar alegrias e tristezas do seu colega, suportar a raiva ou não do seu colega, suportar o bom humor ou não do seu colega, até mesmo do seu professor. É uma análise”<sup>65</sup>.

Nos números realizados coletivamente a presença de todos os integrantes nos treinamentos é indispensável. A falta de qualquer um que seja, dificulta ou até mesmo interrompe o treinamento. Assim o cuidado de si amarra os pólos micro e macropolíticos dos processos de subjetivação do artista circense na experiência da Escola Nacional de Circo.

“Por que aqui na escola a gente não aprende apenas números individuais, modalidades individuais, nós aprendemos números coletivo também. Então quando você está num trabalho coletivo dentro da escola e um aluno falta é muito ruim. Inclusive aqui na nossa frente tem uma “trupe” de canastilha, onde ao todo são sete alunos, um deles que falte já faz uma grande diferença no grupo, abre buraco, por que cada um tem uma função dentro do grupo. Um destes sete é portô, portô é a pessoa que segura, que apóia a pessoa que é volante. A pessoa que é volante é aquela que dá o salto e é segurada pelo portô. Então, se um portô falta, aquele volante que estava ensaiando com ele não pode treinar, mesmo que um outro portô venha. Às vezes há a necessidade, como na canastilha, de seis portôs pra um volante, são seis pessoas preparadas esperando que o volante saia da mão de um, pule pra mão dos outros dois e pule pra mão de outros dois. Se um desses seis portôs

---

<sup>65</sup> Depoimento de Glauber Gonzalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

faltar vai atrapalhar as outras sete pessoas. O aluno tem que ter consciência que ele faz parte de um todo”<sup>66</sup>.

Em meio à análise da greve tocamos num ponto fundamental a ser levado em consideração na experiência da escola. Trata-se, como vimos, do cuidado de si. Entretanto, com as paralisações muitos são os problemas que surgem para que o cuidar seja levado a risca. Devido aos transtornos muitos alunos desistem do curso, aqueles que persistem ficam todo o período sem treinar aguardando o retorno das aulas. Isso prolonga todo o processo educacional deste artista.

“Muitos alunos eu tenho certeza que vão curtir umas férias, e muitos deles não, vão continuar trabalhando como co-trabalho e vão tentar de todas as formas achar um local pra treinar, nem que seja uma ou duas atividades, nem que seja um grupo formado que vá na casa de alguém pra trabalhar isso”<sup>67</sup>.

Uma formação que poderia ser realizada em quatro anos pode levar muito mais tempo e prejudicar o aluno.

“Eu não posso perder tempo. Eu já não tenho mais uma idade pra daqui a seis meses retornar. Eu já perdi seis meses, eu não quero perder mais seis meses, será um ano de escola perdida, um ano de tempo perdido. Se houver mais uma vez uma greve de cinco meses, quatro meses, eu acredito que por alguns motivos até por questões financeiras, muitos alunos acabarão saindo da escola. A escola tem uma grande evasão de alunos por vários motivos, um deles é esse. Eu acredito que se houver uma greve, quando as aulas retornarem, vai ter uma grande evasão de alunos, muitos não vão retornar pra escola”<sup>68</sup>.

Nas cidades de grande porte o custo de vida é altíssimo, muitos são os obstáculos a serem contornados. Na escola existem alunos do todo o Brasil, muitos sem parentes na cidade do Rio de Janeiro. Com isso a sua manutenção e estadia na cidade ou é custeada por familiares ou são através dos trabalhos temporários oferecidos no comércio e bares da cidade, os chamados “bicos”. A Funarte não oferece nenhum programa de bolsas e nem se responsabiliza pela manutenção do aluno na cidade. Para que possam se manter nos estudos muitos aos finais de semana escolhem as casas noturnas da noite carioca e circos fixados temporariamente na grande cidade ou nos bairros mais próximos, para poder se manterem na

---

<sup>66</sup> Depoimento de Glauber Gonsalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Idem.

cidade e assim freqüentar as aulas na escola nos dias de semana. Entretanto, tal necessidade cria barreiras para uma aprendizagem de excelência.

“Hoje em dia você vê essa turma nova que nós temos aqui, sábado vão pra quebrada noturna, baile funk. É uma outra cabeça. Tinha uma aluna que trabalhava no balcão, em pé no balcão, depois que teve aquela novela, a novela América, com as minas em cima do balcão. Elas dançam aqui na praça, na Lapa, dois bares. Trabalhavam de sábado e domingo, só na terça-feira que elas começavam a acordar, a ter ritmo de treinamento. E depois de um fim de semana de trabalho elas vinham pra escola e eu dizia: - Se vai produzir um ensaio tenso desse, morrendo de sono, vai embora, vai tomar um banho, vai embora pra casa, que você não está em condições”<sup>69</sup>.

Neste capítulo traçamos as linhas gerais que articulam o projeto pedagógico ao processo educacional da Escola Nacional de Circo. Com isso pudemos associar a elas as análises sobre os processos de criação e as políticas de subjetivação na experiência desta escola em meio à contemporaneidade. Após descrição e análise documental pudemos observar algumas marcas que configuram a experiência educacional da escola. Observamos que o mapeamento da experiência circense em território nacional transita tanto pelo universo macropolítico quanto micropolítico. São através destas duas dimensões do funcionamento do poder que o processo educacional na experiência desta escola acontece. Na primeira observamos os ordenadores simbólicos que sustentam os saberes relacionados à aprendizagem circense a olhos vistos. Aqui, nossa pergunta “o que vai além” se vinculou sobremaneira a experiência prática em formação circense. Com isso pudemos mapear os saberes técnicos presente na formação destes artistas. Vale lembrar que a escola é fundamentalmente tecnicista. Então, para nós, as técnicas circenses configuram as experiências educacionais que tocam o universo macropolítico.

Para que pudéssemos habitar o universo do “além técnica”, passamos a apontar também os ordenadores simbólicos que sustentam as experiências no interior da escola que tocam o universo micropolítico. Verificamos então que a elaboração dos saberes relacionados à cultura circense ocorre também em sua invisibilidade. Coube a nós, cartógrafos das políticas de subjetivação em curso, mapear tais experiências. Para que isso fosse possível trouxemos para este estudo os depoimentos e experiências dos artistas circenses presentes na escola. Ficamos surpresos quando percebemos que no ambiente desta escola há uma produção dos saberes operando ocultamente, isto é, no plano dos afetos. Com isso muitos sinais da experiência do “criar” foram surgindo em nossa análise, naquilo que toca os processos de

---

<sup>69</sup> Depoimento de Glauber Gonzalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

criação em sua invisibilidade. Estas forças que operam sem que a vejamos garante também que no ambiente da escola a tensa relação entre o projeto pedagógico e o processo educacional amarrem-se através do plano dos afetos.

Verificamos, enfim, que os processos de criação no interior da escola ocorrem tanto no plano tátil, naquilo que pode ser visto, quanto no plano das sensações, esfera do invisível. O ato de educar situado entre a razão e o desejo na experiência desta escola revela uma tensão que há também no bojo do processo educacional de qualquer ensino regular. Assim as experiências que tocam os processos de criação no interior da referida escola naquilo que se refere ao processo educacional do palhaço e do trapezista receberão nos próximos capítulos nossa atenção. Neste caso apostamos que numa fronteira entre o riso e o risco poderão emergir experiências inéditas que tocam os processos de criação na formação de um artista circense.

Em nosso exercício de mapear os sinais do “além técnica” nos apoiaremos na obra de Bakhtin e através da interpretação de sua obra que nos debruçaremos sobre a análise da experiência do palhaço no ambiente da Escola Nacional de Circo. Assim estaremos com os recursos necessários para mapear as manifestações de um corpo nas experiências do devir em suas experiências com o grotesco. A obra de Bakhtin nos dá subsídios para que possamos averiguar os símbolos da experiência grotesca materializada no corpo do povo reunido em praça pública, bem como as expressões deste grotesco no ambiente circense. Tanto quanto Bakhtin, Nietzsche nos auxilia na interpretação da categoria do risco, aquela mesma na qual está situada a experiência da trapezista em sua lida com as expressões do sublime. Com Nietzsche iniciamos nosso próximo capítulo.

## Terceiro Capítulo

### O Corpo entre o Riso e o Risco

“Manter a jovialidade em meio a um trabalho sombrio e sobremaneira responsável não é façanha pequena: e, no entanto, o que seria mais necessário do que jovialidade? Nenhuma coisa tem êxito se não houver nela petulância. Apenas o excesso de força é prova de força. – Uma *transvaloração de todos os valores*, esse ponto de interrogação tão negro, tão imenso, que arroja sombras sobre quem o coloca – uma tarefa, um tal destino compele a sair ao sol a todo instante e sacudir de si uma seriedade pesada, que se tornou pesada em demasia”.

Nietzsche, F. (Prólogo - Crepúsculo dos Ídolos)

A máxima de Nietzsche ecoa em nosso trabalho e assim nos inquietamos. Não seria o palhaço e o trapezista expressões vivas de experiências que tocam uma possível “*transvaloração de todos os valores*”?

Entre o riso e o risco é a fronteira que traçamos para verificar o trânsito dos corpos por um campo tenso situado entre os processos de criação e as políticas de subjetivação na experiência pedagógica da Escola Nacional de Circo. Este campo empírico surgiu para nós como um rico ambiente para a observação de fenômenos emergentes no interior dos espaços educacionais que se apresentem como alternativa às políticas de subjetivações contemporâneas, inclusive quando destacamos o trato com o corpo. Identificamos no capítulo anterior as marcas dos processos de subjetivação em exercício atravessando os corpos dos artistas circenses. Na experiência desta escola, o corpo é o veículo no qual se sustenta tanto os processos de criação quanto as políticas de subjetivação. O sujeito-artista, neste ambiente, é atravessado por forças que interdita os movimentos de criação quanto por forças que os alimentam. A presença de *artistas* é um indicativo de que as experiências que tocam os

processos de criação se sustentam no ambiente educacional da Escola Nacional de Circo. O palhaço como o trapezista, artistas nos quais desenvolvemos as reflexões sobre as categorias do riso e do risco, são mais que metáforas (tal qual apontamos na introdução de nosso trabalho), são modos de atuação, são expressões do funcionamento do poder atuando nos corpos enquanto processos de criação. O destaque dado às categorias “riso” e “risco” apresenta de forma intensiva a disputa de poder experimentada na carne humana enquanto o sujeito transita neste terreno situado entre os movimentos de criação e as políticas de subjetivação.

Com a presença de trapezistas, palhaços, contorcionistas, malabaristas, entre outros artistas, a escola emerge na atualidade como um ambiente onde as manifestações vinculadas aos processos de criação podem ser desenvolvidas e sustentadas. Observamos que um palhaço, como um trapezista, são expressões vivas presentes na corrente popular de corpos resistentes a forças vinculadas às políticas de subjetivação em curso. O palhaço e o trapezista são linguagens de resistência traçadas por linhas de forças que por sua natureza são capazes de romper à paralisia que encarcera os corpos. Com o palhaço o corpo vai além do encarceramento através das deformações e protuberâncias. A sua boca escancarada revela os sinais do “além” como também com as suas roupas espalhafatosas, em suas imagens há sobras, há arestas, há movimento. O trapezista, por sua vez, que com o seu corpo se lança ao vôo, ultrapassa os limites impostos a ele pelas forças da terra. Os sinais do funcionamento do poder voltado para a interdição do movimento, se multiplicam em nossa sociedade, entretanto, as manifestações vinculadas aos processos de criação, podem ainda ser vistas atravessando os corpos dos sujeitos-artistas na experiência educacional desta escola.

Assim, a pergunta sobre “o que vai além”, que opera como uma categoria construída para verificarmos as experiências dos movimentos de criação em meio às políticas de subjetivação em curso na experiência da escola, encontra aqui uma possível “resposta”. Como vimos, os sinais e marcas de “além” podem ser registradas a partir dos corpos vivos dos artistas. A escola desenvolve e sustenta, mesmo atravessada pelas forças políticas de subjetivação vinculadas ao mercado, esta forma de habitar o “além do humano”. Do corpo grotesco ao corpo sublime registra-se expressões vivas de devir na contemporaneidade, marcas de transbordamento, sinais de ultrapassagem de limites. Transbordar é criar arestas, imperfeições, protuberâncias, algo novo ressurgido do velho. O palhaço e o trapezista são corpos transbordantes, que não cabem dentro de si, e por isso, necessitam de expansão. Seus corpos vão além à paralisia propiciada pelas forças políticas na contemporaneidade, seus corpos são expressões claras de “além do humano”, são materializações de devir. A

cartografia da experiência destes artistas descobre as linhas de forças que os constituem numa linguagem emergente neste trânsito pelo campo do sublime e do grotesco.

“Colocar-se apenas em situações em que não se pode ter virtudes aparentes, em que, como o funâmbulo sobre uma corda, ou se cai ou se fica em pé – ou se escapa ...”<sup>70</sup>.

Este corpo que escapa, que se liberta das amarras que o prende ao cárcere das vivências cotidianas, revela também que a dimensão existencial da precariedade transita em outros planos. Há em nossa reflexão a interpretação de que tal precariedade se exerça mesma sobre o corpo impedindo todo movimento de criação. Para que um corpo possa escapar ao cárcere é necessário que o habite enquanto marca do precário, que o sinta enquanto paralisia que impede todo movimento. Neste sentido, habitar a dimensão existencial da precariedade, surge como potência para uma nova vida, revelando-se assim como um ambiente favorável às criações. Um corpo escapa à paralisia ao beirar as experiências com a morte. Há, portanto no precário, registros de potência de vida. Se levarmos em consideração as análises de Bakhtin, observaremos que tal precariedade está repleta de ambivalência, de vida brotando da morte. É o movimento de ambivalência que permite o acesso aos processos de criação. Assim, ao habitar as experiências com o precário um corpo pode ir além de si mesmo, sair da paralisia que o identifica. Neste esforço o sujeito encontra melhores condições para ultrapassar as fronteiras impostas pelos determinismos advindos do plano da necessidade.

A precariedade ronda tanto a estrutura física da escola quanto o seu processo educacional. Entretanto, passamos a encarar tal precariedade manifestada no corpo dos artistas quando a vinculamos as ações realizadas pelas forças de subjetivação política no exercício do encarceramento de corpos. Este corpo paralítico é expressão de precariedade. Como na máxima de Nietzsche sobre o funâmbulo na corda bamba, ali se não há movimento ou cai ou fixa-se. É nesta tensão entre cair e fixar-se que está localizado um corpo paralítico. A rebeldia aqui está no movimento, este mesmo traçado na corda bamba, no eixo entre cair ou parar. Eis uma excelente maneira de interpretarmos a categoria do risco. Ambos são expressões de encarceramento, de paralisia. Um corpo que escapa é sinal de que há nele linhas de forças que o levam aos movimentos de criação. Escapar é assumir a condição de errância enquanto condição para sair da paralisia. É como um trapezista que corre riscos para não morrer, por mais paradoxal que isso possa parecer.

---

<sup>70</sup> Nietzsche. F. **Crepúsculo dos Ídolos**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Companhia das Letras. pág. 12, 2006.



Neste corpo entre o riso e o risco apontamos os registros que marcam as experiências contemporâneas vinculadas aos processos de criação. Um rico ambiente para análise da relação entre políticas de subjetivação e processos de criação são os espetáculos realizados pela escola. Verificamos, no capítulo anterior, que o processo educacional se realiza em esferas distintas: a sala de aula, a biblioteca e o picadeiro. Este último se revelou como um precioso local para que pudéssemos nos debruçar sobre a tensão posta por nós neste estudo – “o que vai além do humano e do domínio da técnica”? O picadeiro, como vimos, é o laboratório por excelência, um local de testes. Neste ambiente observamos que tanto o processo educacional quanto o processo de criação caminham lado a lado.

As experiências dos sujeitos em suas relações com o erro merecem destaque. O erro, presente nas performances durante estes espetáculos, é indicativo de que há arestas, imperfeições, brotamentos de novos mundos. A partir dos erros observamos o exercício dos movimentos de criação operando nos corpos dos artistas na experiência desta escola. Já analisamos as riquezas e as falhas presentes no momento destes espetáculos no capítulo anterior, mas voltamos a este ponto para mostrar ao leitor o funcionamento destas linhas de forças operando sobre os corpos dos artistas. Podemos apontar a existência de processos vinculados à criação no ambiente desta escola, neste corpo, que durante os laboratórios transborda em erros, foge ao modelo, desliza. A proeza necessária para que os movimentos de

criação sejam alcançados está em habitar as experiências de erro, aproveitá-las enquanto disparadores de devir capazes de fazer o corpo romper com a paralisia que o encarcera nos limites impostos pelas forças políticas vinculadas ao modelo identitário.

Observamos no palhaço e no trapezista uma rica possibilidade de aproveitamento do erro. Tanto para um quanto para outro o erro é condição necessária para o movimento que leva à criação. Para o trapezista, como na máxima de Nietzsche, se não houver movimento ou cai ou fica, a errância é necessária para enfrentar a paralisia. Já para o palhaço o erro não causa espanto, terror, mas sim ricas experiências que tocam o inédito, o estranho. São destas experiências que o novo ressurge do velho. Bakhtin articulou em suas imagens esse sentimento de ambivalência, de um corpo que morre para dar vida a um novo. O erro é a impressão de vida sobre a morte, é aquilo que escapa à paralisia dos corpos, é um sinal de inacabamento atravessando os corpos desses artistas, o erro é a impressão dos movimentos de criação em operação na experiência desta escola.

Esta escola, talvez mesmo sem saber, abre espaços aos corpos “rebeldes”. Toda vez que voltamos à pergunta “o que há além da técnica?” surgem respostas impressas como marcas de resistência diante das forças advindas do funcionamento do biopoder. O nosso entendimento sobre biopoder na contemporaneidade, como já o mostramos, vincula-se aos esforços da sociedade no controle dos corpos e nos mecanismos de apropriação da vida. E é neste ponto que verificamos sinais de rebeldia nos corpos dos artistas. A pergunta “o que vai além” recebe então um novo anexo “o que vai além *do controle* dos corpos numa escola situada na contemporaneidade”? O que não pode ser controlado na experiência de formação deste artista? Diante da técnica e do controle, que operam como parceiros no exercício de produção de sujeitos, a categoria “além do humano” apresenta-se como um recurso para podermos identificar as marcas de transbordamentos, de arestas, de imperfeições nos corpos destes artistas, estes que por sua vez são sinais de devir habitando a experiência da escola. Estes corpos vão além do modelo que os identificam, rompem com a rigidez que os encarceram. Neste sentido, as experiências do “além do humano” tocam as ações que faz com que um artista seja diferente do outro. Cada artista, ao alcançar a potência que o leva aos movimentos de criação articula de sua maneira os contornos que farão de sua experiência algo inédito. Com isso podemos dizer que as impressões de rebeldia nestes corpos constroem para cada artista a sua própria roupagem, fugindo desta forma ao modelo identitário ao qual poderiam estar encarcerados em suas vivências atuais.

A rebeldia é necessária naquele momento mesmo do processo de formação do artista circense. Como vimos, as capacidades técnicas não possibilitam experiências que tocam os

processos de criação, elas são por si só, exercícios do poder vinculadas às políticas de subjetivação em curso no ambiente desta escola. Para que possam ir além da técnica, isto é, ir além das políticas de subjetivação que os aprisionam, é necessário corpos rebeldes, artistas inquietos. A intensidade, com a qual cada artista irá habitar as experiências durante os processos de criação, o distinguirá dos demais. Se permanecessem apenas presos às técnicas seriam todos iguais. Foi neste delicado ponto que as ações de Zezo tocou enquanto diretor da escola. Segundo o próprio diretor estas ações foram tomadas para que a estrutura de ensino da escola não ficasse presa apenas a um modelo que os identificassem enquanto técnicos, mas que pudesse alçar vôos mais altos enquanto artistas do universo circense.

Levando em consideração que já deciframos os caminhos que levam ao “além da técnica” na experiência de formação de um artista circense, o que faz então com que um artista seja diferente do outro na experiência em formação em artes circenses? Existem alguns elementos que emergiram durante as análises dos depoimentos que nos dão pistas sobre como ocorre esta diferenciação. Escolhemos três características para averiguação, a saber: 1) o esforço para sustentar, suportar e até mesmo ultrapassar os limites conferidos ao corpo pela natureza, 2) o dom e, 3) a intensidade da “afetação” (capacidade de ser afetado). Estas características estão postas sob um mesmo eixo traçado por linhas de forças que transitam tanto pelo universo da cultura quanto da natureza. É na singular mediação entre cultura e natureza que um artista pode se diferenciar do outro. Existem algumas características técnicas e outras cognitivas que sustentam tais diferenciações. Segundo os próprios artistas, o que diferencia um artista de outro é...

“(...) ter um bom alongamento, uma boa flexibilidade, força, impulsão, coordenação, concentração (...)”<sup>71</sup>.

No entanto, como já verificamos no capítulo anterior, para que um artista possa ultrapassar os limites conferidos ao seu corpo na terra, seja nos vôos ou nas deformações, é necessário que este possua as condições e capacidades físicas necessárias para que alcance tal êxito. É necessário estar sempre mediando com seus próprios limites. Sustentar-se na fronteira que dá acesso ao transbordamento do corpo exige do artista circense um jogo de cintura, como que se transitasse por uma corda bamba, sempre na tensão entre o movimento e a paralisia. Há também, associado aos limites corporais de cada artista, uma disposição maior para algumas performances do que para outras. Para um contorcionista a flexibilidade

---

<sup>71</sup> Depoimento de Juliana Berti Abduch recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

associada à concentração é o que o leva ao desenvolvimento enquanto artista, já para um trapezista é necessário além da concentração, força e coordenação. Estes corpos diferenciam-se entre si através da maneira pela qual elaboram a mediação entre as forças da natureza e da cultura. Num trapezista tais forças conferem ao seu corpo um suposto limite e também os espaços para o trânsito deste corpo além dos limites conferidos a ele pela natureza na terra. Desta forma um trapezista cerceia as suas fronteiras naturais para ampliar as experiências e manifestações culturais vinculadas ao trato do corpo. A tensão entre cultura e natureza, isto é, entre aquilo que se aprende (como as técnicas) e aquilo que é dado pela natureza (como o dom) é em outras palavras, estar dotado de uma potência que o leva à criação do impossível em cena, que o leva à criação do inédito, bem como a criação daquilo que gera o gesto do espanto na platéia.

“Cabe então ao artista verificar se o corpo dele corresponde melhor ao trapézio, ou se de repente não responda melhor a parada-de-mão. Porque quem tem medo de altura, não adianta, não vai ser trapezista, não tem jeito, então, é melhor o artista ir procurar outra coisa relacionada àquilo que ele tem dom [...] porque se o seu corpo não corresponde, não é só força de vontade que vai fazer com que (...)”<sup>72</sup>.

Verificamos então que a característica do dom está atrelada à capacidade de cada artista jogar com os limites conferidos ao seu corpo pela natureza, seja ele um trapezista, um palhaço, um contorcionista, um domador ou um mágico. Há atrelado ao dom a capacidade de habitar e transitar sobre a fronteira estabelecida entre a cultura e a natureza. É nesta tensão que o dom se desenvolve. Por exemplo, o domador é ele próprio a materialização no humano em sua capacidade de dominar as forças da natureza tanto quanto as experiências relacionadas à dor. Em alguns casos, como no do palhaço e do trapezista, as experiências vinculadas ao universo cênico, à dramaturgia, isto é, aquilo que está além da técnica necessária para a sua performance artística é o que faz com que um artista seja diferente do outro. O dom é uma impressão no humano que se revela além dos limites conferidos pela cultura, isto é, além da técnica necessária para a formação de um artista circense.

“A dança da leveza (...)”<sup>73</sup>.

“Às vezes entra um artista em cena que faz uma volta, um salto mortal, se pendura, faz um pivô, e acabo, e você baba (...)”<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Depoimento de Glauber Gonsalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>73</sup> Depoimento de Angela Maria Cerícola recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>74</sup> Depoimento de Glauber Gonsalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

Interpretamos anteriormente este fenômeno como *potência* vinculada à arte do viver. Aqui o gesto de espanto da platéia revela que há algo a mais no artista do que meramente técnica. Há um pouco de charme, algo de leve no ar [...]. O palhaço, como vimos, nasce com o dom de ser engraçado. Este artista atravessado por forças oriundas da natureza é capaz de revigorar o humano do sofrimento com sopros de levezas através do riso. O riso é uma das formas de nos aliviarmos da dor e do sofrimento, é uma maneira de brincarmos com os limites que nos vinculam à finitude. Já na experiência dos outros artistas, tal como o equilibrista na corda bamba ou o acrobata aéreo no trapézio, o gesto do espanto, aquilo que nos retira do conforto, da fixidez, da imobilidade, o gesto do espanto está vinculado, pelo que emerge dos depoimentos, ao “além técnica”. É em grande parte na invisibilidade das relações que a produção de nós mesmo ocorre, apoiamo-nos que seja através da capacidade de sermos afetados para aquilo que está além do nível técnico nestes artistas que nos propiciam então o gesto do espanto. É claro que há também as forças visíveis que nos atravessam, estas na forma de linguagem simbólica, totens culturais. Entretanto, a intensidade do afeto configura a forma pela qual o artista se relaciona com os outros, com o mundo e consigo mesmo.

“... suportar dores, suportar a alegria e a tristeza do seu colega, suportar a raiva ou não do seu colega, suportar o bom humor ou não do seu colega, até mesmo do seu professor. Trabalho em grupo é complicado. Chega uma hora que você olha e você não quer olhar mais esse ser humano hoje, mas você tem que pegar na mão dele pra trabalhar, você tem que ir pro colo dele ou você tem que segurar ele no colo, porque é um trabalho em grupo. É natural que os seres humanos entrem em conflitos”<sup>75</sup>.

“Às vezes você passa o dia inteiro vivendo com essas pessoas e chega o momento que você está louco mesmo, está com raiva, quer dar uma porrada no ser humano (...)”<sup>76</sup>.

A habilidade de transitar por terrenos ambíguos, como da raiva ao ódio, da alegria à tristeza, faz da experiência dos artistas circenses um espaço traçado pelas diferenças. É transitando por estes terrenos que um artista se diferenciara do outro ao elaborar para si aquilo que emerge a partir do plano dos afetos.

Em nosso percurso investigativo elencamos algumas categorias que nos habilitaram no exercício da cartografia das paisagens emergentes, por meio das análises dos modos de pensar e habitar um determinado lugar, prática esta eminentemente corporal, representado nos corpos

<sup>75</sup> Depoimento de Glauber Gonzalez recolhido na Escola Nacional de Circo no ano de 2007.

<sup>76</sup> Idem.

dos palhaços e dos trapezistas na experiência de formação proposta pela Escola Nacional de Circo. Observamos, entretanto, que tais paisagem não são apenas emergentes, são mais do que isto, são paisagens que se sustentam ao longo dos séculos em meio à cultura. As marcas de expressão do corpo em suas vivências relacionadas com o grotesco, bem como em suas vivências relacionadas com o sublime, são formas utilizadas pela humanidade para se sustentar além dos modelos identitários, são modos de se situarem além da disciplina e do controle. Os limites deste corpo precário, sem transbordamento, local onde nada se cria, são ultrapassados quando há a ousadia de habitar uma determinada situação. Observamos então um sinal de potência na precariedade dos corpos permitindo que estes artistas ocupem espaços inéditos para uma possível reinvenção de si. Estes espaços surgem como terrenos férteis para os corpos em seus esforços transbordantes. A ousadia está em suspender-se da fragmentação configurada assim pela operatória utilizada pela sociedade de controle no encarceramento dos corpos e habitar uma determinada situação, tal qual a experiência viva do palhaço e do trapezista ao longo dos anos. Tais experiências são em si mesmas expressões que comprovam a existência de corpos habitando situações que tocam os processos de criação. Tanto o palhaço, quanto o trapezista, são expressões de movimento em meio à paralisia proporcionada pelas políticas de subjetivação contemporâneas.

Verificamos ainda neste capítulo que o gesto do espanto apresenta relações com o “além técnica” no processo de formação em artes circenses. O espanto, esse estalo que faz com que habitemos o universo do “mal-estar”, da inquietação, da dúvida está na relação sujeito-mundo. A capacidade de espantar está na base da construção do conhecimento e também é o que determina o modo que construímos o nosso conhecimento.

O riso acompanha a experiência da Escola Nacional de Circo em seus 27 anos de ensino. O seu primeiro diretor, Luis Olimecha, era palhaço. Como palhaço e diretor da escola acreditava que para ela, como qualquer outra no mesmo âmbito, jamais poderia propor em seu projeto pedagógico e em seu processo educacional, a formação circense para a arte do palhaço. “Treinamento para ser palhaço não existe, palhaço já nasce feito”. A Escola Nacional de Circo enquanto local de formação de artistas dá ao palhaço recursos para que possa aprimorar o seu número, aperfeiçoar as técnicas bem como melhorar a dicção e a postura cênica através do aprofundamento nas atividades como, por exemplo, de mono-ciclo, malabares, acrobacia de solo, aulas de dança e teatro.

Nas experiências da cultura popular encontramos os mais diferentes símbolos que representam a vida em sua dimensão grotesca. As festas populares, os circos, os folguedos e as cantigas regionais trazem ao nosso estudo a cultura da rua em seu aspecto jocoso. Bakhtin

estudou a clássica obra francesa, escrita no século XVI, por François Rabelais, que é um episódio cômico que tem enquanto figurantes principais os personagens de Gargantua e Pantagruel. Esta obra traz para a contemporaneidade a possibilidade das investigações do grotesco a partir dos símbolos das ruas, das praças e das feiras, habilitando-nos à cartografia da heterogeneidade de suas práticas e da singularidade de suas ações.

Com o palhaço, símbolo do grotesco no humano, a boca grande aberta atravessou séculos e chegou até nós através dos circos ainda em exercício na contemporaneidade. A boca escancarada é um dos símbolos grotescos mais representativos de um mundo em devir. Por Gargantua (ou a grande boca escancarada), imagem corporal da abundância e da regeneração presente no episódio grotesco rabelaisiano é o canal por onde o homem recebe do mundo tudo aquilo que está além de seus próprios limites corporais, é o local por onde o mundo invade o homem, é o local onde homem e mundo se misturam, entrelaçam as suas fronteiras, realizam parcerias. São também através das imagens exageradas que os transbordamentos se realizam, nelas há sobras, arestas, brotamentos de novos mundos em emersão. Gargantua é o representante popular da imensidão corporal tal qual o palhaço. Através dos palhaços os símbolos do ‘alto’ material corporal representados pela boca grande aberta, pelos olhos esbugalhados, pelas orelhas enormes e sobrancelhas deformadas são transformados em elementos por onde o homem atravessará o mundo e será atravessado por ele. Os símbolos do “alto” corporal e material dão acesso ao interior do corpo humano, às entranhas. Pela grande boca aberta é que o ato antropofágico de comer o mundo se realiza no humano

Há na obra de Rabelais a predominância excepcional do princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. São imagens hipertrofiadas, transbordantes, em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, do crescimento e da evolução, no estágio único onde morte e nascimento se encontram. As imagens grotescas conservaram ao longo dos séculos uma natureza original. São imagens ambivalentes, contradições unidas numa mesma imagem, tal qual a da velha prenhe expondo um corpo que morre para dar vida a outro. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem um sentido topográfico. O ‘alto’ é o céu, o ‘baixo’ a terra; ela - a terra - é o local de absorção e ao mesmo tempo de germinação em seu aspecto cósmico de um novo mundo, é o local para onde as imagens e os símbolos referentes às políticas de subjetivação no exercício do encarceramento dos corpos, são enviados para ali serem renovados.

No seu aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto, e o baixo pelos órgãos genitais, ventre e nádegas. Bakhtin em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” retrata um trecho da obra do autor rabelaisiano onde os

símbolos do “alto” material corporal são enviados ao inferno, ao baixo corporal material à maneira grotesca. Neste episódio, o jovem Gargantua explica a seu pai que ele encontrou, depois de muitas experiências, o melhor ‘limpa-cu’ que existe, que ele qualifica de o “mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que já se viu”. Buscamos retratá-lo para exemplificar as ambivalências e as derivações proporcionadas pelas inversões de sentido ocorridas entre o alto e o baixo corporal material. Vem em seguida a longa lista de “limpacus” experimentada por Gargantua. Damos aqui o começo.

“Eu me limpei uma vez com um cachecu de veludo de uma senhorita, e achei bom, pois a maciez da seda me causou nos fundilhos uma voluptuosidade bem grande. Outra vez com um chapéu dela, e fez o mesmo efeito. Outra vez com orelheiras de cetim carmesim, mas o enfeite de um monte de bolinhas de merda que aí estavam me arranharam todo o traseiro, que o fogo de Santo Antônio queime o buraco do cú do artífice que as fez e da senhorita que as usava. Esses mal passou, limpando-me com um boné de pajem, bem aplumado à suíça. Depois, cagando detrás de uma moita, encontrei um gato de março, e limpei-me com ele, mas as suas garras me ulceraram todo o períneo. Disso me curei no dia seguinte, limpando-me com as luvas de minha mãe, bem perfumadas de tabaco. Depois limpei-me com sálvia, erva-doce, funcho, manjerona, rosas, folhas de abóbora, de couve, de beterraba, de malvaíscos, de verbasco branco (que vez o cú escarlate), de alface e com folhas de espinafre – tudo me fez muito bem à perna -, de mercurial, de sanguinária, de urtigas, consolda; mas tive uma caganeira de Lombardia, de que me curei limpando-me com as minhas bragas. Depois limpei-me com lençóis, com a coberta, com cortinas, com uma almofada, com um tapete verde, com um pano de prato. Limpei-me depois com um capuz, com uma orelheira, uma pantufa, um saco de caça, um cesto – mas que limpa-cu mais desagradável! – depois com um chapéu. E notei que dos chapéus, alguns são raros, outros peludos, outros aveludados, alguns de tafetá, outros de cetim. O melhor de todos é o peludo, pois faz ótima abstersão da matéria fecal. Depois limpei-me com uma galinha, um galo, um frango, com a pele de um bezerro, de uma lebre, de um pombo, de um cormorão, de uma bolsa de advogado, com um capucho, com uma coifa, com um chamariz. Mas, concluindo, eu digo e mantenho que não há melhor limpa-cu que um gansinho bem penugento, desde que se lhe segure a cabeça entre as pernas. E crede-me pela minha honra. Pois sentis no buraco do cu uma voluptuosidade mirífica, tanto pela doçura daquela penugem como pelo calor temperado do gansinho, o qual facilmente se comunicada ao intestino reto e aos outros intestinos até chegar à região do coração e do cérebro. E não penseis que a beatitude dos heróis e semideuses, que estão nos Campos Elísios, esteja nos asfódelos, ou na ambrósia, ou no néctar, como dizem esses velhos daqui. Ela está (na minha opinião) em que eles limpam o cu com um gansinho, e essa é também a opinião de Mestre João de Escócia”<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> BAKHTIN, Mikhail – **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo. Editoras HUCITEC/UNB, 1987, pág. 326 – 330.

Blasfemar era uma atitude comum também no período colonial do Brasil, época em que o universo sagrado regia o cotidiano da população. Em 1546 o governador da capitania de Porto Seguro, Pero de Campo Tourinho, disse publicamente que ofereceria uma “vela de bosta” para Santo Antônio e que os santos eram todos “santinhos de merda”. Diogo Pacheco de Mendonça, juiz dos direitos e domínios reais, mandou lambuzar com excrementos a santa cruz, e o pedreiro Diogo Alfaia, roubou uma hóstia consagrada e a esmigalhou com os pés<sup>78</sup>.

Em 2007, o Centro Acadêmico da Pedagogia – CAPed - vinculado à UNESP (Universidade Estadual Paulista - campus de Rio Claro) ofereceu aos participantes presentes durante a ‘Semana de Estudos’ daquele ano a palestra intitulada “A experiência da Escola Nacional de Circo/FUNARTE”. Vieram três artistas, dois deles acrobatas e um palhaço. Júlio, nascido na cidade de Araras está na escola já há dois anos e de passagem marcada para a Europa. Este foi o artista que mais chamou a atenção do público. E não era para menos, mesmo sem as luzes do picadeiro Júlio, o palhaço, tirou boas gargalhadas do público que assistia à palestra.

As repostas de Júlio durante o bate-papo foram as mais hilariantes dentre todos os artistas. Palhaço é palhaço em qualquer lugar. Damos aqui um breve exemplo. Quando do público emergiu a pergunta que se referia à trajetória assumida pelos artistas, Júlio, o palhaço foi implacável.

“Eu nasci com sete meses (...)”<sup>79</sup>.

Este início de resposta foi o suficiente para que o público caísse em gargalhadas. A habilidade com que Júlio trouxe para a cena os símbolos do nascimento e da pré-maturidade são indícios e sinais de uma força que o atravessa e assim pode ele expressar, na forma de linguagem oral, neste caso específico, aquilo que o situa enquanto ator e representante de um mundo imaturo, não acabado, em estado de devir. O riso da platéia emergiu enquanto reação ao espanto por ter ele nascido prematuramente, antes do tempo ‘exato’ para tal. Espera-se que o humano nasça ao final dos nove meses de gestação. Desvios em relação ao padrão causam espanto, surpresa. São destes momentos que retiramos os sinais e as marcas que representam a relação por se fazer entre o homem e o mundo. Nestes encontros a pluralidade dos acontecimentos emerge enquanto verdades para aquela específica comunidade, praquilo que configura a experiência do viver daquele ambiente. É neste ponto que o ato de educar, traçado

<sup>78</sup> PIERONI, G. in *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 3, nº 32, maio 2008.

<sup>79</sup> Depoimento de Júlio recolhido durante a palestra realizada na Semana de Estudos da Pedagogia/UNESP –Rio Claro, ano de 2007.

na fronteira entre a produção do conhecimento e o modo de estar na vida, se situa para uma determinada experiência. Em nosso caso específico trazemos as experiências dos artistas em formação na Escola Nacional de Circo. Assim podemos criar a partir do exercício da “Teoria da Tradução” uma inteligibilidade mútua entre as experiências em emergência neste mundo.

Dando seqüência a sua resposta, após o momento de risos, prosseguiu:

“Eu aprendi umas modalidades assim, *fáceis*, como o monociclo, perna-de-pau, pirofagia, malabares com claves, bolinha, jahbolo, dewel stik, etc...”.

A inversão dos sentidos também é uma das artimanhas utilizadas por Júlio para fazer com que o público se contorça em risos. Qualquer artista sabe, e como pudemos verificar durante as nossas análises anteriores, do esforço necessário para o desenvolvimento e aperfeiçoamento das capacidades técnicas exigidas enquanto circenses. Júlio, em sua habilidade inverte os símbolos que marcam uma das dificuldades destacadas pelos artistas da área. A facilidade com que detém tais habilidades espanta a todos. Mais uma vez o espanto aqui leva ao riso. Como já dissemos, o palhaço tem o dom de relativizar o peso do sofrimento. Este foi o caso de Júlio naquela ocasião.

Em seu discurso pôde ser visto também os sinais do abandono, da abundância e do exagero. Este artista retratou, de modo cômico, as suas experiências antes de emergir nele o palhaço Júlio. É impressionante a maestria com que revela os seus próprios fracassos enquanto estudante universitário e o exagero de funções para poder alcançar a “famigerada fortuna econômica”. A arte surge para Júlio como o local onde pôde então colocar em prática aquilo que o atravessava enquanto desejo, aquilo que o tornou enquanto ser desejante vinculado ao mundo artístico.

“Fiz contabilidade também e trabalhei em três escritórios ao mesmo tempo. Trabalhava em três empresas em Araras, era super rico. Então eu fiquei sabendo da Escola Nacional de Circo e abandonei tudo”<sup>80</sup>.

Há no depoimento de Júlio sinais do riso transitando pelo terreno da seriedade. Henri Bergson nos situa nesta reflexão. Segundo ele, o riso é uma questão a ser tratada com seriedade. Como mesmo intui, “deve haver algo de sério no riso”.

---

<sup>80</sup> Depoimento de Júlio recolhido durante a palestra realizada na Semana de Estudos da Pedagogia/UNESP –Rio Claro, ano de 2007.

“Eu estudava cosmetologia e estética. Daí foi por causa de uma aula de ética que eu vi que o meu negócio era ser de circo”<sup>81</sup>.

A parcela de seriedade no riso está vinculada ao exercício no humano de sustentar as manifestações em emersão presentes na cultura popular através dos registros simbólicos que configuram a experiência do universo grotesco. Vemos nela, tal qual Bergson, algo vivo. Segundo o mesmo autor, “o riso [...] corresponde a certas exigências da vida em comum”; como ainda intui “o riso dever ter alguma significação social”.

“... a sociedade, à medida que se aperfeiçoava, obtinha de seus membros uma flexibilidade de adaptação cada vez mais, que tendia a equilibrar-se cada vez melhor nas profundezas, expulsando cada vez mais para a superfície as perturbações inseparáveis de sua grande massa [...]. O riso cumpria uma função útil ao ressaltar as formas dessas ondulações” (Bergson, 2001).

Em sua última participação, Júlio foi questionado sobre as dificuldades da criação do personagem, sobre o quanto ‘do humano’ configuraria a sua experiência e como é que se daria o salto mortal para o processo de criação artístico durante o percurso de formação em artes circenses. Eis a resposta de Júlio.

“Na verdade o palhaço ele já é um personagem. O palhaço ele é você. O processo de criação do palhaço é você observar os defeitos e as qualidades que você tem e começar a praticá-los. Se você é bom demais, se você é ruim demais, se você chuta o gato, ‘é uns lances’ assim, bem psicológico mesmo. Eu li filosofia, eu li muito, já estudei e não gostei, então eu comecei a descobrir o palhaço em mim a partir das experiências com pessoas que já são palhaço. É muito louco, é uma vida de palhaço mesmo, mas o processo é esse, muita pesquisa dentro de você pra que isso exploda. Eu acho que você tem que ter um pouco de criatividade. Tem muita gente que poderia ser ótimo palhaço e se ‘tranca’, se tranca dentro dele mesmo. Deve ter muita pessoa engraçada aqui”<sup>82</sup>.

Júlio, como tanto outros palhaços, traz à contemporaneidade a possibilidade de sustentar no universo das artes as experiências que tocam as manifestações da corrente popular, mesmo que traduzidas na contemporaneidade de maneira degenerada. Entretanto, a corrente popular representa a cultura de um povo em constante crescimento e renovação. O circo trouxe à contemporaneidade as experiências de artistas por meio das figuras do palhaço

<sup>81</sup> Depoimento de Júlio recolhido durante a palestra realizada na Semana de Estudos da Pedagogia/UNESP –Rio Claro, ano de 2007.

<sup>82</sup> Idem.

e do trapezista. Como observamos, estes artistas registram por meio das experiências em exercício na contemporaneidade o modo artista de estar no mundo.

“É assim que as vagas lutam sem trégua na superfície do mar (...). As vagas entrecrocavam-se, contrariavam-se, buscavam o equilíbrio. Uma espuma branca, leve e alegre, segue seus contornos mutáveis. Às vezes a onda, fugindo, abandona um pouco dessa espuma sobre a areia da praia. A criança, brincando ali perto, vem recolher um punhado e no instante seguinte surpreende-se de não ter nas mãos mais que algumas gotas de água, porém de uma água bem mais salgada, bem mais amarga que a água da vaga que a trouxe. O riso nasce como essa espuma. Assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Ele também é uma espuma à base de sal. Como a espuma, ferve. É alegria. O filósofo que o recolher para experimentá-la encontrará às vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor” (Bergson, 2001).

### Considerações finais

“O fato de o artista estimar a aparência mais que a realidade não é objeção a essa tese. Pois “a aparência significa, nesse caso, *novamente* a realidade, mas numa seleção, *correção*, reforço... O artista trágico *não* é um pessimista – ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e mesmo terrível, ele é *dionisíaco*...”

(Nietzsche, F. “Crepúsculo dos ídolos”, 2006).

Nosso trabalho chega ao fim com um sentido e um gosto de inacabado. Isto é sinal de que, tanto em nós como em nosso estudo, houve um atravessamento de forças. Fomos movidos intensamente para a criação deste texto. Este trabalho, que no início parecia ser doloroso, também foi dionisíaco. Ele exigiu de nós certas *transfigurações*, no sentido nietzscheano do termo. Deste modo ele foi uma transfiguração em matéria e espírito. Enquanto escrevemos estas linhas, sentimos formigar em nós um mal-estar como que se quisesse dizer NÃO para o fim deste estudo. Somos neste momento movidos por uma força que reage a qualquer paralisia, tal qual a experiência circense ao longo dos séculos. As lágrimas ensaiam escorregar sobre nossa face. Não resistimos e elas escorregam...

Nestas linhas está a digestão, ou melhor, a gestação de algo vivo, em construção, desse “caroço duro e germinativo<sup>83</sup>”. Este “caroço duro” por sua vez germinou disparando novas linhas tecidas textualmente em movimento. Nosso texto, tal qual o palhaço e o trapezista, não é metáfora para uma vida em devir, é acima de tudo a materialização do movimento atravessando nossos corpos. Queremos mais, o fim não nos convence. Outros “caroços duros” permanecem em nós com a capacidade germinativa tal qual à atual.

Nestas considerações apreciaremos os pontos marcantes de nossa investigação quando as relacionamos com a tensão experimentada no campo situado entre os processos

---

<sup>83</sup> LISPECTOR, C. *Água Viva*, p. 28. Recolhemos esta expressão o texto de análise oferecido pela Professora Dra. Maria Helena Falcão de Vansconcelos em nosso Exame de Qualificação.

educacionais e os processos de criação, tal como foi possível observar na experiência atual da Escola Nacional de Circo.

Em nossas análises verificamos a contradição entre organizar uma escola tutelada pelo Estado e uma prática de cultura marcada extremamente pelo modo nômade de estar na vida; isto é, marcada e sustentada por uma recusa a qualquer forma de tutela. Damos destaque então à rebeldia em forma de potência presente no bojo da cultura popular, tal qual viveu Rabelais durante a transição da Idade Média ao Renascimento. Esta força motriz presente nos corpos dos artistas situa-se também na experiência contemporânea circense da Escola Nacional de Circo. Nesta escola este modo nômade de estar na vida vincula-se tanto aquilo que pode ser visto quanto aquilo que não podemos averiguar. Com o palhaço e com o trapezista, o circo contemporâneo, semeia e faz germinar devires. Estes corpos deformados e voadores, grotescos e sublimes, são exercícios das linhas de forças vinculadas ao modo nômade de estar na vida. Como vimos, estes sujeitos (acrobatas e palhaços) são expressões vivas de movimento ocorrendo além da paralisia proporcionada pelas forças políticas contemporâneas vinculadas ao encarceramento dos corpos em suas vivências cotidianas. O humano, neste modo nômade assumido pelo palhaço e pelo trapezista, situou-se ao longo da história sempre em movimento, seja no trânsito entre os vilarejos ou na própria constituição de si enquanto sujeito situado no mundo. Foi habitando a paralisia, ou seja, situando-se no exercício do encarceramento dos corpos que o palhaço e o trapezista puderam experimentar como escapar a tal controle, trapacear tais forças vinculadas ao exercício do biopoder. Na experiência circense contemporânea da Escola Nacional de Circo há, por sua vez, resquícios destas traças. O palhaço e o trapezista conferem tal registro.

Entretanto, a itinerância em sua concretude - outra forma que os artistas têm para se situarem no modo nômade de estar na vida - esbarra nas limitações pedagógicas da escola. A sua estrutura de ensino não é itinerante tal qual a experiência circense da corrente popular. O ato de educar, em quase sua totalidade, restringe-se apenas aos 7000m<sup>2</sup> na qual está fixada a Escola Nacional de Circo na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, o modo de viver a itinerância em sua invisibilidade é para nós cartógrafos das políticas de subjetivação em curso na sociedade atual, um registro de rebeldia atravessando os corpos destes sujeitos-artistas. O palhaço e o trapezista em atuação na contemporaneidade são exercícios de rebeldia materializada sob os corpos.

Pelos materiais que pudemos analisar constatamos que houve na escola uma abertura para a relação entre arte e tecnologia, a exemplo dos grandes circos, como o Cirque du Soleil. Este passo foi necessário à escola para que pudesse situar o seu espetáculo na

contemporaneidade. Com isso, os seus gestores trouxeram para o interior do ambiente escolar as inovações tecnológicas e acadêmicas. Situararam-se então, tanto alunos quanto professores, na fronteira do espetáculo presente na cultura popular. Como dissemos em nosso segundo capítulo os avanços proporcionados pela tecnologia moderna ao mundo circense foram muitos, no entanto, quando olhamos as perdas, estas foram também substanciais. O circo avançou no quesito espetáculo, mas regrediu no quesito popular. Entretanto, a ousadia para a época foi marcada pela tentativa de sustentar os vínculos da experiência circense, mesmo atravessada pelas forças políticas contemporâneas, à corrente popular. Com isso poderiam garantir que os aspectos que os ligavam ao modo nômade de estar na vida continuassem preservados também na experiência vivida dos circenses.

Os avanços tecnológicos, nesta etapa atual da contemporaneidade, auxiliaram o humano na roupa de circense a alçar vôos mais altos. Aqui nos referimos aos aparatos tecnológicos que fizeram com que os circos atuais pudessem apresentar ao público um espetáculo majestoso, enriquecido pelas contribuições das diversas áreas do universo artístico e do conhecimento atrelados à ciência e a tecnologia. Não vemos mal nenhum nestas contribuições. A exemplo do Cirque du Soleil, pudemos observar que tais avanços puderam contribuir para que seus espetáculos se tornassem itinerantes novamente, tal qual a experiência da corrente popular em tempos longínquos. Com isso artistas das mais diversas modalidades situaram-se no movimento visto mesmo em sua visibilidade através da experiência do Cirque du Soleil. Mas quando voltamos ao nosso objetivo de estudo, a Escola Nacional de Circo, verificamos que tal maneira de se situar no modo nômade de estar na vida encontra barreiras, visto que a própria institucionalização desta escola em um logradouro fixo impossibilitou os deslocamentos sob o espaço territorial.

Se há outra forma de interpretarmos o encarceramento, fixar o conhecimento em apenas um local, já o é, pois restringe o movimento dos corpos, controla seus trânsitos à maneira foucaultiana. Há também no ambiente da escola, mesmo com a presença de artistas vinculados a iniciativa popular, uma proposta de ensino presa a aprendizagem técnica, um ensino que vai qualificar a pertença e o trânsito dos artistas pela sociedade naquilo que se refere a instrumentalização e pedagogização dos saberes. Sua formação está amarrada ao mundo do espetáculo e do entretenimento contemporâneo. Há no ambiente da escola um deslocamento daquilo que o ligava as manifestações populares para se dirigir sobremaneira à indústria da cultura moderna. Nos circos de outrora, os ambientes pelos quais transitavam durante sua itinerância determinava o modo de aprender e o modo de ensinar. Entretanto, este não é o caso da Escola Nacional de Circo. Quanto mais rico for o ambiente maior será a

possibilidade de troca e experiências, sobretudo quando se trata de artistas vinculados ao modo nômade de estar na vida.

Diante destas dificuldades, a ausência das experiências que se vinculam a corrente popular, tal qual a doma, a palhaçada e a magia surgem também, para a Escola Nacional de Circo como situações a serem habitadas e sustentadas. Não há professores para palhaços, nem para doma e magia, ambas experiências estão ausentes no ambiente da escola. No entanto, um primeiro aspecto cartografado por nós foi a relação entre técnica e dom. O ensino e a aprendizagem destas três experiências artísticas situam-se distantes das técnicas, isto é, tais experiências vinculam-se fundamentalmente a mediação homem-natureza. Segundo os próprios circenses, não há professores para lhes ensinar técnicas de trapacear e ultrapassar os limites conferidos pela natureza ao humano. Cada sujeito inventa a sua, faz de sua forma, com as habilidades que possui, com o dom que possui. São nestas manifestações que observamos o homem “além” dos limites conferidos a ele na terra pela natureza. Ambos – palhaços, mágicos e domadores, tocam diretamente no ponto de tensão cultura-natureza. E é neste ponto específico que também observamos manifestações de devir atravessando os corpos destes artistas. Com o palhaço, com o domador e com o mágico o humano se situa em movimento, move o mundo, realiza parcerias com ele para que assim possam habitar formas nômades de se situarem na vida.

Foi durante a apreciação dos laboratórios na experiência da Escola Nacional de Circo que observamos as possibilidades e as formas pelas quais, o palhaço em específico, poderia realizar trapaças e ultrapassagem. O ato de educar nesta escola, como vimos, transita pelos universos do picadeiro, da sala de aula e da biblioteca. Neste trânsito, o picadeiro nos chamou a atenção enquanto laboratório, local de testes. Os limites conferidos pelas normas nos espantaram e assim passamos a intuir que há neste momento mesmo sinais do exercício do encarceramento dos corpos. Vale lembrar que neste momento o público é avisado que aquela experiência não é uma apresentação circense. O “não é” nos chamou a atenção e foi o que marcou o registro do exercício das forças políticas vinculadas ao cárcere. Existe, no ambiente pedagógico da escola, resquícios aos modelos identitários, aos padrões e modelos. Como mesmo nos alerta o atual diretor da escola, Zezo Oliveira, ela – a escola - se apresenta ainda muito vinculada ao tecnicismo enquanto método pedagógico. Entretanto, há nestes momentos mesmos dos espetáculos, escorregadas, escapadelas, erros por assim dizer. Tais erros são para nós, cartógrafos das políticas de subjetivação em curso da e na sociedade atual, sinais de devires disparados, brotamentos de novos mundo, transbordamentos, surgindo fundamentalmente da ambivalência que o erro faz germinar. Dissemos anteriormente que o

palhaço poderia ser, caso houvesse algum no ambiente escolar em processo de formação, um possível acolhedor do erro. Assim o peso do erro, mergulhado nas forças da ambivalência, poderia trazer àquele momento de desconforto um afago de leveza. Assim poderiam ser aproveitados os erros, nesses momentos mesmo onde há sinais de que algo escapa, tal qual nos ensinou Nietzsche em sua máxima sobre o funâmbulo na corda bamba. Habitar, portanto, tal situação implica suspendermos os ordenadores simbólicos que configuram o viver em grupo contemporâneo, este vinculado às forças do biopoder, para que assim possamos nos elaborar – neste ponto específico nos incluímos - a partir de uma tradução das possíveis experiências que emergem neste mundo.

As categorias riso e risco configuram, na contemporaneidade, um registro do exercício das forças do poder vinculadas à criação transitando pelas experiências do universo circense. Estas duas categorias mapeiam a tensão entre a vida e a morte. Tal tensão, por sua vez, não se materializa apenas nos corpos dos artistas circenses, pois ela é uma força que habita em todos nós espectadores. É como se sentíssemos naquela corda bamba de Nietzsche mais uma vez, onde nossos corpos são impulsionados a se movimentar para não morrer. Aqueles corpos transbordantes – os dos artistas circenses e os nossos – ao se situarem no mal-estar do encarceramento tem a partir de então a possibilidade de reagir contra tais forças. O palhaço e o trapezista são expressões destas forças atravessando o humano. Habitar a fronteira do risco ao riso é, na contemporaneidade, situar-se em devir, vincular-se às forças políticas ligadas aos processos de criação de nós mesmo, distantes daquelas que nos prendem à paralisia do cárcere.

Com isso podemos então estabelecer laços com a educação na contemporaneidade de uma forma geral. Mas tomaremos os cuidados para que não anunciemos mais uma “teoria geral”. Vale lembrar mais uma vez que partimos de uma tradução as experiências cabíveis neste mundo. Entretanto, não é porque estudamos uma escola específica, esta que se propõem a formação de artistas circenses, que evitaremos fazer qualquer comparação com o ensino regular. Falta, tanto na escola em questão quanto nas demais, a apreciação daquilo que ocorre ocultamente, naquilo que faz movimentar o aluno à aprendizagem, ao conhecimento. Sermos atravessados por forças do afeto não deveria causar espanto, terror, como na maioria dos casos. Elas – as linhas de forças traçadas pelos afetos - são necessárias a qualquer humano e fundamentalmente para sua aprendizagem. É o que está por traz daquilo que move o humano na horizontal do tempo e do espaço histórico. Tal interpretação está apoiada na seguinte reflexão. O que faz com que um aluno se apaixone pelo conhecimento? O que faz com que um aluno se desenvolva mais em matemática do que em ciências ou em português? Estas

questões ficam para serem respondidas posteriormente, como dissemos este trabalho não quer acabar, é materialização de novos textos.

Há, neste sentido, na escola regular uma grande dificuldade de acolher a rebeldia presente nos corpos tanto dos professores quanto dos alunos. A rebeldia não é acolhida em sua ambivalência enquanto transbordamento de novos mundos. Assim situam-se distante daquilo que lhes possibilitariam correr os riscos da errância, das tomadas de iniciativas e também daquilo que os vinculariam ao universo dos risos, das gargalhadas e das alegrias manifesta no humano.

Ensaíamos um descanso desta nossa jornada investigativa com as máximas de Nietzsche, elas mesmas turbulentas e inquietantes, que nos colocam novamente em movimento.

“... de que maneira nós abordamos o problema do erro e da aparência. Antes se tomava a mudança, a transformação, o vir-a-ser como prova de aparência, como sinal de que aí deve haver algo que nos induz ao erro. Hoje, ao contrário, e justamente na medida em que o preconceito da razão nos obriga a estipular unidade, identidade, duração, substância, causa [...], vemo-nos enredados de certo modo no erro, *forçados* ao erro; tão seguros estamos nós, com base em rigoroso exame, que aqui está o erro”.

(Nietzsche. F. “Crepúsculo dos ídolos”, 2006).

Nietzsche continua atual...

Este texto mesmo parece não querer fim. Somos contagiados mais uma vez pelas máximas de Nietzsche, as últimas escritas por ele em “Crepúsculo dos Ídolos”. Realizamos com elas interlocuções com Bakhtin, naquilo que se refere e traça o eixo de nosso estudo naquilo que se refere ao campo da subjetividade – o corpo.

O século XVI, no qual viveu Rabelais esteve vinculado sobremaneira aos resquícios das manifestações que marcaram o “transbordante instinto helênico”<sup>84</sup> tal qual verificou Nietzsche. Como nos descreve Bakhtin “as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular”. A atividade burlesca, aquela mesma marcada pela surpreendente riqueza de ritos, símbolos e mitos de procedência orgiástica, tais quais as presentes nas reflexões de Nietzsche, de que o mundo antigo está literalmente coberto, são expressões da “corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões,

---

<sup>84</sup> Nietzsche. F. **Crepúsculo dos Ídolos**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Companhia das Letras. pág. 12, 2006.

dos provérbios, das farsas dos estudantes...”<sup>85</sup>. Rabelais foi o eminente porta-voz deste período, as suas imagens e símbolos grotescos permitem percursos de investigação da cultura cômica popular de vários milênios e de toda riqueza de suas manifestações. Toda essa riqueza de ritos e espetáculos organizados à maneira cômica, como intuiu Bakhtin, construiu, “ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida*, aos quais os homens da Idade Média e do Renascimento pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas [...] isso criava uma espécie de *dualidade do mundo*...”.

Na introdução da obra de Bakhtin verificamos que a dualidade na percepção do mundo e da vida humana nos estágios anteriores da civilização primitiva, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram igualmente sagrados e oficiais, são os casos dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais<sup>86</sup> romanas. Nestes ambientes populares a representação dos mistérios e das farsas se realizava num ambiente de carnaval. Enquanto durava o carnaval, não se conhecia outra vida senão a do próprio carnaval. Era, noutros termos, “a festa da carne”. Bakhtin diz ser impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem fronteira espacial. Ele – o carnaval - também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval em sua própria natureza existe para todo o povo.

Os mistérios e as farsas, realizadas durante as festas carnavalescas, puderam se constituir enquanto ambiente para a manifestação daquilo que Nietzsche denomina de “fato fundamental do instinto helênico – a sua “vontade de vida”, esta mesma que, segundo afirma o mesmo autor, ter nascido da “arte dionisíaca – o orgiástico”. Emparamos de Nietzsche a pergunta que encaminha suas reflexões na penúltima máxima que escreveu para *Crepúsculos dos Ídolos*. “Que garantia o heleno para si com esses mistérios?” Resposta de Nietzsche: “A vida eterna, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante Sim à vida, acima da morte e da mudança; a verdadeira vida, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade”.

Com isso abrimos caminho para a interlocução dos símbolos gregos sexuais, estes mesmos vinculados às orgias e aos mistérios da sexualidade, com as imagens e símbolos rabelaisiano, estes enriquecidos como vimos pelos resquícios das saturnais romanas, das

---

<sup>85</sup> MICHELET: *História da França*, Ed. Flammarion, t. IX, p. 466. in Michel Bakhtin “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” São Paulo. Editoras HUCITEC/UNB, 1987, pag 1.

<sup>86</sup> “Saturnais”: festas em honra de Saturno, realizadas no mês de dezembro na Roma antiga. Nota 109 “Crepúsculo dos Ídolos”, pág, 125.

imagens do baixo material e corporal, representados pelas genitálias masculinas e femininas, pelo ventre, pelas nádegas, pela virilidade, gestação e procriação, pela abundância e exageros, etc. Eram destas manifestações vinculadas ao baixo material e corporal que derivavam aquelas surpreendentes riquezas de ritos, símbolos e mitos de procedência orgiástica tal qual descreveu Nietzsche. Esse fenômeno leva o nome de Dionísio; segundo o próprio autor; as dionisíacas<sup>87</sup> são explicáveis “apenas por um *excesso* de força”. Esse excesso de força vincula-se à ultrapassagem e as trapaças, às formas que o humano assume para escapar ao encarceramento.

Nas reflexões nietzscheanas, observamos que na doutrina dos mistérios, a dor é santificada. Nietzsche utiliza a expressão “dores da mulher no parto” para santificar a dor em geral – todo movimento que leva ao devir, tudo aquilo que garante o futuro implica a dor, “a dor da mulher que pare”. Nestas manifestações de origem orgiástica há claros vínculos com o baixo material e corporal, com a sexualidade, ao parto, à genitália feminina, ao nascimento do novo, com a cultura cômica popular, com o humor em praça pública, isto é, com princípio fundamental da corrente popular - o riso.

A palavra Dionísio para Nietzsche significa tudo isso, segundo o próprio autor ele não conhece símbolo mais elevado que o das dionisíacas.

Enfim, ao terminarmos as nossas análises sobre a experiência da Escola Nacional de Circo, nós confirmamos a hipótese, por nós levantada, no início de nosso estudo, sobre as relações entre os processos de subjetivação e os processos de criação. Assim, podemos afirmar, que o enfrentamento dos desafios apresentados para a educação, de modo geral, e para a escola, de modo específico, passam pela atenção que podemos dispensar sobre os efeitos de um funcionamento de poder sobre a constituição dos sujeitos em suas relações com a alteridade. Cada sujeito, em sua relação com o outro humano e com o outro-mundo, qualifica a sua condição de agir, em um campo tenso situado entre os esforços de entendimento, terreno da epistemologia, e as escolhas relacionadas com o modo de estar na vida, esfera da ontologia. O corpo situado entre o “risco” e o “riso” expressa uma condição de agir que considera o aspecto ético, este nos habilita para roçar a dimensão trágica da vida, e o aspecto estético, este que nos auxilia na experiência de permanentes movimentos de criação. As figuras do palhaço e do trapezista se apresentaram, em todo o nosso percurso, com forças suficientes para sustentar o movimento de criação em nós, nesta condição de cartógrafo, no

---

<sup>87</sup> “Dionisíacas”: festa para o deus Dionísio realizadas em Atenas; incluíam sacrifícios, apresentações dramáticas, prova do novo vinho, desfile de esculturas fálicas, casamentos simbólicos e orgias. Nota 155 “Crepúsculo dos Ídolos”, pág. 129.

ofício de pesquisar. Deste modo, podemos terminar com um gosto de contentamento pelos resultados alcançados. Mas acentuamos o aspecto interminável de nossa atenção sobre o esforço de “ir além do humano” enquanto investimos em nossa formação de educador.

### Referências

- ABREU, Brício de - **Esses populares tão conhecidos**. Rio de Janeiro. Ed. R. Carneiro, 1963.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de - **Cultura popular brasileira**. São Paulo. MEC-Melhoramentos, 1973.
- ARAÚJO, Vicente de Paulo - **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail - **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo. Editoras HUCITEC/UNB, 1982.
- BALANDIER, G. **O contorno: poder e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BENJAMIM, W. **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Op. Cit. 37.
- BERNSTEIN, R. **Contra os deuses - a notável história do risco**. São Paulo: Objetiva, 1997.
- BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BOSI, Eclea - **Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias**. 2ª edição, Petrópolis (RJ). Vozes, 1973.
- BRADLEY, Marion Zimmer - **Salto Mortal** (The Catch Trap). Tradução de Maria D. Alexandre. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, SP, 1999.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, Jaqueline de. **Humor e violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo**. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do IFCH da Unicamp, 1988. Tese (mestrado).
- CARVALHO, Raimundo e Mota, Ivan Luis B. - **O Circo Universal**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, MG, 2000.
- CEDRAN, Loudes - **O Circo**. São Paulo. Secretaria da Cultura e Tecnologia, Paço das Artes, 1978.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

- CHAUI, Marilena – **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CHÉRET, J. **Lê cirque e l'art forain**. Paris: Somogy edition d'art, 2002.
- DAMASCENO, Atos – **Palco, salão e picadeiro**. Porto Alegre. Ed. Globo, 1956.
- DANTAS, Arruda – **Piolin** – São Paulo – Editora Pannarts, SP, 1980.
- DAUVEN, Lucien-René – “A Arte do impossível – artistas corajosos e versáteis fazem o circo sempre jovem” (França) – *In O Correio da UNESCO*. Rio de Janeiro. Ano 16, nº 3, março/1988, p. 10.
- DELEUZE, G. & PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DINELLO, Jiménez y Motta – **Lúdica, cuerpo y creatividad** – Editorial Aula Alegre Magisterio, Colombia, 2001.
- DUARTE, Regina Horta – **Noites Circenses – Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX** – Campinas – Editora da Unicamp, SP, 1995.
- ECO, Humberto – **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo. Editora Perspectiva S/A, 1979.
- ELIAS, N. **O processo Civilizador: formação do estado e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, v. 2.
- FERREIRA, Claudia Márcia (coord.) – **Circo – Tradição e Arte**. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, RJ, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. 5 vols.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRATELLINI, Annie – “O picadeiro e a liberdade” (França) *in O Correio da UNESCO*. Rio de Janeiro, ano 16, nº 3, março/1988, pp27-28.
- FREUD, S. (1898), “**Projeto para uma psicologia científica**”. *ESB*, vol. I, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- FREUD, S. (1920) “**Além Do princípio do prazer**”. *ESB*, vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- FREUD, S. (1929) “**Mal estar na civilização**”. *ESB*, vol. XXI, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

FREUD, S. (1932) **“Ansiedade e vida instintual”**. *ESB*, vol. XXII, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

FREUD, S. **“O valor da vida: uma entrevista rara de Freud”**. Entrevista concedida a George Sylvester Viereck em 1926, in *Sigmund Freud & o gabinete do Dr. Lacan*, Souza, P. C. (org.) Trad. De Isa Mara Lando e Paulo César Souza. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 117 – 129.

GARCIA, Raúl – **Micro políticas del cuerpo** – Editorial Biblos, Argentina, Buenos Aires, 2000.

GIKOVATE, Ceci – **O circo vem aí...** São Paulo: M. G. Ed. Associados, 1979.

GOUDARD, P. **Esthétique du risque: du corps sacrifié au corps abandonné**. In: WALLON, E. (org.) **Le Cirque ai risque de l'art**. Paris: ACTES, SUD, 2002.

GREEN, A. **Narcisismo de vida. Narcisismo de morte**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo, Escuta, 1988.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HAROCHE, Claudine. **Da palavra ao gesto**. Campinas: Papyrus, 1998.

HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime: tradução do “Prefácio do Cromwell”**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JACOB, P. & LAGE, C. R. **Les Acrobates**. Paris: Magellan & cie., 2002.

JACOB, P. **Le Cirque: Un art à la croisée des chemins**. Paris: Gallimard, 1992.

JENNINGS, Gary – **O Circo – as aventuras de um circo viajando pela Europa do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Record, SP, 1987.

KÓVACS, M. J. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1992.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

LAURENDON, L. **Nouveau Cirque: La Grande Aventure**. Paris: le Cherche midi éditeur, 2001.

LE BRETON, D. **Passions du Risque**. Paris: Métailié, 1996.

LE BRETÓN, David – **Antropologia del Cuerpo y modernidad** – Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

LE MEN, S. **Le Cirque & L`art Forain**. Paris: Somogy, 2002.

LEWKOWICZ, Inácio, CANTARELLI, Maria e Grupo Doze. **Del Fragmento a la situacion. Notas sobre la subjetividade contemporânea**. Argentina: Editorial Altamira, 2003.

LINS, D & GADELHA, S. (orgs.) **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINS, Daniel (Org.). **O que pode o corpo?** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor – **Festa no Pedaco – Cultura Popular e lazer na cidade** – 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, SP, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes/Unicamp, 1989.

MALARD, Letícia – **Hoje tem espetáculo – Avelino Fóscolo e seu romance**. Belo Horizonte: Editora UFMG, MG, 1987.

MARCOVICH, Sandro – **Gran Circo**. São Paulo: Editora Cupolo Ltda., SP, 1980.

MATOS, Lucília da Silva – **Equilibristas da vida cotidiana. Arte circense, lazer e corpo a partir da Escola de Circo em Belém-Pará**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

MATTÉI, Jean-François. **A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno**. São Paulo: 2002.

MICHELET. **História da França**, Ed. Flammarion, t. IX, p. 466

MILITELLO, Dirce Tangará – **Picadeiro** – Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE E DELEUZE: **pensamento nômade**/ Coordenação de Daniel Lins, - Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza. CE: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado, 2001.

NORONHA, Paulo de – **O Circo** – São Paulo (SP): Academia de Letras de São Paulo (SP), Cena: Brasil – Volume I, SP, 1948.

ORFEI, Alberto - **O Circo Viverá**. São Paulo: Editora Mercury Ltda, 1996.

ORLANDI, Eni P. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. Campinas: Editora Pontes, 1996.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PÊCHEUX, Michel. “Delimitações, inversões, deslocamentos”. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, No. 19: 07 – 24. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1990.

PELBART, P., P. **A vertigem por um fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea**.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

RENEVEY, Mônica J. – “Escolas para artistas” (Suíça) in **O Correio da UNESCO**. Rio de Janeiro. Ano 16, nº 3, março/1988, pp 24-26.

ROLNIK, S. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura**. Cultura e Subjetividade: Saberes Nômades/ Daniel Lins (org.) – Campinas, Sp: Papirus, 1997.

ROLNIK, Suely. "Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico". Cadernos de Subjetividade, S. Paulo, set. fev. 1993, pp. 241-251.

**ROLNIK, Suely, Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora Sulina / UFRGS Editora, 2006.

RUIZ, Roberto – **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, RJ, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Gramática do Tempo: para uma nova cultura política** – São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Valmir – **Riso em Cena, des anos dos Parlapatões**. São Paulo: Estampa Editora, SP, 2002.

SCHEINER, Graciela – **Juegos Inocentes, Juegos Terribes** – Argentina, Buenos Aires, 2000.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SEIBEL, Beatriz – **História del circo**. Buenos Aires. Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1993.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público – as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SILVA, Ermínia - **As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro na final do século XIX e início do XX**. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Tese de Doutorado, fevereiro/2003.

SILVA, Ermínia - **O Circo: sua arte, seus saberes – O circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX** - Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Dissertação de Mestrado, março/1996.

SILVA, Ignácio Assis (Org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

SILVEIRA, Emilia – **Escola Nacional de Circo: um coração para se emocionar e talento para resistir** in Revista Educação – publicação da Coordenadoria de Comunicação Social do Ministério da Educação e Cultura – Divisão de Editoração. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia Distribuidora S/A, nº 41, jan/dez de 1984.

TOMAOKI, Verônica – **O Fantasma do Circo**. São Paulo: Massao Onho e Robson Breviglieri Editores, SP, 1999.

TORRES, Antônio - **O Circo no Brasil**. São Paulo. Funarte – Editora Atrações, SP, 1998.

VERNANT, J. P. & VIDAL, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

VIDAL, Diana G. E DEL VECCHIO, Joya de Campos - “O que convida ao encantamento: Palavras, imagens, sensações”, *in Revista Brasileira de História*. São Paulo. V. 7, nº 13, set.86/fev.87, pp 125-136.

VIDART, Daniel – **El juego y la condición Humana** – Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, Montivideo, 1996.

VIGARELLO, Georges - **Corregir el cuerpo: História de un poder pedagógico** – Ediciones Nueva Visión, Nuenos Aires, 2005.

Fábio Henrique Bartolomeu Angelo

Prof. Dr. Romualdo Dias  
Orientador