

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS

MARILIA TEODORO DE LELES

**A FORMAÇÃO DO ARTISTA CIRCENSE GOIANO:
OLHARES E DESLOCAMENTOS ENTRE O CIRCO BASILEU
FRANÇA E O CIRCO LAHETO**

GOIÂNIA

2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Marília Teodoro de Leles

Título do trabalho: A Formação do Artista Circense Goiano: olhares e deslocamentos entre o Circo Basileu França e o Circo Laheto

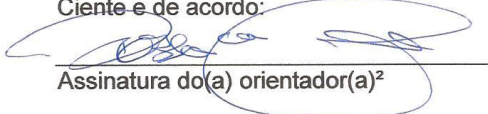
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Marília Teodoro de Leles
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 29 / 10 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

MARILIA TEODORO DE LELES

**A FORMAÇÃO DO ARTISTA CIRCENSE GOIANO:
OLHARES E DESLOCAMENTOS ENTRE O CIRCO BASILEU
FRANÇA E O CIRCO LAHETO**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração:
Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

Goiânia
2018

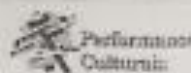
Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Leles, Marília Teodoro de
A Formação do Artista Circense Goiano: olhares e deslocamentos entre o Circo Basileu França e o Circo Laheto [manuscrito] / Marília Teodoro de Leles. - 2018.
132 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2018.
Bibliografia.

1. Circo. 2. Formação. 3. Escolas de circo. 4. Arte/educação. I. Camargo, Dr. Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 316



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

ATA Nº 06/2018

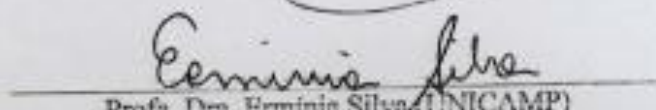
**ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DA MESTRANDA
MARÍLIA TEODORO DE LELES**

Aos seis dias do mês de novembro de dois mil e dezoito às dezenove horas, no miniauditório Luiz Palacin da Universidade Federal de Goiás (UFG), foi instalada a sessão pública para julgamento da dissertação final elaborada pela mestranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, Marília Teodoro de Leles, intitulada: "A formação do artista circense goiano: olhares e deslocamentos entre o Circo Basileu França e o Circo Laheto". Após a abertura da sessão, o prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (UFG), orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando o(a)s demais examinador(a)s, profa. Dra. Erminia Silva (UNICAMP) e prof. Dr. Rodrigo Mallet Duprat. Foi dada a palavra à mestranda, que expôs seu trabalho. Em seguida, procedeu-se a arguição da dissertação, iniciando pela examinadora externa da banca, seguida imediatamente pela resposta da mestranda. Ao final, a banca julgadora reuniu-se em separado para avaliação do trabalho e o desempenho da mestranda, que ao final considerou a mestranda APROVADA e foi, então, declarada MESTRE.

_____ pelo (a) presidente da banca examinadora. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por todos e entregue à Secretaria do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, para os fins.



Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (UFG)
Presidente



Profa. Dra. Erminia Silva (UNICAMP)
Examinadora Externa



Prof. Dr. Rodrigo Mallet Duprat

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, que sempre acreditou em mim, mesmo nos momentos em que pensei não poder mais.

À minha mãe Helenita e meu pai Nelson, sem os quais nada seria possível, pelo amor infinito e cuidados que me tornaram quem sou.

Aos meus irmãos e também minhas metades Mariana (Nana) e Nelson Antônio, pela compreensão nas ausências, pelo amor incondicional e apoio sempre, fazendo com que meus dias fossem mais alegres.

Ao meu amor, marido, amigo e companheiro Cleber Carvalho, pela sabedoria, paciência, auxílio e amor depositados em mim em todos os momentos, principalmente de tormentas. Seu cuidado e crença em meu potencial me deram força para seguir.

Ao meu professor orientador Robson Corrêa de Camargo, pela grande aprendizagem que me proporcionou e por acreditar e guiar esta pequena num mundo de gigantes.

Aos meus amigos-irmãos Amanda e Fernando Paiva, que estiveram comigo nesta (e em várias outras) jornada – o carinho e amor de vocês foram essenciais.

À minha amiga e parceira Lariza Zanini, pelo carinho, apoio nos momentos difíceis e por me ajudar a materializar o amor pelo circo.

Agradeço aos mestres da vida acadêmica que tanto contribuíram para minha formação, fazendo toda a diferença para que eu seguisse nesta carreira: Leandro Rechenchosky, Paulo Ventura, Conceição Vianna, Wilmont Martins e Paulo Arcanjo.

Aos mestres circenses sem os quais esse trabalho não faria sentido e que foram essenciais para que essa pesquisa acadêmica ultrapassasse os muros da academia, me iniciando na carreira artística: Marcelo Marques, Saracura do Brejo, Rafael Eckert, Lua Barreto, Seluta Rodrigues, Larissa de Paula, Lucas de Sousa Nunes, Mayke Nogueira, Maneco Maracá, Damião Ribeiro e Débora Di Sá.

Por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus colegas circenses que contribuíram com a pesquisa e também com minhas experiências significativas no fazer circense, nos nomes de: Luis Ricardo, Aline Virgínia, Isabela Leles, Marcela Faria, Mellina Fioretti, Margaret Guerrero, Eric Simon.

RESUMO

Este trabalho propõe-se ao estudo dos processos de transmissão de saberes a partir de instâncias institucionalizadas de formação circense. Como campo de pesquisa foram selecionadas duas instituições da cidade de Goiânia, a saber, o Circo Laheto e o Circo Basileu França. O “Laheto” constitui-se em entidade privada, existente desde o ano 2000 e se configura como um circo social. O “Basileu” integra o Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, inicialmente criado como Escolinha de Artes Veiga Valle, primeira escola pública destinada ao ensino das artes no estado de Goiás no ano de 1967. A primeira, além do atendimento a crianças e jovens, ofereceu um Curso Profissionalizante em Circo nos anos de 2016-2017, enquanto a segunda promove, de forma intermitente, um curso de circo com duração de três anos na modalidade FIC (Formação Inicial Continuada) desde 2002. A pesquisa busca compreender a partir dos sujeitos e de suas práticas as experiências vividas por eles nesse contexto de formação de artistas. Como metodologia foi utilizada entrevista com professores, alunos e coordenadoras, além de observações das aulas e das performances criadas por eles, e a participação da própria autora nos processos de formação pesquisados. Assim, procurou-se compreender como se formam os novos artistas e os elementos dessa pedagogia no contexto do centro-oeste brasileiro a fim de identificar e discutir os procedimentos estabelecidos nesses processos formativos por meio de proposições que possam auxiliar no processo de formação de artistas circenses.

Palavras-chave: circo; formação; escolas de circo; arte/educação.

ABSTRACT

The aim of the current research was to investigate the knowledge transmission process at institutionalized centers of circus schooling. Two institutions from the city of Goiania were chosen to compose the field of research, namely Circo Laheto and Circo Basileu França. Laheto is a private institution opened in the year 2000 and functions as a social circus. Basileu is part of the Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França (Technologic Institute of Goiás in Arts Basileu França), originally set up as Escolinha de Artes Veiga Valle (School of Arts Veiga Valle) in 1967 as the first public school destined to the teaching of the arts in the state of Goiás. The former, besides teaching children and youngsters, offered a Professional Course in Circus in the years 2016-2017 while the latter has been offering, on intermittent basis, 3-year length certificate programs in circus since 2002. The research seeks to comprehend, by analyzing the individuals and their practices, the experiences they went through in this artistic formation set. As methodology, interviews were conducted with teachers, students and coordinators; classes and student-developed performances were watched, and the author herself took part in the researched formation processes. Therefore, the process by which new artists are formed and its pedagogical elements were investigated in the Brazilian Midwest context in order to identify and discuss the proceedings employed by the use of propositions which may contribute to the formation of circus artists.

Key words: circus; formation; circus schools; arts/education

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
PERCURSOS DO CIRCO: SOBRE CONSTRUÇÕES PEDAGÓGICAS DA ARTE CIRCENSE	13
1.1 Que circo é esse?.....	18
1.2 O cenário circense goianiense.....	30
CAPÍTULO II	
OLHARES E DESLOCAMENTOS ENTRE O CIRCO BASILEU FRANÇA E O CIRCO LAHETO	44
2.1 O Circo Basileu França.....	44
2.1.1 A organização pedagógica	47
2.1.2 A inserção na formação do Circo Basileu França: um breve relato	53
2.1.3 Espetáculos 2016-2017	59
2.2 O Circo Laheto	64
2.2.1 A organização pedagógica	72
2.2.2 A inserção no Circo Laheto: um breve relato	74
2.2.3 Espetáculos 2016-2017	77
2.3 Dos sujeitos em formação nos campos pesquisados.....	80
2.3.1 Concepção de circo e artista circense	82
2.3.2 Objetivos e expectativas com os cursos.....	85
2.3.3 Impressões a respeito das formações e dificuldades enfrentadas	90
CAPÍTULO III	
ELEMENTOS PARA A COMPOSIÇÃO DA FORMAÇÃO CIRCENSE..	101
3.1 Domínio da técnica e segurança.....	101
3.2 Educação para criação de corresponsabilidade.....	104
3.3 Grupos de estudos/pesquisas/trocas	106
3.4 Criação de uma rede.....	108
3.5 Parcerias institucionais.....	109
3.6 Criatividade.....	110
3.7 O Circo enquanto experiência.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

INTRODUÇÃO

A arte circense, ou pelo menos a arte que posteriormente passamos a reconhecer como circense, surgiu na Antiguidade (RUIZ, 1987), (TORRES, 1998), (COSTA, 1999) (DUPRAT, 2014). Alguns autores defendem que foi a partir dos espetáculos greco-romanos, como as manifestações no *Coliseo* ou *Circus Máximos*, com a exibição do exotérico e de façanhas consideradas “impossíveis”, como engolir espadas sem se ferir, além das apresentações de pantomimas no Império Romano (27 a.C. – 467 d.C.). Outros ressaltam uma possível origem oriental, desde os anos 200 a.C. na China. O fato é que tais manifestações ultrapassaram a barreira do tempo, modificando-se e adaptando-se aos contextos sociais, históricos e territoriais de onde chegava. Na Idade Média, artistas diversos se apresentavam nas ruas e feiras, dentre eles funâmbulos, engolidores de espada, malabaristas, etc. (CAMARGO, 2005). Para Seibel (2012, p. 04), “El circo es una especialización teatral derivada de los rituales, que puede rastrearse desde los tiempos más remotos en los cinco continentes.”

Na Idade Moderna surgiu a estrutura semelhante a que reconhecemos hoje enquanto “circo”, a partir da iniciativa do ex-militar Philip Astley (1742-1814), considerado o “pai do circo moderno”, que construiu, em Londres, uma estrutura circular permanente para a apresentação de shows de acrobacias em cavalos e que, posteriormente, começou a agregar artistas diversos que saíram das ruas e passaram a se apresentar em recintos fechados. O estabelecimento iniciou as atividades em 1768 e a partir de 1770 passou a contratar acrobatas, palhaços, caminhanes de corda para preencher os números, produzindo, desta forma, um espetáculo singular que influenciou diversos seguidores de Astley e demais artistas. Dessas influências surgiu o chamado Circo Americano, viajante em Tenda (*American traveling-circustent*), uma forma estrutural que permitia deslocar todo o recinto em que o espetáculo acontecia, mobilizando as apresentações para lugares diferentes e cada vez mais distantes (DUPRAT, 2014).

O circo, em suas diferentes configurações, possui papel significativo na vida em sociedade, faz parte do cotidiano de muitos lugares, mesmo que por um momento passageiro, seja a partir de atores isolados desse universo, dentre eles os palhaços, acrobatas, artistas de rua, seja a partir da presença de uma frondosa lona na cidade. Assim, com fusões e modificações, surgiu outra forma de organização do espetáculo circo, que denominaremos nesse trabalho de circo-família, conceito proposto por Erminia Silva (1996). Esse tipo de circo

é muitas vezes associado ao “ser tradicional”, compreendendo que segundo a autora, o ser tradicional para o artista circense não está associado necessariamente a uma questão genética, mas sim ao pertencimento a uma forma específica da organização e do fazer circense que se caracterizava pelo nomadismo, pela forma familiar e coletiva baseada na transmissão oral dos saberes. As técnicas e práticas do universo circense eram resgatadas dos antepassados, de geração para geração, pois entendia-se que era necessário aprender muito além de um único número ou habilidade, contemplando todos os saberes referentes ao “todo” do circo, desde a bilheteria, até a montagem da lona. Diante disso, essa formação “[...] implicava um longo processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade;” (SILVA, 2008, p. 192).

Outro ponto levantado pela autora se referia à contemporaneidade do espetáculo circense dessa forma particular de organização, que possuía um diálogo permanente com as diversas linguagens artísticas. Tal característica, que se fez e ainda faz presente nessa manifestação, é a mola propulsora das transformações que o circo sofreu e sofre, sendo, também, o motivo de sua permanência desde tempos longínquos. Com as Transformações sociais e políticas das sociedades, o circo também necessitou (e necessitará) de novas adaptações e modificações de acordo com cada contexto, local, realidade, encontros e períodos em que os artistas desenvolviam e desenvolvem essa arte. A partir da década de 1970, além das próprias famílias circenses, começaram a surgir outras instituições que se propuseram a transmitir tais saberes: escolas de circo, fixas, pensadas, também, a partir da iniciativa dos próprios circenses (SILVA, 2008).

Uma análise da história dessa arte tão antiga, e que ainda se faz presente no cenário contemporâneo, permite perceber as diversas mudanças sofridas por ela. Uma arte tão rica e com tantas peculiaridades possui inúmeros conflitos, tensões e fascínios que se mostram como interessantes objetos de estudo. Um novo caminho se abriu para a arte circense e esse trabalho tem como foco a formação do artista de circo em escolas especializadas, que possuem formas de organização do trabalho e processos de formação/aprendizagem diferentes das ocorridas dentro dos circos considerados tradicionais. E, mais que uma motivação científica existe, antes, uma motivação pessoal para a escolha desse objeto de estudo. Durante a minha graduação em educação física na Universidade Estadual de Goiás/UEG, iniciei as atividades circenses no Instituto Tecnológico de Goiás em Artes, antes chamado Centro de Educação Profissional e Tecnológica em Arte Basileu França, como aluna do Circo Loninha, nos anos de 2009 a 2012. Daí veio a vontade de fazer parte desse universo artístico.

A vivência nas aulas de circo e o aprofundamento teórico por meio dos estudos realizados durante a graduação não só enriqueceram como também consolidaram minha relação como espectadora de circos e espetáculos circenses variados (Cirque du Soleil, Circo Máximus, Universo Casuo, Circo Panamericano, e espetáculos das próprias instituições que são campo desse estudo, dentre outros circos que se armam pela cidade). Dessa junção de prática, teoria e apreciação surgiram algumas inquietações: quais os meios e técnicas de como ser/tornar um artista circense? Quais as metodologias envolvidas nessa arte? É certo que a resposta para tais questionamentos não é simples e nem única. E é nesse contexto que esse trabalho busca, então, pesquisar, registrar e analisar a transmissão do saber circense fora contexto dos circos tradicionais no século XXI, procurando compreender como se formam, assim, novos artistas e os elementos dessa pedagogia no centro-oeste brasileiro.

Até o século XX, no Brasil, a formação circense era predominantemente familiar, baseada na transmissão oral dos saberes de geração para geração. Os processos de socialização, formação/aprendizagem e a organização do trabalho eram interdependentes. Hoje, essa realidade se transformou uma vez que a formação circense ultrapassou a esfera familiar e de transmissão de geração para geração. Assim, para esse estudo, foram escolhidas duas instituições que oferecem formação em Circo na cidade de Goiânia, e que possuem diferentes configurações, sendo elas: a Escola de Circo Laheto, que se constitui enquanto circo social, e a escola de circo do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes (ITEGO) Basileu França, também chamado de Circo Basileu, o qual oferece a modalidade Formação Inicial Continuada (FIC). Serão analisadas as práticas educativas para a transmissão do saber circense das referidas instituições a partir do levantamento bibliográfico a fim de estabelecer uma caracterização das pedagogias que permeiam o circo e das práticas circenses, as transformações ocorridas na organização e na formação artística, além do acompanhamento das apresentações circenses que os alunos desses grupos fazem pela cidade procurando compreender de que forma esse processo contribui para a constituição dessas instituições e para formação desses artistas.

Esse trabalho pretende compreender as experiências vividas pelos sujeitos nesse contexto de formação de artistas. Será uma tentativa de descrição considerando que, segundo Merleau-Ponty (2011 [1935]), as experiências não provêm das características que as ciências depositam nos indivíduos, a partir da anatomia, da psicologia ou do que o próprio ambiente lhes fornece, pois o indivíduo faz ser para si, e tudo que se faz saber cada um sabe a partir das experiências e das visões que possui do mundo. Considerando ainda que a própria ciência é fruto do mundo vivido, sendo expressão segunda desta experiência. A pesquisa é permeada

pela compreensão da história do circo nessas instituições, de que forma esse saber se situa na mesma, além de acompanhar a trajetória desses artistas desde as práticas educativas até as performances advindas desse processo. Para chegar a esse intento, passei a integrar o quadro de alunos das duas instituições, vivenciando a formação oferecida por elas. Concluí o curso profissionalizante oferecido pelo Circo Laheto nos anos de 2016-2017 e no final do ano de 2017 concluí o curso oferecido pelo Circo Basileu França.

Segui princípios da pesquisa participante, tendo em vista que esta deve ser entendida enquanto um conjunto de experiências que procuram superar a oposição sujeito/objeto e os eixos únicos que muitas vezes sustentam as pesquisas científicas – “pesquisador-pesquisado, conhecedor-conhecido” – a partir da construção de teias e não hierarquias científicas. (BRANDÃO & STRECK, 2006). O estudo passou pela apreciação do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, possuindo o número protocolar CAEE (Certificado de Apresentação para Apreciação Ética) 69207317.7.0000.5083. E, para além da vivência nos cursos, compartilhando de forma sistemática e permanente as atividades dos campos dessa pesquisa, juntamente com os sujeitos pesquisados, há, ainda, entrevistas semiestruturadas realizadas com os alunos dessas instituições, com os professores e coordenadoras das mesmas. (TRIVIÑOS, 1987).

O trabalho está dividido em três momentos, consistindo, a princípio, em uma análise dos processos pedagógicos referentes ao circo, mais especificadamente de escolas de circo, a apresentação de alguns conceitos que permeiam de forma mais direta essa análise, como o conceito de circo moderno (BOLOGNESI, 2009), circo-família (SILVA, 1996), escolas de circo (DUPRAT, 2014), além de uma breve apresentação das instituições e de eventos relacionados à arte circense da cidade de Goiânia. No segundo momento, há um mergulho nos universos das instituições pesquisadas a partir da descrição dos processos de formação vivenciados, dos espetáculos produzidos e apresentados e análise das entrevistas realizadas, a qual buscará identificar a concepção de circo e artista circenses desses sujeitos, as motivações que os levaram a essa formação e quais objetivos almejam; as decisões na escolha e vínculos estabelecidos nessas instituições, bem como suas impressões a respeito da formação.

Por fim, o terceiro capítulo aponta algumas proposições que se apresentam como importantes elementos no processo de formação do artista circense, além de procurar refletir a respeito das experiências promovidas no/e pelo circo.

CAPÍTULO I

PERCURSOS DO CIRCO: SOBRE CONSTRUÇÕES PEDAGÓGICAS DA ARTE CIRCENSE

O circo tem passado por diversas transformações dentre as quais estão o seu modo de organização e o seu modo de continuar a existir com novas formas e metodologias de transmissão da arte circense. A busca por residências fixas por grande número de artistas de circos itinerantes foi um movimento que proporcionou o surgimento de instituições especializadas – as escolas de circo –, fazendo com que o circo passasse a existir para fora do espaço exclusivo da lona, desenvolvendo a possibilidade do ensino dessa arte em diversos outros espaços. A artista e pesquisadora Lua Barreto ressalta, em seu trabalho *Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas* (2018), a importância de compreender que “[...] o circo são muitos” (sim, assim no plural), e que “falar de circo é falar de uma multiplicidade de linguagens.” (BARRETO, 2018, p. 19).

Embora Gilmar Rocha (2010), em seu artigo intitulado *Circo no Brasil – Estado da Arte*, nos alerte sobre a pouca produção na área, é certo que existe um número significativo de obras que nos ajudam a traçar um percurso histórico e a identificação de elementos que a sociedade considera como parte do mundo do circo, mesmo que não exista um consenso entre os autores sobre a origem dessa arte. Rodrigo Duprat (2014, p. 24) afirma que esta possui suas origens na antiguidade. Bakhtin (2013 [1965]), ao se dedicar aos estudos sobre as obras de Rabelais, identifica a presença constante de saltimbancos e bufões na cultura popular da Idade Média. Camargo (2005), em sua tese *O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas*, evidencia a participação de malabaristas e acrobatas, além dos números de canto, mímica, bonecos, dentre outros, nos teatros de feira do século XVII no contexto europeu. Silva e Abreu afirmam que “Desde o final do século XVIII, na Europa Ocidental, grupos e formas de expressões artísticas diversas foram se constituindo e se identificando como circenses” (2009, p. 25). O ponto comum que podemos identificar nas obras a respeito da temática se refere à presença secular da arte circense na sociedade e sua presença até os dias atuais.

Martha Costa (1999), ao discutir, em sua dissertação de mestrado sobre a história e possíveis origens do circo, parte de dois segmentos antes de se referir ao circo moderno, destacando uma origem oriental e outra ocidental. Esta afirma que os elementos basilares essenciais de um espetáculo e do artista circense são a acrobacia, saltos e números de equilíbrio dizendo, ainda, que foi na China que estes ganharam importância e consistiram em parte fundamental da formação cultural dos chineses. Reginaldo Silva (2014) ressalta que na

antiguidade estavam presentes estruturas, expressões e manifestações como o *Coliseo* e o *Circus Maximus*, porém, concordando com Bolognesi (2003), estes (que configuram o que pode ser chamado de circo antigo) possuem uma estrutura bem diferente daquela tomada a partir do circo moderno, o qual surgiu ao final do século XVIII, a partir da iniciativa do ex-militar Philip Astley. A construção de uma estrutura permanente, circular, inicialmente para o ensino dos conhecimentos que havia adquirido na cavalaria britânica e, posteriormente, para a apresentação de espetáculos equestres e demais variedades de espetáculos, em Londres, influenciou fortemente o imaginário presente no senso comum do que seria um circo, ainda hoje.

Figura 1 – Astley's Amphitheatre



Fonte: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/8714/conteudo+opera.shtml#>

Segundo Duprat (2014), devido às excursões de Astley por vários países da Europa, influenciando a formação de diversas empresas circenses, alguns alunos dele tiveram a iniciativa de montarem seus próprios circos. John Bill Ricketts foi o responsável por levar esse modelo para os Estados Unidos da América, mas abandonou seu projeto após a abertura

de vários estabelecimentos na Costa Oeste devido a diversos casos de incêndios em suas dependências. Ainda segundo o autor¹, foi a partir de 1824 que os circos americanos começaram a desenvolver-se na forma de itinerantes, elaborando equipamentos e estruturas próprias, que permitiam uma “[...] formidável independência de se poder montar, desmontar, transportar e remontar, num ritmo frenético, sempre em busca de uma nova vila ou cidade, relembrando os saltimbancos e artistas de rua da idade média.” (DUPRAT, 2014, p. 25)

As fusões e as transformações, com o tempo, promoveram o surgimento de uma nova organização circense que será denominada, nesse trabalho, de circo-família, o qual pode ser entendido comumente como circo dos tradicionais. Esse conceito foi proposto por Erminia Silva (1996), em sua dissertação que posteriormente foi publicada em forma de livro – *Respeitável público... o circo em cena* (2009) –, em que analisou as características próprias da organização do trabalho e o processo de socialização/formação/aprendizagem (escritos dessa forma pela autora por serem interdependentes) desse tipo de circo. Erminia explica que ser tradicional para o circense não era, necessariamente, uma referência às origens dos mesmos, mas sim pertencer a uma forma de organização particular do circo, caracterizada, além do nomadismo, por:

A forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolviam aquela produção e que implicava um longo processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade;
A contemporaneidade do espetáculo através de um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo (SILVA, 2008, p. 192).

Assim como é difícil e complexa a tarefa de identificar a origem do circo no mundo, o mesmo acontece ao procurarmos identificar de forma precisa a chegada dessa arte ao Brasil. A partir do século XVIII e durante o século XIX, famílias circenses migraram da Europa para outros continentes (SILVA, 2011). Esses artistas chegaram à América Latina e adentraram o território brasileiro, muitas delas como saltimbancos, apresentando-se em feiras, praças públicas, ruas, etc., estabelecendo relações de verdadeiro intercâmbio cultural com os lugares em que passavam, trocando experiências e se adaptando às novas realidades que encontravam. Esses grupos começaram, então, a montar circos a partir de tais trocas e do

¹ Rodrigo Duprat se baseou em autores como AUGUET (1974); BOST (1931); BOLOGNESI (2003) (2009) (2010); JACOB (1992); MAUCLAIR (1995) (2003); SILVA (2007) (2011); SILVA; ABREU (2009); TORRES (1998).

conhecimento que traziam da Europa, baseados por essa estruturação familiar, mantendo a transmissão de saber oral e coletiva. Porém, afirmar que o circo originou-se no Brasil somente a partir da chegada desses grupos no país é uma informação limitada.

Roberto Ruiz (1987, p. 21) ressalta que, embora pesquisas em jornais do Rio de Janeiro revelem o surgimento de espetáculos circenses somente a partir de meados do século XIX, “[...] registros diversos afirmam que já existiam saltimbancos no Brasil desde o século XVII.” Cooper e Vieira (2014, p. 16) apontam que, embora essa seja uma árdua tarefa devido à existência de registros diversos apontando períodos variados dessa “chegada”, é importante ressaltar que vários artistas já ocupavam as ruas do país. Tratavam-se “dos famosos saltimbancos, que se adaptavam ao espaço, tempo, local, cidade e tudo aquilo que lhes era proposto”.

Silva e Abreu (2009, p. 28) afirmam que

É necessário estudar a linguagem circense com a perspectiva de construir sua historicidade, tomá-la no seu jeito de constituição de singularidades sob a ótica do processo de socialização, formação e aprendizagem dos circenses. Mesmo possuindo artistas de diferentes nacionalidades, a permanência das famílias, no Brasil, formou, conformou e organizou a construção de um determinado modo de se fazer circo no século XIX e início do século XX.

Números diversos eram apresentados, porém, com a proibição de apresentações em locais públicos em algumas cidades, alguns artistas tiveram que modificar a organização de suas apresentações, procurando locais fechados, com venda de ingressos ou, ainda, com o uso do chapéu como bilheteria. Dessa forma, foram criadas novas configurações para tais espetáculos como por exemplo os circos tapa-becos, circo de pau a pique e circo de pau fincado (SILVA; ABREU, 2009). Os circos tapa-becos poderiam ser montados em qualquer espaço vazio da cidade, sendo os becos bastante utilizados, onde a frente e o fundo eram tampados com um pano e, dentro do espaço formado, era feito um picadeiro circular marcado por uma corda. Os circos de pau a pique eram estruturas sustentadas com madeira, rodeadas com um pano de algodão. Nessas duas configurações não havia estrutura de iluminação ou cobertura, além de não haver arquibancadas para o público. O circo de pau fincado, por sua vez, era construído com materiais diversos, dependendo das condições do grupo que o montava (pano, zinco, madeira, etc.), e foi nessa estrutura que começaram a surgir as

primeiras formas de iluminação, além da utilização de arquibancadas, o que agregava maior número de espectadores.

Ruiz (1987), em seu livro *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*, mesmo explicitando as várias transformações que o circo passou desde a Antiguidade, inicia sua obra elencando características que, segundo ele, sem elas, o circo deixa de ser apreciado:

Circo para ser apreciado mesmo tem de ser armado em chão de terra, debaixo de lona.
 Tem de ter um picadeiro só. No máximo quatro mastros. Serragem.
 Pipoca, cachorro quente. Feras amestradas só nos grandes. Mas tem de ter trapezistas.
 Bandinha tocando “Que será?”, “Jalousie”, “Comanchero”, “Mambo Jambo”, “La Cumparsita” e “Aquarela do Brasil”.
 E não podem faltar – ou não haverá espetáculo (ou nem será Circo) – os palhaços.
 Pelo menos dois. E se tiver elefante...
 [...] No circo pode faltar tudo, menos palhaços, trapézios e o elefante; circo que não apresenta esses três números não é circo. (RUIZ, 1987, p. 11).

Essa tentativa de encontrar as características que tornam um circo mais ou menos legítimo é questionável uma vez que um dos fatores que contribuíram para que essa arte perdure há tanto tempo é sua capacidade de inserir adaptações em seu contexto. O diálogo com a contemporaneidade, ou seja, a transformação faz parte do mundo do circo desde suas prováveis origens, a partir de encontros, fusões, contágios e diálogos entre pessoas e com os locais em que se realiza (SILVA, 2011).

Ao se referir ao grande custo que é manter um circo, Ruiz (1987, p. 23) afirma que

A folha de uma companhia, ou seja, a relação dos gastos diários com elenco, técnicos e auxiliares, é qualquer coisa de tontear qualquer leigo. Mas... eles resistem! E, resistindo, existem!
 Existem, arrastam-se e sempre em meio a crises terríveis, forçando muitos artistas a fixar-se nas grandes cidades, partindo para outras ocupações, despovoando os picadeiros e matando gradativamente uma arte que não pode morrer.

A possibilidade de morte da arte circense também é questionável, já que, perdurando por séculos, ainda se mantém devido a sua característica contemporânea em qualquer tempo histórico dessa manifestação, a qual, através da capacidade adaptativa,

transformadora e antropofágica, permite que o circo exista e resista. Porém, são inegáveis os dois fatos citados pelo autor: a fixação de artistas circenses em residências fixas e a resistência do circo. Com o passar do tempo, algumas famílias circenses, principalmente as das novas gerações, começaram a deixar de dar continuidade na transmissão dos saberes para seus filhos e, preocupadas com a educação e o futuro destes, passaram a enviá-los para casas de familiares que possuíam residência fixa para estudarem em escolas regulares.

Erminia Silva e mais dezesseis primos da mesma geração, descendentes de circenses, passaram por esse processo. A autora conta que “Em idade escolar, fomos mandados para a casa de parentes que possuíam residência fixa, para iniciarmos nossos estudos e construirmos um ‘futuro diferente’, ‘melhor’ que a vida que nossos pais haviam herdado.” (SILVA, 1996, p. 3). Alberto Orfei (1996, p. 29), um circense que se embrenhou pela literatura como forma de apresentar para o mundo fora da lona como era a vida debaixo desta, conta:

Para nós, circenses, não era fácil estudar. Era muito mais fácil fazer um triplo salto mortal sem rede de proteção do que uma criança de circo poder completar os estudos. A não ser nos países do Leste Europeu, que antigamente tinham escolas de circo, existiam três possibilidades:

- 1ª – não ir à escola, e aprender com alguém do circo;
- 2ª – frequentar escolas um pouco aqui e um pouco ali, onde o circo estivesse;
- 3ª – parar em algum lugar com parentes ou num colégio interno. Esta última possibilidade tinha a desvantagem de permitir que a criança viesse a ser até um doutor, mas nunca um artista de circo.

Essa realidade não difere muito da realidade de hoje, como mostra o documentário brasileiro *Jonas e o Circo sem Lona*, de direção de Paula Gomes, estreado em 2017, o qual conta a história do menino Jonas, que veio de família circense e que, por decisão de sua mãe, em busca de priorizar a formação escolar do filho, abandonou o circo e mora em residência fixa. O documentário mostra o embate entre Jonas, que possui o desejo de abandonar a escola para viver no circo de seu tio, e de sua mãe que, por desejar um “futuro melhor” para ele, deseja que ele termine os estudos.

1.1 Que circo é esse?

Afinal, de qual circo estamos falando? Embora seja inegável a importância de compreender os processos históricos pelos quais passou o circo (e para tal existem autores que se embrenharam nessa busca pela pesquisa e registro desse percurso²), é a partir do atual momento histórico que esse trabalho destina esforços para compreender a realidade da formação do artista circense goiano. Com a fixação de artistas itinerantes pelas cidades, no Brasil, desde a década de 1970 começaram a surgir as primeiras escolas de circo por meio de debates com a própria classe circense, preocupada em dar continuidade à transmissão dos seus saberes, onde grupos de artistas de origens diversas “(...) produziram como parte do resultado de seus trabalhos a construção de um processo de ensino das artes circenses, para fora do espaço exclusivo da lona” (SILVA, 2008, p. 204).

Uma preocupação em sistematizar os saberes circenses a partir de diversos grupos e instituições tem ocorrido em âmbito internacional. Segundo Erminia Silva (2016), na Europa Ocidental, entre as décadas de 1970 e 1980, artistas advindos de várias origens elaboraram um processo de ensino das artes circenses para fora da lona, espaço que, como dito anteriormente, era um *locus* exclusivo desse ensino. A primeira iniciativa dessa forma de organização da transmissão do saber circense se deu na Rússia, devido ao contexto político e social pelo qual passava no início do século XX (FERREIRA, 2011) (DUPRAT, 2014).

Houve algo de único na Rússia no início do século XX que esteve diretamente ligado, por um lado, à rápida e ainda assim parcial modernização do final do século XIX e, por outro, à insistência de inserção do capitalismo na sua economia, às novas fortunas individuais acumuladas e ao patrocínio para as artes. Agrega-se também a estes fatores a abertura da cultura tradicional às ideias modernas ocidentais e à tendência de idealização e utopia – em oposição à ação, ao ato. Tudo isso cria condições particulares para a repercussão das manifestações culturais, que adaptaram os modelos europeus às exigências da produção efervescente do período. Nesse contexto de florescimento e explosão, desenvolveram-se brilhantes proposições criativas, tão logo as recentes conquistas científicas e a renovação das ideias artísticas procuraram respostas na filosofia e na exposição de teorias sobre a vida na arte. Neste ambiente, surgem as gerações que cultivarão a semente de uma revolução política, social e cultural. (FERREIRA, 2011, P. 30).

Os ideais dos simbolistas russos, sendo o simbolismo um movimento composto por diversos artistas (vale ressaltar que grande parte desses artistas fazia parte da elite ou de grupos favorecidos social e economicamente) foram influenciadores de várias reformas no

² Para aprofundamento do aspecto histórico do circo, ver Bolognesi (2003), Bolognesi (2006), Bolognesi (2013), Câmara; Silva (2011), Silva (1996), Silva (2003), Silva (2007), Duarte (1993), Oliveira (1990), Ruiz (1987), Torres (1998).

campo artístico. “Em contraposição rígida ao positivismo e ao naturalismo, as manifestações do simbolismo russo tinham como grande semelhança o ideal da ‘arte pela arte’” (FERREIRA, 2011, p. 33). Em meio a esse cenário, no campo do teatro, Vsévolod Emilievitch Meierhold, após ter trabalhado na companhia fundada por Stanislavski e Dantchenko (o Teatro de Arte de Moscou) e aumentar seu contato com os simbolistas, viu nos artistas ambulantes, como malabaristas, equilibristas, acrobatas, palhaços, entre outros, referências para uma pedagogia que levasse à construção de um “novo ator”. (FERREIRA, 2011).

O circo, existente em diversos espaços criativos artísticos no cenário Russo (e demais países) nesse período, começou a ser visto por vários artistas como formas de encontrar diversas possibilidades, não só artísticas, mas também de idealização de um novo homem, a partir das características ligadas a esse universo, como: astúcia, valentia, beleza, equilíbrio, força, dentre outros. Com isso, o cenário russo foi cada vez mais invadido por essa arte, levando o governo russo a criar decretos de nacionalização do circo que corroboraram com a abertura do Curso de Artes do Circo em 1927, que, segundo Duprat (2014, p. 31):

Essa escola pública destinou-se principalmente à “reabilitação e renovação” (SALAMERO, 2009) da arte circense na antiga União Soviética. Desse modo, segundo a autora, essa experiência russa influenciou de maneira crítica a formação do artista de circo, prezando pela alta qualidade técnica acrobática, o que resultou na proliferação das trupes soviéticas por toda a Europa.

Ainda segundo esse autor, essa iniciativa inspirou outras escolas estatais. A criação de locais (centros, escolas, institutos) para a transmissão do saber circense ocorreu, também, em diversos outros lugares do mundo, principalmente a partir da década de 1970³. Em 1978, na cidade de São Paulo surge a iniciativa que levou à criação da primeira escola de circo do Brasil, a *Academia Piolin de Artes Circenses*. Com apoio inicial da Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia, o objetivo desse projeto era atender, principalmente, os filhos dos próprios circenses, porém, diversas pessoas de origens distintas puderam integrar esse espaço formativo. A escola, que existiu por cinco anos apenas, foi responsável por difundir e influenciar fortemente a história do circo no país, sendo berço de diversas trupes e artistas (DUPRAT, 2014). Posteriormente, na década de 1980, foi criada a

³ Para maiores informações a respeito das diversas iniciativas de centros que se comprometeram com o ensino das artes circenses, ver Duprat (2014).

Circo Escola Picadeiro e, em 1982, a *Escola Nacional de Circo*, presente no Rio de Janeiro, também a partir da iniciativa dos próprios circenses, a qual ainda existe atualmente e se configura como a única escola de circo mantida pelo Ministério da Cultura. Segundo Duprat (2014, p. 2):

A partir das décadas de 1980 e 1990, a demanda e a oferta (ou vice-versa) da arte circense aumentaram significativamente no Brasil. Instituições como a Escola Nacional de Circo (RJ), a Escola Picolino (BA), o Spasso (MG) e o Circo Escola Picadeiro (SP) tornaram-se referências na formação do profissional circense. Nas décadas seguintes, observou-se um aumento ainda maior da quantidade de espaços que fomentam essa arte.

Para Silva (2009) (2016), as primeiras instituições que surgiram no Brasil com o intuito de transmissão dos saberes circenses possuíam em seus quadros de formadores artistas circenses oriundos dos circos de lona itinerantes. A autora também afirma que essas instituições tiveram o objetivo de continuar a transmissão dessa arte à geração que correspondia aos filhos desses artistas que se afastaram do circo em busca de residências fixas e que, com isso, acabaram deixando de aprender tais saberes.

Porém, pessoas diversas, de várias origens e propósitos distintos, acabaram formando os quadros discentes dessas instituições, sendo que os filhos dos próprios circenses foram os que menos ocuparam lugares nesses espaços (SILVA, 2016). Isso fez com que a arte circense alcançasse espaços jamais pensados, além de diálogos com outras áreas de conhecimento.

No site “Circonteúdo”⁴, o portal da diversidade circense”, coordenado por Erminia Silva e Daniel de Carvalho Lopes, atualmente existem cerca de 178 circos itinerantes no Brasil, ressaltando que a ABRACIRCO (Associação Brasileira do Circo)⁵ esteja em busca de atualização desse dado por meio de um processo de Cadastro Nacional de Circos. Ainda segundo o Circonteúdo, existem cerca de 85 escolas de circo (dentro projetos sociais e instituições), entretanto é sabido que muitas instituições não estão nessa lista apontada pelo site, o qual tem passado por uma atualização da plataforma. Erminia Silva (2016, p. 15) afirma que

⁴ <http://www.circonteudo.com.br>

⁵ Associação representativa do segmento circense nacionalmente, fundada em 1977. Para mais informações, visitar o site <http://www.abracirco.com.br/>

Hoje no Brasil, há cerca de uma centena de escolas de circo, entendendo-se por tais escolas um estabelecimento ou iniciativa que, embora possa não ter sede própria, ministra aulas de algumas técnicas circenses regularmente. Há escolas em todas as regiões do país, de todos os formatos, estilos e capacidades: profissionalizante, de lazer, de cunho social e, portanto, gratuitas; escolas caras, baratas, que funcionam em espaços públicos, em espaços privados, com um ou mais professores.

Silva (2016) afirma que a produção da linguagem circense aumentou com a proliferação das escolas de circo. A autora, em seu trabalho *Circo – Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, de 2007, se remete a um movimento que vem ocorrendo no Brasil, a partir da década de 1980 que se autointitula circo contemporâneo ou Novo Circo, explicando que essa configuração passa a ser constituída por

[...] profissionais e artistas performáticos, vindos de experiências teatrais, coreográficas, cenográficas, da dança, entre outras, eles desenvolvem a linguagem circense fora dos espaços dos circos de lona, participando da fundação de escolas de circo e da constituição de grupos artísticos. (SILVA, 2007, p. 288).

Importa ressaltar, como faz a autora, que, ao contrário do que muitos pensam, esse “novo” ou “contemporâneo” não quer dizer que o espetáculo possui mudanças totalmente diferentes do que o modo de fazer “antigo”, ou o modo de fazer dos circos-famílias. E também não é “novo” por incorporar uma teatralidade, dança e demais atributos em seu espetáculo, pois estes já existiam no circo e, assim como a contemporaneidade, acompanham o fazer circense em qualquer período pelo qual este passou (e passa). O novo representa a nova geração de artistas, formados fora do espaço exclusivo da lona, oriundos de lugares diversos e com expectativas e propostas variadas, o que proporcionou uma nova forma de produzir o espetáculo circense. Gabriel Coelho Mendonça, artista circense e pesquisador que passou, também, por minha formação circense como professor, afirma, em sua dissertação de mestrado, que uma das características principais desse movimento artístico chamado Novo Circo foi a exclusão da figura do apresentador, sendo implementada

[...] por uma cuidadosa dramaturgia obtida através da utilização de elementos oriundos de outras áreas artísticas. O circo adensa e aprofunda o diálogo entre as diferentes áreas do saber artístico, apontando para uma linguagem transdisciplinar com criações em *Redes de Saber* (Grifo do autor) (MENDONÇA, 2016, p. 26).

Tal dramaturgia, a qual se refere o autor, remete à ideia de que todo o espetáculo dessa configuração se apresenta em uma trama, contada por todos os números que fazem parte deste, ou seja, foge da ideia de espetáculo com números isolados, interligados apenas pela figura do apresentador do circo, comumente chamado de *variете, cabaré ou espetáculo de variedades*. Gilmar Rocha (2009), ao refletir sobre as transformações pelas quais a arte circense vem passando, sob perspectiva de um “novo circo”, afirma que

Segundo alguns pesquisadores, tudo começou nas ruas, ou melhor, a partir das performances de artistas de rua que resolveram reaproximar o circo de suas origens. Sem desprezar as tradições circenses, o “novo circo” incorpora elementos de dança, teatro, televisão, cinema, música, técnicas de alpinismo etc, ficando muito próximo de um espetáculo multimídia no qual se apresenta um “enredo”. Haja vista espetáculos como “Caiu do Céu” (produção franco-brasileira que lembra a estória de *Asas do Desejo* (1987), filme de Win Wenders), no qual se narra o encontro de anjos e seres humanos em um ambiente urbano ao ritmo de rap, rock, danças de ruas, técnicas de alpinismo e artes circenses; isto para não falar dos inúmeros espetáculos do Cirque du Soleil, tais como, *Saltimbancos, Alegria, Quidam* etc, nos quais a renovação da própria linguagem do espetáculo circense não significa o abandono das “técnicas corporais” tradicionais que garantem a eficácia dos números artísticos. (ROCHA, 2009, p. 68).

Tais considerações podem ser discutidas ou até mesmo refutadas, considerando que o cuidado com a dramaturgia, a relação com demais linguagens artísticas (como a música, a dança e o teatro) e o cuidado com questões estéticas, cenográficas, tecnológicas já estavam presentes no circo em todos os seus modos de fazer e existir, tudo de acordo com o contexto temporal, social e local em que se manifestava. É importante considerar que

No picadeiro, o campo de originalidade e experimentação se desdobrava, e se desdobra, inclusive como referência para estruturar outros lugares de produção. E não é por acaso que, ao pesquisarmos as histórias do teatro, do teatro de revista, da música, da dança etc., no Brasil, encontramos um entrelaçamento de artistas circenses ocupando todos esses espaços, não apenas como partners, mas como produtores e criadores dessas várias linguagens. (CAMARA; SILVA, 2004, p. 3).

Aquilo que se apresenta como característica do Novo Circo não significa, necessariamente, um ineditismo na área no que se refere à estrutura do espetáculo, mas a

grande transformação se apresenta no processo de formação dos artistas. Também importa refletir sobre a ideia de que tais nomenclaturas – circo tradicional, circo contemporâneo e novo circo – podem significar relações de poder, uma vez que grande parte dos circenses tradicionais demonstre estranhamento e até mesmo negação às propostas de escolas de circo, considerando que artistas advindos dessas instituições não representam o próprio circo. Gilmar Rocha (2009), em seu trabalho *A retórica da tradição: notas etnográficas de uma cultura em transformação*, tece algumas reflexões a respeito das noções de tradicional e moderno no âmbito circense. Para o autor,

[...] a noção de tradição e/ou tradicional aparece antes como um elemento de classificação social do que como resultado de uma herança genética. Em um sentido amplo, a tradição adquire uma função retórica no discurso circense mais do que representação de uma realidade. O circense não está fechado à modernidade, embora seja visto e classificado na maioria das vezes como “tradicional”. O recurso à tradição consiste numa forma de estabelecer uma diferença com o artista que vem “de fora” [...]. (ROCHA, 2009, p. 73).

O autor ainda traz alguns exemplos de artistas tradicionais que, embora aprovelem iniciativas como *O Grande Circo Popular do Brasil* (GCPB), de Marcos Frota, uma organização relacionada à produção e promoção de espetáculos circenses, contando com circenses “tradicionais”, ou seja, advindos dos circos de lona e artistas advindos das escolas, afirmam que o surgimento de escolas fixas para a transmissão dos saberes circenses às pessoas que não são nascidas no circo podem prejudicar os artistas tradicionais. Tal afirmação se dá porque estes que são “de fora” não possuem o mesmo compromisso, considerando o circo muitas vezes como um hobby apenas, enquanto que para os tradicionais, o circo é, acima de tudo, uma forma de ver o mundo, um estilo de vida.

O surgimento das escolas de circo pode ser considerado como um dos principais pontos de transformações desse universo. E, como toda transformação, pode sugerir concordâncias, melhorias, mas também conflitos que talvez possam ser expressos no dilema: tradicional x moderno. É certo que muito já se avançou em relação a esse assunto, uma vez que os estudos antropológicos já admitem que o tradicional e o moderno não são oposições, sendo que um pode coexistir no outro. Porém, ainda é forte a noção do senso comum de que o moderno apenas vem para destruir ou pelo menos substituir o lugar da tradição. A autora Maria Laura Cavalcanti (2001, p. 73), ao refletir sobre as noções de tradição e de modernidade referentes à cultura afirma que

A ideia de tradicional pode ser, *grosso modo*, associada a certas qualidades que nossos olhos “modernos”, por vezes cansados, identificam como positivas. Entre elas, estão a passagem do tempo mais lenta; um universo de relações sociais personalizadas e face a face onde os mecanismos de controle social se exercem de modo informal; formas de comunicação que privilegiam a oralidade muitas vezes direta, a participação mais estrita dos meios de comunicação em massa no processo social.

Segundo ela, entretanto, esse olhar idealizador da tradição muitas vezes ignora pontos que podem ser considerados como negativos, como por exemplo as relações de patronagem e clientelismo político legitimado por algumas relações de dominação e hierarquias que, frequentemente, são legitimadas por esses mecanismos de controle informais. O mesmo acontece com a noção de modernidade, porém, na intenção de considerá-la como algo negativo, sendo embasada por um ritmo acelerado, relações impessoais, forte presença dos meios de comunicação em massa. Normalmente, nosso olhar inquisidor para a modernidade deixa passar alguns pontos considerados positivos como o aumento dos valores democráticos e maior preocupação com os direitos humanos. Relevante é compreender que nem uma nem outra noção é dona de todas as virtudes ou de todos os males, e que o circo, enquanto cultura popular “[...] interpreta noções de tradicional e moderno dentro do seu próprio universo de relações. Estabelece, assim, distinções internas, nunca absolutas ou imutáveis, que buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso, com as quais inevitavelmente se depara”. (CAVALCANTI, 2001, p. 75).

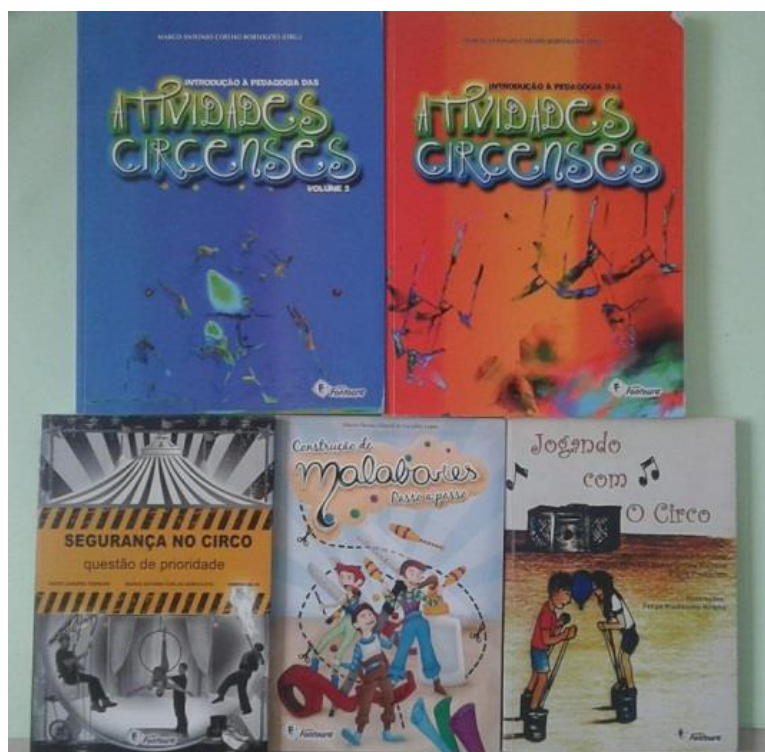
A ampliação de pesquisas e do fazer circense por parte de artistas de origens diversas se deve, principalmente, pela militância exercida por estes, que culminou no aumento de políticas públicas destinadas à área. Como exemplos, temos o Prêmio Funarte/Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo, iniciativas regionais como o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, com edital para fomento a novos artistas e edital de fomento ao circo, além da Lei Municipal de Incentivo à Cultura do município de Goiânia, com editais para o segmento circo, incluindo nos dois últimos a formação e pesquisa artística. Infelizmente, alguns desses editais deixaram de existir em 2018, como o Prêmio Funarte/Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo.

Segundo Erminia Silva (2016, p. 17),

(...) de 1988 a 2003, como resultado de um intenso trabalho de militância política, pesquisa e ação, houve um aumento das pesquisas sobre o circo para dentro da universidade. Foram profissionais artistas circenses não ligados à academia, mas vinculados a processos pedagógicos de formação nessa área – como as escolas de circo e a própria Escola Nacional de Circo (RJ) –, que ampliaram seus conhecimentos e metodologias para atenderem aos alunos oriundos dos mais diversos lugares da sociedade e com diferentes formações, incluindo cursos de artes cênicas, música, educação física, história, jornalismo, arquitetura, entre outros.

Embora ainda seja quase que totalmente baseada na transmissão oral, e existam pouquíssimos trabalhos escritos a respeito de metodologias e modos de ensinar as artes circenses, começaram a surgir alguns trabalhos com esse intuito, exemplos disso são as obras: *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses Volume 1 e Volume 2*, de Bortoleto et.al. (2008) (2010), *Segurança no Circo: questão de prioridade*, de Ferreira, Bortoleto e Silva (2015), *Jogando com o Circo*, de Bortoleto, Pinheiro e Prodócimo (2011) e *Construção de Malabares Passo a Passo*, de Lopes e Parma (2016).

Figura 2 – Livros com sistematização e possibilidades pedagógicas para o ensino das artes circenses em âmbitos diversos. Na parte superior da imagem, autoria de Bortoleto et.al. (2008) e Bortoleto et.al. (2010). Na parte inferior da imagem, da esquerda para a direita, autoria de Ferreira, Bortoleto e Silva (2015), Lopes e Parma (2016) e Bortoleto, Pinheiro e Prodócimo (2011).



Fonte: Arquivo da própria autora.

Vale ressaltar que não é a intenção menosprezar a oralidade na transmissão do saber circense em relação às produções escritas, pois é necessário reconhecer importância e a existência real desse modo de transmissão do saber, não apenas no contexto circense, como em demais setores. O objetivo é trazer à tona o surgimento de novos elementos que podem contribuir com transmissão oral, principalmente levando acesso àqueles que não convivem no contexto dos circos itinerantes, projetos e/ou escolas de circo. A arte circense tem se mostrado com forte potencial para constituir processos pedagógicos em áreas diversas, como na Educação Física e na Pedagogia, devido ao seu caráter criativo e expressivo. Entre as décadas de 1980 e 1990 projetos sociais que passaram a utilizar a arte circense como ferramenta pedagógica para alcançar uma educação integral e humanista de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social, em busca de cidadania – os circos sociais, conceito que será explorado mais profundamente no próximo capítulo.

Proporcionar às pessoas de diferentes idades e de diferentes origens o contato com a arte circense pode consistir em uma experiência valiosa porque o circo abarca elementos que podem influenciar características como autoconfiança, superação, criação artística, etc. E, segundo Gáspari e Schwartz (2007, p.159), devido à grande competitividade e a sedentarismos enfrentados atualmente em nossa sociedade, “[...] inegáveis são as contribuições das atividades físicas, esportivas e de lazer, potencializadoras de experiências sensíveis, capazes de promover, lúdica e espontaneamente, o encontro do ser humano consigo mesmo e com o outro”.

Porém, a difusão e a utilização dos saberes circenses em diversos campos, com objetivos tão variados, tem surtido, também, efeitos que podem ser considerados negativos já que, segundo Bortoleto (2011), muitas vezes não existe uma preocupação rigorosa ou cuidados necessários referentes às questões teórico-metodológicas e pedagógicas sendo que, ainda segundo este autor, os avanços conceituais e procedimentais relacionados à formação circense ainda são poucos. É certo, ainda, que

As escolas ou grupos voltados para o ensino de técnicas circenses têm projetos pedagógicos e sociais dos mais diversos tipos, a partir de iniciativas privadas ou governamentais, e isto é novo na história do circo no Brasil. Apesar de muitos mestres que ensinam nesses espaços serem circenses vindos das famílias tradicionais, eles não atuam mais como antes, ou seja, ensinando as crianças que nasceram no circo ou as pessoas que a ele se incorporam. (SILVA, 2007, p. 289).

Embora problemas ou falhas possam existir, é inegável que a ampliação da linguagem circense tem contribuído para a sua própria abertura bem como dos espetáculos dela originados para se relacionarem e se articularem com uma variedade de outras linguagens artísticas, se constituindo enquanto polissêmica. Tal movimento de entrada das escolas acaba retomando “[...] as várias linguagens que já estavam presentes na formação do circense até a década de 1950: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança, além da necessidade de se aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista, etc.” (SILVA, 2007, p. 289), sem, contudo, consistir apenas em uma volta no tempo, pois novas pessoas, de origens distintas, podem criar novas possibilidades para a área.

Na mesma proporção em que há um vasto leque de espaços de atuação da arte circense atualmente, há diversos espaços de formação também. No que diz respeito à formação circense no Brasil na atualidade, Duprat (2014) (2016) elenca dois grandes grupos de formação: o primeiro é denominado por ele de *Vivência*, consistindo em um primeiro contato com a arte circense por pessoas iniciantes, ou seja, que não possuem ou possuem pouca experiência com as mesmas. Essa vivência pode ocorrer no meio educativo formal, como um recurso pedagógico, como conteúdo escolar ou extracurricular, também pode acontecer em projetos sociais, além dos espaços de lazer, na busca por uma atividade lúdica sem a preocupação com formação profissional nem com alto rendimento. O segundo grupo consiste na *Formação Profissionalizante*, este, ao contrário do primeiro, visa ao aprofundamento da arte circense, requerendo dos sujeitos participantes maior experiência, compromisso e controle corporal na busca por uma profissionalização.

Sobre o segundo grupo, Duprat (2016) explicita quatro espaços possíveis para a obtenção da formação profissional: 1) o contexto das famílias circenses; 2) projetos sociais; 3) cursos livres e encontros regulares; 4) escolas especializadas. Bortoleto e Machado (2003), baseados em Bourgeois (1980), afirmam que existem três principais âmbitos de atuação circense, sendo eles o Recreativo, o Educativo e o Profissional. Duprat (2014) complementa que estes se ampliaram, consistindo nos âmbitos profissional, de lazer, educativo, social e terapêutico.

Segundo Duprat (2014), a *Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC)*⁶, instituição criada em 1998 para dar suporte ao desenvolvimento, criação e pedagogia das artes circenses, sendo um dos seus objetivos fortalecer os vínculos

⁶ Para maiores detalhes a respeito da FEDEC, seus objetivos e trabalhos, ver site <http://www.fedec.eu>.

entre os níveis de treinamento: Lazer, Secundário, Profissional e Superior em 41 países (vale ressaltar que o Brasil não fez parte dessa lista), realizou uma pesquisa na qual consta que mais de 80% dos participantes de cursos de artes circenses pesquisados estão em cursos de lazer ou recreativos, enquanto que os demais 15% realizam os cursos de formação preparatória, nível superior ou cursos de educação continuada.

Este levantamento vem ao encontro de nossos argumentos [...] que indicam que grande parte do público praticante da arte circense se encontra em espaços (cursos de lazer ou recreativos) que desenvolvem etapas elementares de envolvimento (descoberta e controle), enquanto apenas uma pequena parcela busca maior aprofundamento artístico, prático e teórico com o objetivo de chegar aos níveis de domínio e virtuosidade. (DUPRAT, 2014, p. 108).

Diante disso, o autor busca identificar as principais escolas, em nível mundial, que proporcionam a formação profissional circense e a obtenção de diplomas. Dentre os 11 países citados, 9 são países europeus, dado que revela a importância de uma unidade nas ações referentes à área, como o caso da FEDEC. Duprat mostra a gravidade da situação ao mencionar que, embora seja reconhecido pelo Ministério do Trabalho e Emprego, a profissão artística e a profissão de Artistas e Técnicos de Espetáculo de Diversão⁷,

[...] independentemente de sua formação se dar no seio da família circense, em escolas e cursos mono ou pluridisciplinares, em projetos socioculturais ou de forma autodidata, o artista circense somente será reconhecido perante o Ministério do Trabalho por meio do registro na Delegacia Regional do Trabalho, sendo que esse registro pode ser adquirido a partir da demonstração de habilidades e/ou comprovação de trabalhos realizados enquanto artista. Em âmbito nacional, algumas instituições de ensino, como a ENC e a Spasso Escola de Circo, habilitam o artista a obter esse registro mediante a apresentação do diploma de formatura. (DUPRAT, 2014, p. 114).

Atualmente, segundo o site do Ministério do Trabalho⁸, o Registro Profissional pode ser obtido mediante pedido e acompanhamento on-line⁹. Porém, ao acessar o site, o mesmo

⁷ Duprat cita a Lei do Artista (nº 6.533 de 14 de março de 1978) e o decreto de Lei nº 82.385/78 os quais caracterizam o que consiste ser Artista e Técnicos em Espetáculos de Diversão.

⁸<http://trabalho.gov.br>

⁹<http://sirpweb.mte.gov.br/sirpweb/principal.seam>

informa que o serviço se encontra indisponível para agendamentos referentes à solicitação de Registro Profissional no município de Goiânia.

1.2 O cenário circense goianiense

Observamos que, ao longo da história, há consideráveis aproximações entre a ginástica e a arte circense, sendo que a primeira apropriou-se de diversas práticas corporais e movimentos bastante característicos ao circo. Podemos, a exemplo, destacar os movimentos acrobáticos que até hoje compõem o contexto de diversas modalidades da ginástica, como a ginástica artística, ginástica rítmica, acrobática, etc. Ao pesquisar a história das ginásticas em Goiás, Cleber Dias (2014) identifica três formas principais de disseminação dessa modalidade pelo Estado: a Imprensa, a Companhia de Aprendizes Militares e as companhias circenses e teatrais. Em pesquisas realizadas em documentos do Arquivo Histórico Estadual de Goiás, o autor identificou que o primeiro registro que se tem documentado a respeito da presença de uma companhia circense no Estado data de 1866.

Em 1873, a imprensa goiana anunciava a instalação da Companhia Equestre Ginástica dos Irmãos Gonzales, “composta de artistas mineiros”, no pátio do mercado da capital. Indício do crescimento da importância que tais iniciativas adquiriam no contexto goiano é a frequência com que o chefe de polícia enviava soldados para manutenção e controle da ordem pública durante apresentações de companhias desse tipo, como aconteceu durante as apresentações do Circo Olympico e do Circo Olympico-Columbiano, em 1874 e 1875, respectivamente. (DIAS, 2014, p.402)

Segundo Foucault (2010 [1975], p. 134), o corpo é visto como objeto de poder desde tempos longínquos, mas foi a partir do século XVIII que novas técnicas de controle foram criadas, passando a cuidar de um corpo singular, mais detalhado no próprio indivíduo e seus movimentos e gestos, ao invés “[...] do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável [...]” genérica, como eram as formas de poder exercidas pelas instituições, como conventos e exércitos por exemplo. Essas novas técnicas de controle do corpo também passam a se preocupar mais com as forças exercidas por ele do que com os sinais que se impõem sobre ele, inculcando, nos próprios indivíduos, um processo de vigilância dos seus próprios corpos. Com isso, uma anatomia política é criada com o intuito

de construção de corpos exercitados, submissos, ou seja, dóceis, para além daqueles dentro dos conventos, organizações militares, escolas, dentre outras instituições que procuram formas de disciplinarização do corpo.

É irônico notar, como nos ajuda Soares (2005), que mesmo algumas das instituições responsáveis pela “construção” desse novo homem, a partir de uma doutrinação de corpos, da disciplina, da aquisição de bons hábitos, de postura e rigidez, como foi o caso da Ginástica¹⁰ em sua origem, teve na arte circense (mais especificadamente no corpo acrobata) uma de suas fontes, para, posteriormente, distanciar-se dela e até mesmo negá-la. Porém, tal distanciamento pode ser visto como positivo, uma vez que “o circo é um universo no qual o corpo colocado como centro do espetáculo, rompe com supostos limites físicos e morais, reordenando formas e hierarquias, invertendo lógicas e pensamentos, revelando os ruídos obscuros que murmuram sob os pés do artista.” (SOARES, 2005, p. 76).

Possuir um corpo forte e saudável passou a ser uma prioridade do homem pertencente à sociedade do século XIX. Esse fato criou uma nova necessidade, que era a de integrar os exercícios físicos (ou seja, uma “educação corporal”) às escolas de forma sintetizada. Assim, foram criados, os Métodos Ginásticos, derivados das Escolas de Ginásticas e seus principais representantes como a Escola Alemã, com Guts Muths e Friederich Ludwig Jahn (1778-1825), a Escola Sueca, com Pehr Henrick Ling (1776-1839) e a Escola Francesa, com Francisco de Amoros y Ondeaño (1770-1848) (SOARES, 2004). Tais métodos tinham a intenção de disciplinarização e padronização dos corpos desde a mais tenra idade, por isso a necessidade de implantação dos mesmos nas escolas. O circo, por outro lado,

[...] manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, seja pela via do sublime, seja pela do grotesco. (BOLOGNESI, 2001, p. 104).

¹⁰ Derivada do grego *gymnikos*, a palavra ginástica, segundo SOARES (1998), passa a compreender uma diversidade de práticas corporais que exigem atributos como agilidade, energia, força e virilidade, como exercícios militares, acrobacias, esgrima, equitação e demais exercícios presentes em jogos populares. Ao se aproximar e ser legitimada pela ciência positivista, a Ginástica se afasta das práticas relacionadas ao divertimento, práticas essas essenciais para sua constituição mas que fugiam dos princípios de disciplina, ordem, rigidez, retidão e “verticalidade”, elementos essenciais à nova ordem instaurada, a do “espírito capitalista”.

A cidade de Goiânia foi fundada em 1933 e, ao pesquisar no Arquivo Histórico Estadual em 2016, encontrei registros de shows relacionados às artes circenses em jornais oficiais da década de 1940, período em que a cidade mal havia completado seus 10 anos de existência, era a mais recente capital do país.

Figura 3 – Anúncio de espetáculo de Ilusionismo na cidade de Goiânia no Jornal Folha de Goyaz de 14 de setembro de 1944.



Fonte: Arquivo Histórico Estadual.

Desde então o circo vem ganhando cada vez mais espaço no cenário goianiense, não de forma simples, linear e sem conflitos, mas com resistência, adaptações e transformações como se fossem sua marca desde a antiguidade. No entanto, apenas mais recentemente foram criados estabelecimentos com o objetivo de propagar a arte circense, com oferta de formação na área para pessoas de origens variadas. Atualmente, a cidade conta com diversos espaços que trabalham com a arte circense, com diferentes objetivos. Dentre eles:

- **Projetos de Extensão Universitária**

Projetos como a *Escola de Circo Dom Fernando*, da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Goiás e o *Circolando: grupo de experimentação e pesquisa em circo*, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Faculdade do Esporte/ESEFFEGO (Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia do Estado de Goiás), têm visto na arte circense possibilidades de trabalho, seja a partir de atendimento social a crianças e jovens que se encontram em vulnerabilidade social, seja como um rico objeto de estudos a partir de

interdisciplinaridades de áreas como a Educação Física, por exemplo. Tais possibilidades têm contribuído para que pessoas de diversas origens passem pela iniciação no universo circense.

Segundo Duprat (2016), ancorado em Wallon (2009), esses tipos de ações podem ser considerados como um momento de “Controle” dentro dos diferentes níveis de engajamento do circo, ou seja, momento em que pessoas que possuem pouca experiência na área possam ampliar os saberes e práticas referentes à área, considerando limites e potencialidades de cada indivíduo por meio dos truques e dos saberes básicos. Segundo o autor:

O planejamento pedagógico deve contribuir para o desenvolvimento do potencial criativo e expressivo, iniciando o debate sobre os projetos estéticos, bem como sobre conteúdos transversais (valores, autoconfiança etc.) que permitam um desenvolvimento integral dos alunos. (DUPRAT, 2016, p. 79).

Outra contribuição importante que projetos como esses oferecem consiste no fomento à ampliação de pesquisas e discussões a respeito da área e da pedagogia circense com parcerias com artistas, escolas e demais projetos relacionados ao circo.

Figuras 4, 5, 6, 7 – Material de divulgação das Mesas, Oficinas e Roda de Conversa realizadas pelo Projeto Circolando: grupo de experimentação e pesquisa em circo no ano de 2018.





Fonte: Acervo do Projeto Circolando: grupo de experimentação e pesquisa em circo.

- Academias de Ginástica e Aulas Particulares

O circo tem se embrenhado pelas mais diversas frestas, alcançando um público/praticante ainda maior e mais diversificado. Uma dessas vertentes são as academias de ginástica particulares que têm implantado algumas modalidades circenses nos seus quadros de aulas (principalmente acrobacias de solo e aéreas), além da criação de espaços específicos de treinamento de modalidades circenses com caráter lúdico, de lazer, terapêutico ou de condicionamento físico, sem o objetivo de profissionalização. Autores como Daniela Soares e Marco Antônio Bortoleto (2011), Cleonice de Paula Pereira (2006) e Raphaella Oliveira (2008) já identificaram esse fenômeno em suas pesquisas. Ao discutir sobre a realização da prática de tecido acrobático nas academias de ginástica da cidade de Campinas/SP e a crescente busca por modalidades ligadas ao universo circense nesses espaços, Soares e Bortoleto (2011, p. 9) afirmam que

Possivelmente esse fenômeno decorra, ao menos em parte, da crescente divulgação das atividades circenses pela mídia, do significativo incremento de projetos sociais, de escolas de circo e performances públicas na última década. A presença das atividades circenses nas academias de ginástica também foi relatada por Oliveira (2008), destacando que tal iniciativa se justifica como atividade complementar e como inovação e atrativo para novos alunos no acirrado mercado do setor.

É possível pensar que a crescente oferta das acrobacias de solo nesses estabelecimentos também se deva por essa divulgação midiática e demais formas de difusão da arte circense, além da hipótese de que, sendo tais instituições espaços de atuação de professores de educação física, a presença das modalidades ginásticas dentro dos currículos de tal curso proporcionem embasamento e apropriação para que esses profissionais trabalhem

com acrobacias nos referidos campos. Exemplos de espaços como esses na cidade de Goiânia são a *Flex Fitness Center*, o *Esparta Arte e Cultura*, *Poli Espaço Arte e Movimento*, a *Upside acrobacias aéreas* e a *Catavento Companhia Circense* (anteriormente chamada *Gelb Zirkus Acrobacias Aéreas*). Esses locais oferecem vários tipos de formação, dentre eles o atendimento a um público que não possui como objetivo a profissionalização na área, mas que vê nas artes circenses uma possibilidade nova e atraente de se exercitar, utilizando as aulas de circo com diferentes objetivos: recreação, terapia, condicionamento físico, etc.

A academia Flex Fitness Center Goiânia faz parte de uma rede de academias e, segundo o site da instituição, se intitula como um centro de atividade física e bem-estar. Possui duas unidades na cidade, em bairros considerados nobres, e oferece modalidades dos mais variados tipos (dentre de lutas, dança, musculação, ginástica, pilates, etc.). Apenas uma das unidades oferece aulas de modalidades vinculadas ao universo circense.

Figuras 8 – Propaganda das aulas de circo para crianças no site da Flex Fitness Center Goiânia.



Fonte: Site da Academia Flex Fitness Center - <http://www.flexacademia.com.br> (acesso em julho de 2018).

Figura 9 e 10 – Propaganda das aulas de tecido acrobático e acrobacias de solo no site da Flex Fitness Center Goiânia.

<p>A banner for 'SOLO ACROBÁTICO' featuring a person in a white shirt and blue pants performing a handstand on a white apparatus. A red button with a white left arrow and the text 'SOLO ACROBÁTICO' is overlaid on the left.</p>	<p>A banner for 'TECIDO ACROBÁTICO' featuring a person in a white shirt and blue pants performing a suspended acrobatic move on a white apparatus. A red button with a white left arrow and the text 'TECIDO ACROBÁTICO' is overlaid on the left.</p>		
<p>A blue silhouette icon of a person in a handstand position.</p>	<p>Modalidade que trabalha todas as partes do corpo de forma desafiadora.</p> <p>O solo acrobático envolve acrobacias individuais, em duplas ou em grupos.</p> <p>Duração da aula: 30 minutos</p>	<p>A blue silhouette icon of a person suspended in a horizontal position by a vertical line.</p>	<p>Aula definida pelo desafio do corpo em realizar acrobacias em suspensão.</p> <p>As qualidades físicas de cada pessoa podem ser ressaltadas neste aparelho.</p> <p>Duração de aula: 45 minutos</p>

Fonte: Site da Academia Flex Fitness Center Goiânia - <http://www.flexacademia.com.br> (acesso em julho de 2018).

Fundado por Lua Barreto¹¹ e Marcelo Marques¹², o *Esparta Arte e Cultura* é outra instituição que tem trabalhado com o ensino da arte circense na cidade. Nesse espaço, realiza-se um trabalho de aproximação de indivíduos diversos à arte do circo, inclusive crianças com paralisia cerebral, até o aperfeiçoamento técnico de artistas. Existem, ainda, a *Upside acrobacias aéreas*, um espaço dentro de um clube da cidade que possui como foco o ensino de técnicas circenses aéreas com ênfase no tecido acrobático e o *Poli Espaço Arte e Movimento*, uma instituição criada em 2018 pela artista e ex-coordenadora da escola de circo Basileu França Mônica Carneiro Vaz Poli. O espaço oferece aulas de ioga, acrobacias aéreas, acrobacias de solo, manipulação de objetos, danças, dentre outras modalidades para crianças e adultos, e possui em seu quadro de professores alunos e ex-alunos das escolas de circo Basileu França, Laheto e Cia Catavento.

Figura 11 – Logotipo do espaço Esparta Arte e Cultura



Fonte: Página do espaço Esparta Arte e Cultura no facebook - <https://www.facebook.com/espacoesparta/> (acesso em agosto de 2018).

¹¹ Lua Barreto é egressa da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, pesquisadora e artista circense, autora do livro: *Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas* (2018). Foi professora da Escola Estadual de Circo Martim Cererê de Goiânia e fez parte do quadro de professores do Circo Basileu França do Instituto Tecnológico de Goiás (ITEGO) em Artes Basileu França, sobre o qual debruçará nossa pesquisa posteriormente.

¹² Marcelo Marques também é egresso da Escola Nacional de Circo, formado em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás, foi professor da Escola Estadual de Circo Martim Cererê em Goiânia, e atualmente constitui o quadro de professores do Circo Basileu França do Instituto Tecnológico de Goiás (ITEGO) em Artes Basileu França.

Figura 12 – Logotipo da Upside: acrobacias aéreas



Fonte: Página da Upside: acrobacias aéreas no facebook - <https://www.facebook.com/espacoespata/> (acesso em agosto de 2018).

Figura 13 – Logotipo do Poli Espaço Arte e Movimento



Fonte: Página do Poli Espaço Arte e Movimento no facebook - <https://www.facebook.com/Poliespacoarteemovimento/> (acesso em dezembro de 2018).

A *Catavento Companhia Circense* (anteriormente chamada de *Gelb Zirkus Acrobacias Aéreas*) também oferece aulas com foco nas modalidades aéreas (tecido acrobático, lira e trapézio) a um público diverso. Porém, no ano de 2018 o grupo deu início à primeira turma do Núcleo de Formação Ampliada para o Artista de Circo (NUFAAC), um projeto contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia. A formação é gratuita e contempla uma carga horária de 586 horas.

Figura 14 – Logotipo da Catavento Companhia Circense



Fonte: Site da Catavento Companhia Circense - <https://www.ciacatavento.com.br> (acesso em agosto de 2018).

- Festivais e Encontros

Eventos circenses, que são pontos de contatos entre os artistas que se dedicam aos diversos campos relacionados a essa arte, acontecem pela cidade como uma forma de transmissão do saber circense. Alguns desses eventos ocorrem anualmente, como por exemplo a *Jornada ELRECA*, evento que se realiza de forma colaborativa, sem financiamento público ou privado e possui como idealizador o artista Saracura do Brejo (Suedemar dos Santos Nascimento), o qual disponibilizava sua casa como sede da Jornada. Segundo Mônica Barreto (2016, p. 1328) a *Jornada ELRECA*

[...] favorece a discussão sobre o artista e o exercício de sua arte e a relação do artista com a comunidade em geral, já que não se resume a oficinas, mas prevê também uma apresentação, ao final do encontro, aberta ao público, resultado de uma construção coletiva, levando ao conhecimento do público o trabalho e os questionamentos dos artistas envolvidos, democratizando o acesso à arte.

O *Encontro Goiano de Malabares e Circo (EGMC)* consiste em outro evento anual que ocorre na cidade, envolvendo participantes não só do Estado mas também do país, de uma forma geral, além de artistas estrangeiros. Acontece desde 2007, mas foi apenas na edição de 2016 que contou com financiamento público, passando a ter sete dias de duração. Em 2017, o evento aconteceu em sua 11ª edição entre os dias 21 e 27 de agosto. Há o *Festival Internacional de Palhaçaria e Comichidade na Ponta do Nariz*, realizado pelo Grupo Bastet em 5 edições (2010, 2011, 2013, 2014 e 2016), que reúne em Goiânia artistas e pesquisadores diversos os quais se propõem a promover o aprofundamento na linguagem do palhaço.

Outro espaço de divulgação e democratização do saber circense ocorre no *Domingo no Circo*, evento realizado pelo Circo Laheto, o qual oferece oficinas para crianças

e adultos, praça de alimentação e espetáculos variados. E encontros semanais de artistas de rua ocorrem na Praça Universitária, pois Goiânia é como diversas outras cidades do Brasil que se constituem como rota dos artistas de rua que vêm de diferentes lugares do mundo, principalmente dos países latinos. Mônica Barreto (2016) os denomina por “saltimbancos contemporâneos” e afirma que os encontros consistem em um

[...] um momento de treino e trocas de experiência entre os artistas. Ao longo do período em que participei foi bastante alto o rodízio dos frequentadores. Alguns artistas locais são mais assíduos. Muitos estrangeiros passam algum tempo na cidade e, durante este período, frequentam o encontro. Logo voltam para a estrada e outros chegam. (BARRETO, 2016, p. 1330).

E, pela primeira vez em seus 18 anos de existência, a *Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo (CBMC)* ocorreu no centro-oeste brasileiro, aqui mesmo na cidade de Goiânia. No período de 10 a 17 de julho de 2017, artistas de vários lugares do Brasil se concentraram no Clube dos Bancários, situado no conjunto Itatiaia I. Em diálogo com os organizadores dessa edição do evento e também com artistas locais, ficou evidente nas falas que tal acontecimento é um reflexo do quanto o circo vem ganhando espaço na cidade, sendo esse fato notado e reconhecido nacionalmente. Além desses eventos em que ocorrem oficinas, mostras e trocas diversas, existem, também, espaços de divulgação por meio de apresentações de números e espetáculo, como por exemplo o evento *Malabariando*, que ocorreu mensalmente em quatro edições no ano de 2011, possuindo como picadeiro a praça Boaventura, situada no setor Leste Vila Nova, além dos espetáculos realizados pelas próprias escolas de circo.

- Instituições públicas e/ou gratuitas

Existem, ainda, instituições que objetivam o ensino da arte circense com caráter formativo. Uma delas consistiu na *Escola de Circo Martim Cererê*, mantida pelo governo do Estado, e que deixou de existir em 2010. Em entrevista concedida no ano de 2018 para essa pesquisa, Marcelo Marques, um dos professores responsáveis pela formação nessa escola, afirma que

Teve uma temporada que eu me orgulho muito, foi em 2009, a gente teve uma pequena escola, no Martim Cererê. Uma ideia de uma escola que o estado aceitou na época, acontecendo dentro do Martim Cererê, e que dessa escola saiu algumas das pessoas que estão fazendo o circo acontecer em Goiás hoje. Não só em Goiás, mas também em Tocantins, né. Então eu tenho aqui em Goiás o Bolacha, que promove o Encontro Goiano, tem a Larissa, que tá na coordenação de circo do Basileu, foram meus alunos, tem o Saracura, que foi professor do Basileu e hoje tem um espaço de circo na cidade de Goiás, tem o Kadu que tá em Tocantins, com um projeto fantástico, que promove também o encontro de malabares e circo... nossa... quem mais... tem um mundo de gente que tá fazendo circo em Goiânia, hoje, que de alguma forma passou... Rafael, professor do Basileu, um mundo de gente que de alguma forma passou pelo Martim Cererê, e ali foi um local de fomento, de criação, de fortalecimento da linguagem circense em Goiânia, e que eu tenho muita felicidade de ter feito, dado um empurrãozinho nessas pessoas, para que elas hoje sejam essas figuras importantes do circo goiano. (MARCELO MARQUES, professor da Escola de Circo Martim Cererê e atual professor do Circo Basileu França, em entrevista concedida para a autora no ano de 2018).

Atualmente, também existem o *Circo Basileu França* (do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França) e *Circo Laheto*, para os quais daremos maior enfoque nesse trabalho por serem as duas instituições escolhidas como campos dessa pesquisa. A primeira por ser parte de uma escola pública de artes, a segunda por se tratar de uma instituição sem fins lucrativos que trabalha na perspectiva do Circo Social, sendo ambas as únicas instituições que ofereciam um curso gratuito de formação em circo no período em que essa pesquisa foi iniciada.

CAPÍTULO II

OLHARES E DESLOCAMENTOS ENTRE O CIRCO BASILEU FRANÇA E O CIRCO LAHETO

Este capítulo trará as características, os detalhes e a organização de cada uma das escolas, desde a contextualização de suas trajetórias, organização espacial e pedagógica, espetáculos até as representações e impressões que os indivíduos que fazem parte desses dois espaços possuem a respeito das formações oferecidas e do que é ser um artista circense.

Para melhor compreender a formação oferecida no Circo Basileu e no Circo Laheto, no ano de 2016 passei pelo processo de seleção nas duas instituições, começando a fazer parte do quadro de alunos nos cursos oferecidos pelas mesmas. Embora já possuísse alguma aproximação e experiências com ambas as escolas, fiz imersão num tenso processo de formação, pude verificar, não apenas no campo observacional mas também corporalmente, tensões, conflitos, contradições e prazeres intrínsecos nesse caminho de formação artística do circense goianiense.

2.1 O Circo Basileu França

Segundo o site e o Projeto Político Pedagógico/PPP (2005) do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, essa instituição foi fundada em 1967 como Escolinha de Artes Veiga Valle, se constituindo na primeira escola pública destinada ao ensino das artes no estado de Goiás, com enfoque no ensino de Música e Dança. Em 1992, a instituição passou a fazer parte da Secretaria de Estado da Educação, Cultura e Desporto. Em 1999, novos projetos começaram a fazer parte do quadro de modalidades ofertadas pela escola, como o Teatro e Artes Visuais, momento em que, com a autorização do Conselho Estadual de Educação, iniciou a oferta de Cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio, passando a se chamar Centro de Educação Profissional (CEP) em Artes Basileu França.

Após a ocorrência de mudanças internas de caráter estruturais e políticas e da integração de novas áreas, foi somente no ano de 2003 que o Circo passou a constituir o projeto pedagógico da instituição. Nesse período, o circo se enquadrava como uma subárea da coordenação de dança, tinha como foco o ensino de modalidades aéreas e as aulas aconteciam

em espaços “improvisados” da escola. No ano de 2006, a modalidade circo adquiriu sua primeira lona, usada, comprada de uma família circense de Anápolis/GO (Família Temperani). Com o aumento da procura pelas aulas, foi instituída uma coordenação própria para o circo e, em 2011, inaugurou-se a escola de circo após a aquisição de sua nova lona.

O Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França passou a se chamar Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, oferecendo um curso de nível superior em Produção Cênica, cursos de nível técnico e Formação Inicial e Continuada (FIC), sendo esta última o caráter formativo do curso em Circo. Inicialmente, sem lona e desenvolvido embaixo de uma mangueira, a arte circense foi conquistando seu espaço na instituição. Hoje, possui uma lona (26m x 16m / 9,5m altura), sala para aulas teóricas, sala para guardar materiais além de diversos aparelhos específicos para o processo de formação.

Figura 15 – Propagando do curso FIC em Circo - Basileu França



Fonte: Site do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França (acesso em agosto de 2017).

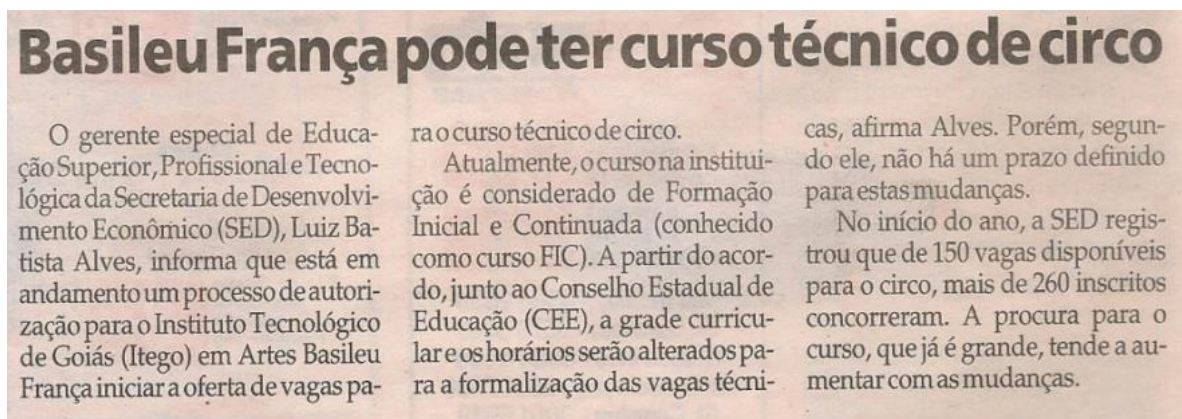
Segundo o inciso 2º do Capítulo III da Lei nº 9.394/96 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), o FIC consiste em um dos cursos abarcados pela Educação Profissional e Tecnológica. Segundo o Art. 40 desta mesma Lei, “A educação profissional será desenvolvida em articulação com o ensino regular ou por diferentes estratégias de educação continuada, em instituições especializadas ou no ambiente de trabalho.” De acordo com o site da Secretaria de Desenvolvimento do Estado de Goiás¹³, a Educação Superior e Profissional, gerida pela Superintendência de Educação Superior e Profissional e Órgão Gestor da Educação Profissional, vinculado à Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado de Goiás, possui como missão a promoção da formação e também qualificação “[...] do cidadão

¹³<http://www.sed.go.gov.br> (acesso em agosto de 2018).

nas áreas de educação profissional, desenvolvendo competências, tendo como eixo norteador a formação e potencialização do talento humano, visando também a empregabilidade e o empreendedorismo.”

Tal missão é contemplada a partir de cursos de Formação Técnica de nível médio ou cursos de Formação Inicial e Continuada, sendo a primeira destinada a indivíduos que tiveram o ensino fundamental concluído (currículo integrado), que estejam cursando o Ensino Médio (currículo articulado) ou que já concluíram essa etapa do ensino. A segunda, FIC, é destinada a jovens e adultos, em qualquer nível de escolaridade, com objetivo de capacitação, aperfeiçoamento, atualização e aprimoramento de aptidões para a vida produtiva e social. Nesse contexto, a coordenação do Circo Basileu França tem demonstrado interesse em implantar a formação em nível técnico, e os processos de formalização do mesmo já se encontram em andamento.

Figura 16 – Reportagem a respeito do processo de implantação do curso técnico de circo.



Fonte: Jornal DAQUI, Goiânia, ano 10 – nº3015, de 29 de maio de 2017.

O curso atual oferecido pela instituição, na modalidade FIC, tem carga horária de 540 horas distribuídas em três anos de curso. Uma das adaptações a serem realizadas para a formação do curso técnico deverá ser o aumento dessa carga horária, pois segundo o Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT), elaborado pelo Ministério da Educação (2016), no qual consta o Curso Técnico em Artes Circenses, exige-se uma carga horária de 800 horas para tal. O documento também ressalta algumas exigências que um curso Técnico em Artes

Circenses deve contemplar, como infraestrutura mínima requerida, os campos de atuação e perfil profissional de conclusão¹⁴.

Para integrar o corpo discente do Circo Basileu França é necessário realizar inscrição (a instituição abre o período de inscrições a cada semestre) e, posteriormente, participar de uma aula teste. O inscrito deverá escolher, no ato da inscrição, para qual turma e nível realizará o teste, sendo oferecidas as turmas: *Núcleo de Iniciação Artística*, para a qual não existe teste de nível, pois a turma é constituída por crianças de 5 a 8 anos de idade e que estejam matriculadas no curso de Arte-Educação do ITEGO; *FIC I*, o qual é dividido entre fase I e fase II, atendendo o público infanto-juvenil (8 a 13 anos de idade); e o *FIC II*, dividido entre nível I, nível II e nível III, sendo cada nível considerado iniciante, intermediário e avançado respectivamente.

O *FIC II* atende pessoas acima de 14 anos de idade e, segundo o Plano de Curso da Formação Inicial e Continuada em Artes Circenses da instituição (2017), pode ser considerado a base para o curso técnico. A escola oferece, ainda, um *Curso Livre de Tecido Acrobático*, o qual possui a carga horária de 90 horas com um encontro por semana. Após a aprovação e a divulgação dos nomes que passaram no teste, cada aluno deve matricular-se no período estabelecido pela instituição, efetuar o pagamento de uma taxa de R\$ 40,00 (quarenta reais). Essa matrícula deve ser renovada a cada semestre.

A constituição do Corpo Circense¹⁵ e a aquisição de quatro bolsas advindas do Programa Bolsa-Artista, através da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Científico e Tecnológico e de Agricultura, Pecuária e Irrigação do Estado de Goiás, podem ser consideradas grandes conquistas da escola. O Edital, concorrido no início do ano de 2018, pleiteava a ingresso no Corpo Circense e o recebimento de bolsas nos valores de R\$ 600,00 (seiscentos reais) e de R\$ 800,00 (oitocentos reais). As categorias contempladas no Edital Bolsa Artista 004/2018/Circo – ITEGO em Artes Basileu França foram: acrobata aéreo; acrobata de solo; malabarista/manipulador de objetos; Multiartista – mais de uma modalidade/técnica circense.

2.1.1 A organização pedagógica

¹⁴ Importante ressaltar que, até o momento, a Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro é a única instituição brasileira que oferece um curso técnico de circo.

¹⁵ Segundo o Plano de Curso (2017, p. 4) da Instituição, o Corpo Circense se constitui como um “[...] projeto de extensão do FIC II e configura um núcleo de difusão artística, composto por alunos e professores que se apresentam artisticamente em diversos eventos e comemorações, dentro e fora da instituição.”

- **Da matriz curricular**

Segundo o Plano de Curso da Formação Inicial e Continuada em Artes Circenses (2017, p. 8) do Circo Basileu França, o curso foi:

[...] planejado e desenvolvido de maneira integrada e contínua, de modo a proporcionar uma formação equilibrada, responsável e consistente, que ofereça aos alunos melhores condições de aprendizado nas competências e habilidades circenses, incluindo os conceitos de sustentabilidade oferecida pela arte e cultura milenar do circo.

A matriz curricular do curso é constituída por Componentes Curriculares, que são divididos em três módulos/níveis (com exceção do Curso Livre de Tecido Acrobático, que se realiza com um módulo) organizados da seguinte forma:

Quadro 1 – Matriz Curricular do Curso de Formação Inicial e Continuada em Artes Circenses do Circo Basileu França - ITEGO em Artes Basileu França

Turma/Carga horária total	Módulo		Componente Curricular/Carga horária
FIC I em Artes Circenses – infanto-juvenil/540h	Módulo I	Fase 1 (1º Semestre)	- Acrobacia de solo I/20h - Acrobacia aérea I/20h - Malabarismo e manipulação de objetos I/20h - Equilíbrio I/20h
		Fase 2 (2º Semestre)	- Acrobacia de solo I/20h - Acrobacia coletiva I/20h - Acrobacia aérea I/20h - Malabarismo e manipulação de objetos I/20h - Equilíbrio I/10h
	Módulo II	Fase 1 (1º Semestre)	- Acrobacia de solo II/20h - Acrobacia coletiva II/20h - Acrobacia aérea II/20h - Malabarismo e manipulação de objetos II/20h - Equilíbrio II/10h
		Fase 2 (2º Semestre)	- Acrobacia de solo II/20h - Acrobacia coletiva II/20h - Acrobacia aérea II/20h - Malabarismo e manipulação de objetos II/20h - Equilíbrio II/10h
	Módulo III	Fase 1 (1º Semestre)	- Acrobacia de solo III/20h - Acrobacia coletiva III /20h - Acrobacia aérea III/20h - Malabarismo e manipulação de objetos III/10h - Treino de habilidade específica/20h
		Fase 2 (2º Semestre)	- Acrobacia de solo III/20h - Acrobacia aérea III/20h

			- Acrobacia coletiva III/20h - Malabarismo e manipulação de objetos III/10h - Treino de habilidade específica/20h
FIC II em Artes Circenses Adulto/540h	Módulo I	Fase 1 (1º Semestre)	- Acrobacia de solo I/30h - Acrobacia aérea I/20h - Malabarismo e manipulação de objetos I/20h - Equilíbrio I/20h
		Fase 2 (2º Semestre)	- Acrobacia de solo I/20h - Acrobacia coletiva I /20h - Acrobacia aérea I/20h - Malabarismo e manipulação de objetos I/20h - Equilíbrio I/10h
	Módulo II	Fase 1 (1º Semestre)	- Acrobacia de solo II/20h - Acrobacia Coletiva II/20h - Acrobacia aérea II/20h - Malabarismo e manipulação de objetos II/20h - Equilíbrio II/10h
		Fase 2 (2º Semestre)	- Acrobacia de solo II/20h - Acrobacia coletiva II/20h - Acrobacia aérea II/20h - Malabarismo e manipulação de objetos II/20h - Equilíbrio II/10h
	Módulo III	Fase 1 (1º Semestre)	- Acrobacia de solo III/20h - Acrobacia aérea III/20h - Acrobacia coletiva III/20h - Malabarismo e manipulação de objetos III/10h - Treino de habilidade específica e noções de capatazia ¹⁶ /20h
		Fase 2 (2º Semestre)	- Acrobacia de solo III/20h - Acrobacia aérea III/20h - Acrobacia coletiva III/20h - Malabarismo e manipulação de objetos III/10h - Treino de habilidade específica para montagem de número/espetáculo/20h
Curso Livre de Tecido Acrobático/90h	Módulo único		- Acrobacia aérea em tecido - níveis intermediário e avançado/90h

Fonte: Quadro elaborado pela autora a partir dos dados coletados do Plano de Curso da Formação Inicial e Continuada em Artes Circenses (2017) do Circo Basileu França – ITEGO em Artes Basileu França.

- **Do quadro de professores**

Atualmente, a escola de circo em estudo conta com um quadro de nove professores, sendo dois deles responsáveis apenas pelas aulas do *Núcleo de Iniciação Artística*, que, como dito anteriormente, é uma turma constituída por crianças de 5 a 8 anos de idade e que estejam matriculadas no curso de Arte-Educação do ITEGO. Dos sete professores responsáveis pelo curso de formação em circo, quatro possuem contato direto com a turma de formandos, orientando os mesmos nas aulas e na elaboração dos números.

¹⁶ Capatazia consiste na parte técnica do circo de montagem e desmontagem de aparelhos, da própria lona e organização do espaço.

Todos eles representam uma nova realidade do cenário circense, todos são advindos também de escolas de circo e/ou projetos de circo social (contexto em que, posteriormente, vamos nos ater mais profundamente). Mesmo que três dos professores atuais tenham passado pela formação oferecida pela Escola Nacional de Circo (ECN) do Rio de Janeiro, o Circo Basileu França conta com artistas de circo tradicionais em seu quadro de professores.

Quadro 2 – Quadro de professores do Circo Basileu França – ITEGO em Artes Basileu França, tendo como referência os anos de 2016 a 2018.

Professor(a)	Componentes Curriculares desenvolvidos
Larissa de Paula	Coordenação do Circo
Saracura do Brejo¹⁷	Coordenação do Circo Acrobacias de solo Acrobacia coletiva Treino de habilidade específica e noções de capatazia
Marcelo Marques	Acrobacias de solo Acrobacia coletiva Treino de habilidade específica e noções de capatazia
Débora Di Sá	Acrobacias de solo Acrobacia coletiva Acrobacia aérea
Rafael Eckert	Acrobacias de solo Acrobacia coletiva Equilíbrio Treino de habilidade específica e noções de capatazia
Jonathan Sena	Acrobacias de solo Acrobacia coletiva Malabarismo e manipulação de objetos
Damião Marcelo Ribeiro	Malabarismo e manipulação de objetos
Gabriel Coelho	Acrobacia aérea

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Larissa de Paula (Larissa Sttéfany de Paula Guedes) é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás, foi aluna do Circo Basileu França nos anos de 2007 a 2009 e atuou como estagiária com aulas de teatro no Circo Laheto no período final da sua graduação. Está na instituição como professora há dois anos e exerce a função de coordenadora atualmente.

Saracura do Brejo (Suedemar dos Santos Nascimento) trabalha com a arte circense há doze anos, atuou como professor na instituição por três anos e meio, saindo no início de 2018, inaugurando, juntamente com outros dois artistas e pesquisadores do circo, o

¹⁷ A coordenação do circo foi compartilhada por Larissa de Paula e Saracura do Brejo de 2016 a 2017. Saracura do Brejo também foi professor da turma de formandos (FIC II - Módulo 3) no referido período.

Hostel e Casarão Cultural Rosinha do Brejo na Cidade de Goiás/GO, que se constitui também como sede da produtora Rosinha do Brejo. O grupo tem promovido diversas atrações, oficinas e espetáculos relacionados ao circo na cidade e mantém forte intercâmbio com o município de Goiânia.

Marcelo Marques (Marcelo dos Santos Marques) começou seu envolvimento com o circo há aproximadamente vinte e cinco anos, no período em que cursava Artes Cênicas no Rio de Janeiro. Passou pela formação da Escola Nacional de Circo e é formado, também, em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás. No ano de 2000 já atuava com formação em circo (a partir de cursos livres, oficinas, etc.). Atuou como professor do Circo Basileu por dois anos (2015 e 2016), retornou à escola no ano de 2017 e lá continua desenvolvendo seu trabalho.

Débora Di Sá é professora na instituição há mais de seis anos, é formada em Música pela Universidade Federal de Goiás e, em seus trabalhos musicais, Débora insere a arte circense a partir de performances próprias ou até mesmo de alunos do circo.

Rafael Eckert (Rafael Fabrício Eckert) desenvolve a arte circense desde os 11 anos de idade. Foi aluno da Escola Nacional de Circo. Foi professor do Circo Basileu entre os anos 2009 e 2010 e, atualmente, retomou seu trabalho lá e atua, também, como professor da Escola de Circo de Anápolis/GO.

Jonathan Sena (Jonathan Brites Sena) é graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Pesquisador do Risco, do Cômico e Palhaço, é professor de circo em uma escola particular na cidade de Goiânia, além de ser fundador e produtor do Grupo Plenluno Teatro. Foi professor de circo e teatro de 2010 a 2015 no ITEGO Basileu França, retornando ao quadro de professores da instituição no ano de 2018.

Damião Marcelo Ribeiro, Pernambucano, foi aluno do Circo Basileu França e atua como professor na instituição desde 2017. Relata demonstrar interesse com a arte desde criança e iniciou esse contato através da música e de uma companhia de teatro. Aprofundou na arte do circo através do malabarismo de rua e atualmente é graduando no curso superior de Produção Cênica do ITEGO em Artes Basileu França.

- **Da organização das aulas**

As aulas oferecidas pela instituição ocorrem nos três turnos (matutino, vespertino e noturno), cada turma possui duas aulas por semana, exceto a turma nível III, que a partir do segundo semestre de 2017 foi convocada a estar na escola de segunda à sexta-feira, sendo as

segundas, quartas e sextas-feiras dias de treinos específicos e individuais. Cada aula tem duração de duas horas e quarenta minutos.

Quadro 3 – Quadro dos horários de aula do Circo Basileu

	Matutino (das 8h às 10h40)	Vespertino (das 15h às 17h40)	Noturno (das 19h às 21h40)
Segunda-feira	Nível I A	FIC I – infanto-juvenil	Nível II C
Terça-feira	Nível II A	Nível I B e Nível II B	Nível III e Nível I C
Quarta-feira	Nível I A	FIC I – infanto-juvenil	Nível II C
Quinta-feira	Nível II A	Nível I B e Nível II B	Nível III e Nível I C
Sexta-feira	Tecido Acrobático	Corpo Circense	Corpo Circense

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

As aulas normalmente são iniciadas com aquecimento e alongamento (os momentos de aquecimento consistem, também frequentemente, na execução de acrobacias básicas). Em seguida, a turma é orientada, pelo professor responsável do dia ou por até dois professores, acerca das técnicas específicas (com dificuldades e especificidades que variam de acordo com o módulo em que cada turma está), as quais cada aluno (ou grupo de alunos) procura realizar sob a ótica de acompanhamento coletivo e individualizado. No caso da turma referente ao módulo III do FIC II (turma de formandos), algumas aulas consistem em treinos livres, com foco nas modalidades em que os alunos pretendem se especializar. Além das aulas da grade curricular, a escola ainda oferece aulas facultativas de modalidades específicas. Em 2017 e 2018 foram ofertados horários diferenciados para as modalidades *Parada de Mãos*, *Duo Acrobático e Portagens*, com treinos orientados por professores da escola.

Embora tenha identificado essa organização das aulas, estas não possuem uma ordem ou estrutura fixa, pois variam de acordo com o professor regente. Um exemplo consiste no momento que o grupo chama de “hora feliz”: a preparação física intensa e exaustiva ao final da aula, que às vezes não é executada. Também não foi identificada uma periodicidade a respeito das modalidades trabalhadas, que podem variar e são escolhidas e orientadas pelo professor responsável do dia. Os conteúdos das modalidades abordadas nas aulas vão ao encontro do Plano de Curso do Circo Basileu França (2017), sendo constituídos nas unidades:

acrobacias de solo, acrobacias aéreas, malabarismo e manipulação de objetos, equilíbrio, acrobacia coletiva e noções de capatazia. Porém, algumas unidades são aplicadas com maior ou menor frequência, de acordo com o próprio Plano de Curso e com o professor regente principal de cada turma e módulo, sendo perceptível uma autonomia do professor em relação ao planejamento da aula.

2.1.2 A inserção na formação do Circo Basileu França: um breve relato

No dia primeiro de agosto de 2016 realizei o teste de aptidão para o módulo II, nível ao qual me inscrevi e que correspondia a um intermediário iniciado, devido a minha experiência anterior com as aulas de atividades circenses. Havia poucas pessoas para o teste. Nos posicionamos no tatame sob a lona da escola. Os professores Saracura do Brejo e Larissa de Paula (coordenadores e professores do circo no período do teste) nos receberam e se apresentaram, falando também sobre o processo histórico pelo qual passou o circo na instituição Basileu França. Em linhas gerais, falaram sobre as dificuldades encontradas devido a certa “marginalização” do circo perante as outras áreas presentes na escola (dança, teatro e música).

Outro aspecto mencionado por eles foi que os atuais professores e coordenadores do circo lutavam pela estruturação da formação circense no Circo Basileu, pois, segundo eles, o que havia anteriormente era uma formação pouco sistematizada e sem intenção de profissionalização, podendo até ser comparada a um tipo de “circoterapia”. Isso porque, conforme disseram, as pessoas que procuravam a escola nessa área o faziam com objetivos diversos (desde emagrecimento até mesmo como momento de lazer), porém, poucos estavam interessados realmente em obter uma formação com intuito de se tornarem artistas circenses profissionais. Nesse contexto, Duprat (2014) afirma que o desenvolvimento dessa arte deu abertura para diversos âmbitos do circo, podendo ser compreendidos como artístico, educativo, lazer, social ou terapêutico, diferenciando-se uns dos outros pelos objetivos presentes em cada um e, conseqüentemente, dos níveis de aprofundamento possíveis em cada âmbito.

Considerando o âmbito profissional, Duprat (2014, p.83) afirma que o que o define

[...] são as pessoas que trabalham profissionalmente na elaboração do espetáculo circense em suas mais variadas composições: artistas individuais, pequenas e médias companhias, grandes circos, empresas de entretenimento etc. Ou seja, todos aqueles que vivem e sobrevivem de sua arte.

Para tal, essas pessoas necessitam passar por uma formação profissionalizante que, como visto no capítulo anterior, pode ser obtida através do ensino familiar, através do contexto dos circos-família, das formações oferecidas por instituições especializadas e/ou de ensino técnico, além de formações continuadas ou especializadas (DUPRAT, 2016). Para esta última, exige-se um nível de envolvimento maior na formação, destacando o domínio e aprofundamento das técnicas.

O terapêutico e o lazer se configuram como dois dos cinco âmbitos indicados pelo autor, para os quais não é exigido dos praticantes um grande aprofundamento ou domínio das técnicas. O âmbito terapêutico consiste, muitas vezes, na utilização da arte circense por meio da utilização do humor a partir da figura do palhaço em hospitais, clínicas de saúde e locais de desastre, como instrumento contribuinte para a melhora de enfermos e pessoas acometidas por fatalidades, contribuindo também para as relações interpessoais, melhoria da comunicação/expressão, etc. “Ante a ausência de efeitos negativos e prejudiciais à saúde das pessoas, o humor é uma técnica psicoterapêutica interessante, útil, efetiva e afetiva, que pode auxiliar nas modificações, nas melhorias e no crescimento pessoal dos envolvidos.” (DUPRAT, 2014, p. 102).

Quanto ao âmbito do lazer, o autor, baseado em Hotier (2001), ressalta que o circo sempre teve uma relação estreita com o divertimento e com o entretenimento. Com isso, uma das faces do circo nesse âmbito é a realização de apresentações de espetáculos ou números para um público que busca divertimento, entretenimento, lazer. No entanto, as formas de se relacionar com a arte circense têm se ampliado porque existem, para esse público, novas possibilidades com o aumento das manifestações e do número de espaços que se propõem a trabalhar a arte circense com variados objetivos, tornando possível que pessoas das mais diversas origens possam procurar a prática circense como possibilidade de exercício na busca de “prazer, diversão e satisfação” (BORTOLETO; MACHADO, 2003, *apud* DUPRAT, 2014, p. 86) para além da participação enquanto expectador apenas, mas sim realizando atividades relacionadas às modalidades que antes eram praticadas apenas pelos “nascidos sob a lona”.

Importante considerar que

[...] o profissional pode dar ênfase a um determinado âmbito, como também mesclar vários âmbitos, a partir de um posicionamento político, crítico e teoricamente embasado. Dessa forma, o leque de atuação do profissional circense se amplia e, para tanto, a sua formação deve ser repensada de modo a contemplar toda essa gama de possibilidades. (DUPRAT, 2014, p. 103).

Nessa configuração, as falas dos professores levam a compreender que a antiga formação não possuía um intuito profissional, mas sim de lazer. Atualmente, o movimento dos sujeitos envolvidos com a escola de circo tem sido o de reconfigurar tal situação, aprimorando os testes de admissão/aptidão com o objetivo de integrarem apenas aqueles que procuram realmente a formação, além de estarem reestruturando a organização das próprias turmas, pois anteriormente a formação não era dividida em níveis de aptidão, mas sim numa única turma, não havendo uma continuidade na mesma.

Stéphane Simonin (2016), ao explorar sobre a metodologia e a organização dos processos formativos da instituição privada *Académie Fratellini* (França), em seu texto “L’insertion professionnelle à l’Académie Fratellini, école supérieure de formation aux arts du cirque”, a qual oferece a possibilidade de um diploma duplo, através de uma parceria com a Université Paris 8: *Diplômés Métiers d’Arts* e *Diplômes Nationaux Supérieurs Professionnels* (DNSP)¹⁸, explicita que a formação é concretizada em três anos e em cada um dos quais existem segmentos/módulos específicos, de acordo com as necessidades do desenvolvimento formativo dos alunos. Também adota a divisão por “níveis”, havendo três destaques no aprendizado da criação (*Trois temps forts dans l’apprentissage de la création*¹⁹), cada um deles é relacionado a um ano da formação.

A *École de Cirque de Québec*, situada no Canadá, é outro exemplo de instituição que oferece, dentre outras modalidades, o *Diplôme d’études collégiales* (DEC), o qual também possui duração de três anos e, segundo o site da instituição²⁰ consiste em um programa técnico, sancionado pelo ministério da Educação e do Ensino Superior de Québec (*ministère de l’Éducation et de l’Enseignement supérieur du Québec*).

¹⁸ O DNSP consiste em um diploma de curso superior e é uma possibilidade recente da Académie Fratellini. “O reconhecimento do *Diplômes Nationaux Supérieurs Professionnels* (DNSP) veio a partir do decreto nº 2007-1678, de 27 de novembro de 2007, que sanciona a emissão do Diploma de Artes do Circo por instituições de ensino superior.” (DUPRAT, 2014, p. 109).

¹⁹ Os três destaques feitos por Stéphane Simonin (2016, p. 91) são: - *La petite forme en première année*; - *La création collective en deuxième année*; - *Création et présentation au public d’un numéro en troisième année*. Em cada um desses momentos são exigidas, dos aprendizes, diferentes habilidades e aprofundamentos.

²⁰ <http://www.ecoledecirque.com/formation/formation-superieure/dec/>

No Brasil, a única instituição reconhecida pelo Ministério da Educação e mantida pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) – Ministério da Cultura, como visto no capítulo anterior, é a Escola Nacional de Circo (ECN), situada no Rio de Janeiro. A ECN oferece um curso técnico através de um convênio com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro²¹, com duração de quatro semestres, contabilizando a carga horária de 2798 horas²².

É certo que a realidade das escolas mencionadas é bem diferente da realidade da instituição em estudo, mas com a conquista da nova forma de organização do Circo Basileu França, como já dito anteriormente, passaram a existir três níveis (ou módulos): FIC II; nível I – Iniciante; nível II – Iniciante iniciado e nível III – Intermediário avançado). Realizei o teste para os níveis II e III. O teste para o nível II contou com a exigência de resistência física (polichinelos), força (apoio e barra), além de técnicas básicas de solo (rolamentos, estrelas, paradas), tecido acrobático (subidas e descidas no tecido) e malabarismo.

O teste para esses níveis ocorreu concomitantemente com o teste para a turma do nível I (para este havia mais de 20 pessoas concorrendo a 6 vagas). Algumas etapas do teste foram realizadas em conjunto, como as de resistência e força e os exercícios técnicos básicos. Os exercícios mais avançados foram solicitados apenas para os concorrentes à turma de nível III. Quanto às técnicas básicas de tecido acrobático, todos tiveram que demonstrar, havendo dois exercícios a mais no tecido para os concorrentes ao nível III, além do trapézio.

As aulas iniciaram em 16 de agosto de 2016. Nesse semestre, dois eventos importantes aconteceram. Ainda no mês de agosto, a coordenadora do curso, Larissa de Paula, lançou seu livro *Era uma vez no circo: a história do circo Laheto*, o qual teve o primeiro lançamento no Circo Laheto, iniciando aí, também, uma maior aproximação com esse espaço. Também em agosto, aconteceu o 10º Encontro Goiano de Malabares de Circo (EGMC) na praça do setor Vila Itatiaia - Goiânia.

A primeira atividade oferecida por esse encontro foi a capatazia para o próprio evento. Diversos alunos da instituição, de turmas variadas, participaram desse momento, tudo era feito coletivamente. A princípio aconteceu a lavagem da quadra da praça. Larissa de Paula, uma das organizadoras do evento, conseguiu, pedindo à vizinhança do comércio local, vassouras e rodo emprestados, os quais foram usados por meio de revezamento, e a quadra foi, pouco a pouco, se tornando um local apropriado para a convivência, pois antes da

²¹ Instituído pela Resolução nº 11 de 02 de abril de 2015 do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro do Ministério da Educação.

²² Dados obtidos através do Plano de Curso Técnico em Arte Circense (2015).

lavagem, ela se encontrava coberta por poeira e fezes de pombos, que procuravam abrigo na quadra.

A montagem das estruturas, lavagem da lona e montagem das arquibancadas também se deu de forma coletiva, com alguns alunos participando pela primeira vez desse processo. As aprendizagens iam ocorrendo de forma espontânea, apenas uma vez os professores Saracura e Caracol reuniram todos para explicar que a capatazia não significava apenas montar uma grande lona de circo, mas sim limpar o local, lavar a lona, montar aparelhos e etc. Essa preocupação demonstrada pelos professores do campo Basileu França é um importante ponto a ser levantado, uma vez que em grande parte da literatura é possível encontrar como característica do circense a compreensão do “todo” do circo, e não apenas da aquisição e apresentação de números específicos. Os professores utilizaram o próprio evento como espaço pedagógico, complementando a formação oferecida pela instituição.

Algumas atividades desse evento também ocorreram na lona do Circo Basileu França, como o segundo lançamento do livro *Era uma vez no circo: a história do circo Laheto*. Diversas oficinas foram ministradas, o Circomércio, que é uma feira de artesanatos, comidas e produtos relacionados ao circo, além da quadra de treinos, em que a qualquer hora várias pessoas poderiam entrar e treinar o que quisesse. Pessoas montavam a cena passando em monociclos, com claves, bolas, arcos, chapéus, malabariando e passeando pelo espaço. Eu, enquanto estava lá no turno vespertino e início do noturno, observava pessoas diversas, alguns mais outros menos experientes com a arte circense, mas todos com uma aparente vontade de viver o circo de forma democrática. Logo a ideia de tempo se transformou, olhar o relógio apenas significava a identificação da proximidade de um novo número ou vivência. Lá, era apenas circo.

No primeiro semestre de 2017 houve, também, a inauguração da nova lona da escola de circo, comemorada com um evento.

Figura 17 – Inauguração da nova lona do Circo Basileu. Dentre as atrações da noite, estavam os arte-educadores do Laheto.



Fonte: Página oficial do Circo Basileu França nas redes sociais.

Com uma nova lona e estrutura mais ampla e segura, as aulas tiveram início com um ar diferente. O nível III, turma da qual eu era aluna nesse semestre, dividia espaço com uma turma do nível I. Foram colocadas duas arquibancadas sob a lona, sendo uma para cada turma colocar seus pertences durante os treinos.

A aula iniciou com a fala do professor Saracura apresentando novos dados a respeito da formação naquele espaço e explanou a respeito das avaliações pelas quais cada turma passaria. A avaliação do nível I, segundo ele, consistiria em uma análise técnica que ocorreria durante as aulas. O nível II seria avaliado a partir da montagem de um número criado pelos próprios alunos e apresentado a uma banca examinadora. E, por fim, o nível III, consistindo em uma avaliação mais complexa que as demais, esta se daria a partir da criação, da montagem e da apresentação de um espetáculo criado pelo grupo de alunos.

Cada aluno deveria, ainda, elaborar projetos de criação de números na modalidade em que o mesmo gostaria de se especializar, e, diante disto, seriam destinados orientadores para a construção do número. Saracura fez uma analogia desse processo a um trabalho de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), e o espetáculo consistiria, dessa forma, na formatura dos alunos do nível III, sendo pré-requisito para a obtenção do diploma estar na escola há três anos. O professor comentou que era a primeira vez que conseguiam organizar e sistematizar a formação na escola por níveis. Ressaltou, ainda, que a formação oferecida pela escola seria com duração de três anos e que também ocorreria uma avaliação coletiva ao final do primeiro semestre, que consistiria na criação e apresentação da *Quadrilha Acrobática*.

Esse também foi um momento para a apresentação dos professores que começaram a fazer parte do quadro docente do Circo Basileu, mostrando que o curso estava empenhado em inserir uma formação mais ampla em relação às modalidades circenses. Então, Damião e Rafael Eckert foram apresentados como professores da instituição. As aulas do segundo semestre iniciaram em 14 de agosto de 2017. Dia 15 de setembro foi a data de

entrega dos projetos de pesquisa artística (parte da avaliação da turma nível III) e, nesse período, também foi decidido o tema e o nome do espetáculo de formatura: *Babilônia*.

2.1.3 Espetáculos 2016-2017

Nova Esfera: a terra sem fogo

O espetáculo *Nova Esfera: a terra sem fogo* foi apresentado em 09 de dezembro de 2016. Os quatro dias anteriores à apresentação consistiram em ensaios gerais, no período noturno, e todos os alunos da escola de circo foram convocados a participarem. Nesse período ainda não haviam sido sistematizadas avaliações diferentes por turmas/níveis. Os alunos fizeram parte da montagem e desmontagem dos aparelhos do espetáculo, assim como foram os responsáveis pela barreira durante o mesmo (termo utilizado para a movimentação de colocar e tirar os aparelhos utilizados ou não em cena).

O *Nova Esfera: a terra sem fogo* foi o primeiro espetáculo realizado pelo Circo Basileu durante o período dessa pesquisa e, também, meu primeiro espetáculo enquanto aluna de circo. Fui convidada, também, a contribuir com coreografia da turma da qual fazia parte. Tal processo contribuiu para que meu nome estivesse no roteiro do espetáculo, não só como elenco mas também como parte integrante da produção coreográfica. Todos os alunos da turma foram responsáveis pela criação e produção dos números, sempre orientados e supervisionados pelo professor responsável, Saracura, o qual norteava e “limpava” os números criados, sugerindo acréscimos e alterações, além de ensinamentos referentes às técnicas apropriadas.

Ao final da apresentação, no teatro da escola, foram entregues diplomas para os alunos formandos, os quais, a partir de então, poderiam utilizar o espaço para treino e fazer parte do Corpo Circense da instituição, conforme o professor Saracura havia comentado em aulas anteriores.

Figura 18 – Programa do espetáculo *Nova Esfera: a terra sem fogo*.

GOVERNADOR DO ESTADO DE GOIÁS
Marconi Perillo

SECRETÁRIO DE DESENVOLVIMENTO
Luiz Marconez

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO DE CÍNCIA E TECNOLOGIA
Thiago Carriago

CHEFE DO GABINETE DE GESTÃO CARACTERIZAÇÃO E FORMAÇÃO TECNOLÓGICA
Soraia Pires dos Santos

DIRETOR DO ÍTECO EM ARTES BASILEU FRANÇA
Eliseu Ferreira da Silva

Coordenação de Circo
Larissa de Paula

PRODUÇÃO CULTURAL E COMUNICAÇÃO
Renny Cruzinel (coordenador), Vêta Marquez, Amélia Carneiro, Anna Paula Vinça, Lorena Moraes (fotografia), Aline Willik, Kelly Carvalho (fotografia), Luciana Martins, Priscilla Frugoni, Carol Araújo (estagiária)

DESIGN GRÁFICO
Kelly Carvalho

REALIZAÇÃO
BASILEU FRANÇA SED GOIÁS

CIRCO BASILEU FRANÇA
NOVA ESFERA
A TERRA SEM FOGO

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: SANDRA SANTIAGO

09 DE DEZEMBRO DE 2016 | 20H
TEATRO BASILEU FRANÇA
Av. Universitário, 1320, St. Universitário

SINOPSE
Imagine como seria o planeta se os três elementos, Ar, Água e Terra, se revoltassem com o elemento Fogo e o barbaassem para sempre? A partir da dominação do fogo pelo homem, quebrou-se a corrente harmônica que existia entre os quatro elementos. Com o fogo o homem transformou o planeta. Dividiu o território, criou a polvorosa, que potencializou as guerras e por fim vieram a revolução industrial e a tecnologia, que se acumulou em lixo e mais lixo, envenenando cada dia mais o ar, a água e a terra. Mas talvez tenha sido o próprio fogo quem dominou o homem... estando cada vez mais presente e mais forte na queima de seus motores, na fumaça de seus cigarros, em suas chaminés... Sabendo disso, o primeiro elemento a se rebelar foi o ar. Os silos formaram imensos furacões e vendavais. As ondinas, elementos da Água, despejaram muitas tempestades e maremotos. Os Terra, mesmo sendo mais pacífico dos três elementos, moveu-se bruscamente em fortes terremotos, criando tsunamis que lavaram tudo o que havia na face do planeta. Nova Esfera é o futuro da Terra, onde convivem em harmonia Ar, Água e Terra, que juntos agora criaram um novo elemento: Os Verdes, a nova flora do planeta. Agora, três milhões e quinhentos mil anos depois da extinção do fogo na Terra, os verdes passaram pelo seu milésimo eclipse estelar. O dia em que as tribos elementais se reúnem para o festejo sagrado do eclipse.

FICHA TÉCNICA

ELENCO
AR: Ulisses Panta, Diogo Dionizjo, Mayumi Yoshida, Thalita Adams, Morgana Morgado, Ian Aleixo, Bárbara Linares, Luiz Fernando, Vitoria Santana, Rodrigo Lorezzo, Guarnery Pereira, Sheridan Silva, Mellina Fioretti, Davidson Xavier.
ÁGUA: Lays Tavares, Larissa Bonifácio, Álvaro Moreira, Andrea Antunes, Jade Rocha, João Victor Ferreira, Lohany Gomes, Patricia Oliveira, Pedro Souza, Pollana Marque, Thamara Fagury, Rhamon Carvalho.
TERRA: Alessandra Cristina, Leque Tiê Shan, Isis Terra, Suécia Damasceno, Matheus Teles, Isabela Leles, Eric Szymom, João Leitão, Taks Menossis, Leticia Yoshida, Linda Katerin, Suelen Melo, Luiz Henrique Dourado, Gabriela Portis, Cauê Marques, Anderson Gomes, Gabriela Neri, Joaquim Aristau, Mariana Amorim, Tainara Natany, Kamilla Hellen, Leonardo Lima, Eveline Oda, Gustavo Queiroz.
VERDES – Marcela Faria, Jeff Toledo, Luiza Andrade, Joyce Guimarães, Paula Luque, Everaldo Miranda, Jade Neres, Victor IT'S OK, Júlio França, Arian Araújo, Lucas Santana, Vanessa Lobo, Yanco Rubin, Nina Leles, Matias Remolacha, Isaura Urdaneta.
FOGO: Andriw Araújo.

Texto
Saracura do Brejo.

Direção Geral
Saracura do Brejo.

Produção
Larissa de Paula.

Narração
Sandra Santiago.

Assistente de Produção
Hélaïne Paula, Jerry-X.

Iluminação
Allan Lourenço.

Concepção Coreográfica
Marília Leles (Verdes); Rhamon Carvalho (Água); Alessandra Cristina (Terra); Francisco Nikolay (Ar).

Concepção acrobática
Débora de Sá Francisco Nikolay Larissa de Paula Saracura do Brejo.

Corpo Docente
Débora de Sá Francisco Nikolay Gustavo Tomé Larissa de Paula Saracura do Brejo.

cenografia Digital
Leque Tiê Shan.

Colaboradores /Apoio técnico
Sandra Santiago Marcelo Marques Paulinho Pessoa Lua Barreto Bruno Nogueira Felix Aureliano Neto.

Realização
Circo Basileu França.

Fonte: Acervo da autora.

Avaliação – Circo de Variedades

Após o espetáculo Nova Esfera, os alunos que possuíam mais de um ano e meio de formação tiveram que passar por uma prova que consistia na criação de um número e apresentação deste para uma banca de professores do circo que estavam dispostos em uma banca, suspensa, ao fundo da lona, em frente ao palco. A prova teve início às 19h do dia 14 de dezembro de 2016 no picadeiro onde as aulas ocorrem, no formato circo de variedades, em que os alunos apresentaram números diversos – acrobacias coletivas, aéreas, malabares – individualmente e em grupos maiores, sem a preocupação de possuírem temas que interligasse uns aos outros.

Figuras 19 e 20 – Local da prova dos alunos que possuíam um ano e meio de formação, ainda sob a antiga lona do circo e a banca de professores.



Fonte: Arquivo da própria autora.

Quadrilha Acrobática 2017

O espetáculo chamado de *Quadrilha Acrobática* é um evento que já ocorre na escola há alguns anos, e celebra, juntamente com a arte do circo, os festejos juninos. Tornou-se, então, uma avaliação coletiva realizada no meio do ano. Um apresentador (professor Saracura em seu personagem Espantalho) norteava toda a apresentação, consistindo em números realizados por cada turma da escola (inclusive a turma FIC I - infanto-juvenil). A turma nível III destacou-se sendo responsável pela abertura do espetáculo e pela barreiragem do mesmo, além dos números criados e apresentados.

Figura 21 – Turma nível III na Quadrilha Acrobática 2017.



Fonte: Acervo da autora.

Babilônia Goiânia

O espetáculo *Babilônia* foi apresentado em dezembro de 2017, consistindo na formatura dos alunos da turma nível III. A vida cotidiana, seus conflitos, tensões, mas também encantamentos compuseram o tema do espetáculo, o que norteou a construção dos números pelos alunos. Cada formando tinha seu professor orientador, escolhido de acordo com as especificidades da modalidade em que estes procuraram se especializar. As aulas dos meses de outubro a novembro de 2017 foram dedicadas à criação do espetáculo e aos ensaios.

Figura 22 e 23 – Programa do espetáculo Babilônia Goiânia, entregue ao público antes da apresentação.





Fonte: Acervo da autora.

Desde 2017 a instituição deixou de ser gerida diretamente pelo Estado e passou a ser administrada pelo Centro de Gestão em Educação Continuada (CEGECON), uma Organização Social²³ (O.S.), a partir do Contrato de Gestão nº 02/2017 – SED (Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Científico e Tecnológico e de Agricultura, Pecuária e Irrigação)²⁴. Desde então, o Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França vem passando por algumas dificuldades e torna-se imprescindível destacá-las. Nos últimos meses do ano de 2018, a instituição passou por mais de uma greve de funcionários, professores e alunos, após a notícia divulgada pela CEGECON, a qual alegava a diminuição de mais de setenta por cento do quadro de profissionais, o que diminuiria, conseqüentemente, o número de alunos atendidos pela instituição. Outro motivo que levou à greve foi o atraso de mais de três meses de salário dos profissionais.

Figura 24 – Reportagem publicada no portal Mais Goiás, sobre o protesto dos professores do dia 31 de outubro de 2018.

²³ Título concedido pelo Estado a entidades privadas sem fins lucrativos, transferindo-lhes a gestão de bens e serviços públicos voltados ao interesse da comunidade (ensino, pesquisa científica, desenvolvimento tecnológico, proteção e preservação do meio ambiente, da cultura e da saúde) a partir da Lei nº 9.637/98. Para saber mais, ver Olivo (2005).

²⁴ Segundo o Relatório Circunstanciado das Atividades – Exercício 2017 da CEGECON, publicado em janeiro de 2018, o contrato foi assinado dia 07 de abril de 2017 e publicado no Diário Oficial dia 10 de abril de 2017.





 com você e ponto

ULTIMAS NOTÍCIAS DIVIRTA-SE BRASIL CIDADES ESPORTES ENTRETENIMENTO ECON

CIDADES

Protesto de professores chama atenção para “intenção” de desmantelamento do Basileu França

Sindicato aponta que OS pretende demitir 70% dos funcionários do instituto, o que causaria redução de 50% das 5 mil vagas oferecidas à população. Salários atrasados e plano de carreira são reivindicados

Hugo Oliveira
 Do Mais Goiás | Postado em: 31/10/2018 às 14:17:30

Fonte: <https://www.emaisgoias.com.br/proteto-de-professores-chama-atencao-para-intencao-de-desmantelamento-do-basileu-franca/> (Acesso em dezembro de 2018).

Figura 25 – Reportagem publicada no site do Jornal O Popular, sobre o protesto dos professores do dia 04 de dezembro de 2018.



O Popular
62 99995 2795
BUSCAR
ENTRAR
ANU

CAPA POLÍTICA ECONOMIA MUNDO **VIDA URBANA** ESPORTE MAGAZINE OPINIÃO ESPECIAIS INFOMERCIAL

VIDA URBANA

Marcos Nunes Carreiro
 marcos.carreiro@opopular.com.

Servidores do Basileu França protestam em frente à Assembleia

Professores reivindicam salários atrasados desde outubro e devem ficar na Casa até o início da noite

Fonte: <https://www.opopular.com.br/editorias/cidades/servidores-do-basileu-fran%C3%A7a-protestam-em-frente-%C3%A0-assembleia-1.1676873> (Acesso em dezembro de 2018).

Segundo a coordenadora do Circo Basileu França, os professores ficaram de outubro a dezembro de 2018 sem receberem seus salários. Até o final desta pesquisa, funcionários e alunos continuaram sem respostas muito concretas.

2.2 O Circo Laheto

A Escola de Circo Laheto se situa na região leste de Goiânia, sediada no Parque da Criança. Larissa de Paula Guedes²⁵ nos traz, a partir do estatuto da instituição, que “o Laheto é um grupo que tem como cerne os estudos, trabalhos e pesquisas focalizadas em políticas de assistência a crianças e adolescentes oriundas de famílias em situação de risco e vulnerabilidade socioeconômica” (2016, p. 36).

Embora tenha sido fundada no ano de 2000, a história do Laheto inicia-se muito antes, com o encontro de Seluta Carvalho e Valdemir de Souza (conhecido como Maneco Maracá). O casal fundou o grupo de teatro Laheto em 1994, mantendo forte diálogo e pesquisas relacionadas ao circo e, no ano de 1996, em uma parceria com a (Pontifícia Universidade Católica do estado de Goiás (PUC Goiás), surge a Escola de Circo Dom Fernando, sediada no Instituto Dom Fernando. Porém, segundo Guedes (2016, p. 23), devido a uma mudança de coordenação e organização do trabalho no instituto, Seluta e Maneco transferiram seu trabalho para o Parque da Criança, fundando, assim, o Circo Laheto.

Figura 26 – Espaço onde ocorrem as aulas do Circo Laheto.



Fonte: Fotografia de Israel do Nascimento Lima.

Segundo Guedes (2016) e em entrevista com a coordenadora pedagógica Seluta Carvalho, as atividades desenvolvidas na Escola de Circo Laheto se baseiam na oferta de

²⁵ Larissa Stéfany de Paula Guedes atuou por quase três anos no Circo Laheto, faz parte da Rede Circo do Mundo Brasil, atualmente é educadora e coordenadora do curso de Artes Circenses do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França e no ano de 2016 lançou o livro *Era uma vez um circo: A história do Circo Laheto*.

aulas/oficinas variadas, dentre elas: percussão; leitura e contação de histórias; teatro; matemática; prática esportiva e prática circense. Uma temática central é escolhido, anualmente, para nortear o planejamento das atividades, que são aplicadas a partir da ramificação do tema em subtemas trabalhados mensalmente. Para a realização do trabalho, a equipe do circo preocupa-se com a formação não só das crianças e jovens atendidos mas também dos arte/educadores envolvidos, pois ocorrem reuniões periódicas, normalmente às sextas-feiras, para estudos, leituras, avaliações e reflexões a respeito do processo de ensino-aprendizagem.

O Laheto possui uma trajetória cheia de transformações, superações e tensões, uma delas é o fato de o Parque da Criança se situar ao lado do estádio Serra Dourada, em uma área do Estado, e, devido a isso, sofre “[...] ainda hoje um impasse judicial em consequência da forte especulação imobiliária da região.” (GUEDES, 2016, p. 25). Apesar disso, a escola conta com algumas parcerias e convênios com outras instituições como a Universidade Federal de Goiás, a partir da incorporação da escola de circo como campo de estágio de alguns cursos da universidade como Matemática e Letras, e a Secretaria Municipal de Educação, através do Programa Mais Educação²⁶, atendendo duas escolas municipais situadas próximas ao circo.

O circo Laheto tem mostrado trabalho comprometido e de qualidade, por isso vem conquistando o cenário municipal, estadual e nacional. Atualmente faz parte da Rede Circo do Mundo Brasil, criada no ano de 2000 por meio da parceria entre algumas organizações (inicialmente 6, hoje a rede conta com 22 instituições). O Laheto foi sede do 1º Festival de Circo Social da Nossa América, ocorrido em 2010 e conta com mais de dez prêmios recebidos desde 2005, dentre eles: Prêmio Itaú Unicef (2005, 2007, 2013 e 2015) concedido pela Fundação Itaú em parceria com o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo (2008, 2009 e 2012) concedido pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e Prêmio de melhor espetáculo, com o espetáculo “História de Goiás no Picadeiro”, concedido pelo Festival Internacional Goiânia em Cena 2009, realizado Secretaria Municipal de Cultura (GUEDES, 2016).

O grupo Laheto organiza-se sob a perspectiva de Circo Social e, desde 1996, tem atendido crianças e jovens que se encontram em situação de vulnerabilidade social. Conforme

²⁶ O Programa Mais Educação é um programa do Ministério da Educação que possui como perspectiva a construção e a implementação da educação integral nas redes estaduais e municipais de ensino, por meio de atividades optativas a partir de macrocampos. São eles: acompanhamento pedagógico; educação ambiental; esporte e lazer; direitos humanos em educação; cultura e artes; cultura digital; promoção da saúde; comunicação e uso de mídias; investigação no campo das ciências da natureza e educação econômica. Para maiores informações, acessar o portal MEC - <http://portal.mec.gov.br/>.

Duprat (2014), a partir das transformações e iniciativas de novas formas de organização do trabalho e do processo de ensino/aprendizagem, começaram a surgir no Brasil, principalmente a partir da década de 1990, projetos sociais que viram no circo um importante instrumento pedagógico e artístico. Surge, desse movimento, o que hoje conhecemos como Circo Social, uma das formas em que o circo se apresenta, se faz e se renova.

Dal Gallo (2009) explica que no mesmo período em que o Laheto iniciou o atendimento de caráter social surgiram no Brasil muitas iniciativas de Organizações Não Governamentais (ONGs), além de fundações e associações sem fins lucrativos que objetivavam realizar um trabalho com crianças e jovens em situação de rua. Segundo esse autor, o termo “Circo Social” surgiu devido a uma parceria entre uma associação (Ser – Se essa rua fosse minha), criada no Rio de Janeiro em 1991 com o intuito de oferecer a essas crianças oficinas com diversas linguagens artísticas e uma companhia circense chamada Intrépida Trupe, também fundada no Rio de Janeiro. Com isso

A profunda ligação constituída entre os sujeitos atendidos pelo Ser e o mundo do circo, e os resultados obtidos com as oficinas circenses efetuadas pela Intrépida Trupe, levaram ao surgimento do termo ‘Circo Social’, utilizado para indicar o fenômeno no qual são utilizadas as disciplinas circenses como instrumento de educação, formação e ação social. (DAL GALLO, 2009, p. 23).

Para esse autor, projetos de Circo Social podem ser compreendidos, então, como ações desenvolvidas por uma associação sem fins lucrativos, que possui como foco o trabalho com sujeitos que se encontram em situação de risco social, na busca de uma transformação, a partir de um comprometimento ético, no âmbito social, tendo as artes e as técnicas circenses como ferramenta pedagógica para tal.

Para Figueiredo (2007),

[...] a arte circense é composta de diversas portas de entrada, para quem tem o desejo de nela se iniciar. Cada um, de acordo com suas habilidades, com o seu potencial e diante de seus medos e fragilidades, pode escolher qual a porta ou as portas que deseja abrir para participar do circo. Existem movimentos, características, práticas, atividades e habilidades diferenciadas que compõem a arte circense e, devido a tanta variedade e possibilidades, a participação das pessoas nessa arte pode acontecer com maior facilidade. (FIGUEIREDO, 2007, p. 37).

Devido ao fato de que o foco da escola do Circo Laheto eram crianças e adolescentes, minha aproximação foi como espectadora dos espetáculos e eventos que esse grupo realizava, tanto espetáculos das crianças que eram alunas da escola como do grupo de profissionalização do circo – constituído em sua totalidade por ex-alunos do circo.

Desde o período em que estava no curso de Educação Física, sempre ouvia os rumores do quanto aquele espaço (o Circo Laheto) realizava um excelente trabalho. E não foram poucas vezes em que era sempre associado com a palavra circo nas conversas que tratava com outros colegas e professores na graduação. Por muito tempo carreguei a ideia errônea de que o circo social possuía um público específico (crianças e jovens em situação de risco) e que não disponibilizava vagas para demais indivíduos. Porém, segundo Marco Bortoleto e Erminia Silva (2017),

Vale ressaltar que os projetos de circo social se converteram, a partir da década de 1980, num amplo e importante espaço educativo, contribuindo de modo ímpar na expansão do circo tanto na mídia, como nos debates sobre arte-educação (DAL GALLO, 2010). Ao ponto de muitos deles tornarem-se, sobretudo devido a uma demanda interna, espaços para a formação profissionalizante, e, conseqüentemente, origem de muitos artistas circenses da atualidade. (BORTOLETO; SILVA, 2017, p. 111).

Em entrevista realizada com o professor Lucas de Sousa Nunes (Batatão) no ano de 2018, ele explicou que o Circo Laheto possui duas divisões em sua organização: uma consiste no projeto social, o qual conta com a coordenação de Seluta Rodrigues e colaboração dos arte/educadores Wallace Neris da Costa e Renato da Silva; o outro consiste no projeto profissional, contando com a coordenação de Maneco Maracá e com os arte/educadores Lucas de Sousa Nunes e Mayke Nogueira. Ainda segundo ele, existem mais de quarenta artistas formados pelo Circo, atuantes no cenário Goiano. Quando questionado sobre o momento em que o Laheto começou a se preocupar com uma formação profissional para além do social, Lucas afirma:

[...] a gente sempre trabalhou com criança e adolescente. Então, a partir do momento que essa criança e adolescente iam se formando, eles iam percebendo o mundo de outra forma. Iam falando: 'o circo é importante. O circo tá aqui e tá me dando dignidade, tá me dando... tá sendo a minha maneira de estar no mundo. Então eu preciso dar continuidade nisso'. No Dom Fernando, quando o adolescente chega aos 17 anos, ele é obrigado a sair da instituição. [...] e o Maneco acredita

que existe uma necessidade de dar continuidade. (Lucas de Sousa Nunes, entrevista concedida para a autora no ano de 2018).

O arte/educador afirma, ainda, que foi a partir da fundação do Circo Laheto, no ano de 2000, que a instituição começou a se interessar em investir num segmento profissional. Em 2008, o circo aprovou um projeto pela Petrobrás para a formação profissionalizante para quarenta jovens, com aulas de diferentes linguagens (dança, teatro, além do circo) e pesquisas históricas para a constituição do espetáculo que culminou dessa formação (A História de Goiás no Picadeiro). Como consequência dessas necessidades foi criado o grupo de profissionalização, o qual, de acordo com Lucas,

Já chamou profissionalizante, já chamou profissional, porque a gente ainda não encontrou um nome, porque a gente acha que o artista circense, por mais que ele passe por muitas formações, ele sempre tá em movimento, ele sempre tá em formação, ele sempre tá aprendendo, aqui e ali, e aí a gente não quis dar um nome 'profissionais', tipo 'ah, estamos profissionais prontos', nós estamos em profissionalização. E aí a partir de 2008 começou mais forte esse trabalho. Eles tiveram antes, em 2005, um trabalho com o Marcelo [Marcelo Marques], de montagem de espetáculo, mas ele foi apresentado uma vez só. (Lucas de Sousa Nunes, entrevista concedida para a autora no ano de 2018).

Segundo a coordenadora Seluta Rodrigues, em levantamento²⁷ realizado no ano de 2018, foi constatado que, dos jovens que passaram pelos cursos de formação profissional oferecidos pelo circo, 80 atuam na área de arte/educação e 11 foram selecionados nos editais da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. Tais informações vão ao encontro do exposto por Figueiredo (2007, p. 47-48), pois, para ela, o circo social consiste em uma das portas que pode proporcionar diversas oportunidades, como serem educadores em projetos sociais, trabalharem em circos, como artistas, ou montarem suas próprias trupes. “De todas essas formas, a profissionalização circense passa a ser uma oportunidade evidente e, muitas vezes, de grande atração para os jovens”.

Ao discutir sobre a formação do artista circense na Argentina, Julieta Infantino (2016) traz à tona as experiências e a importância dos circos sociais no país, afirmando que tais iniciativas tratam os jovens como sujeitos de direitos, criativos, produtores e protagonistas

²⁷ Seluta Rodrigues Carvalho divulgou os dados durante a participação da mesa-redonda *A história do circo vem de longe e longe vai...*-Torres (1998), promovida pelo projeto de extensão *Circolando: Grupo de experimentação e pesquisa em circo* da Universidade Estadual de Goiás, Campus ESEFFEGO, no dia 07 de abril de 2018.

de feitos artísticos e não meros “beneficentes” que necessitam de uma assistência social. Dessa forma,

[...] esa característica implica outra de las particularidades del circo como estrategia de intervención social y educativa: la posibilidad de proyectar el aprendizaje artístico como una alternativa de desarrollo profesional para muchos jóvenes. Este ‘plus’ que caracteriza a una porción importante de las propuestas de Circo Social Latinoamericanas, sobre todo las de mayor antigüedad y trayectoria, implica disputar los espacios sociales y laborales a los que los jóvenes de sectores precarizados Suelen estar ‘predestinados’ por su pertenencia de clase. (INFANTINO, 2016, p. 98).

É importante ressaltar, como nos mostra Erminia Silva em entrevista concedida à Assessoria de Comunicação da Escola Pernambucana de Circo²⁸ publicada em 07 de junho de 2017, que o foco do circo social se expande para além das crianças e jovens que se encontram à margem dos processos culturais e que, apesar de não ter como objetivo principal a profissionalização dos jovens (embora seja parte do processo presente nos circos sociais por demandas internas, como mencionado anteriormente), esses projetos acabam ampliando as possibilidades profissionais dos sujeitos envolvidos, uma vez que a linguagem circense ultrapassa o ensino e aprendizagem de acrobacias, ela perpassa pelo teatro, música, dança, som, iluminação, dentre outras linguagens artísticas.

Tive o conhecimento de que o Circo Laheto estava oferecendo uma formação de dois anos para artistas circenses durante uma conversa com alguns colegas de turma do Circo Basileu, no primeiro semestre do ano de 2016. Tive que me contentar em conhecer essa formação como espectadora dos indivíduos que estavam passando por ela. Participei de eventos e shows realizados pelo Laheto e assisti a dois espetáculos no ano de 2016. E a última apresentação do ano, A História do Circo no Mundo (10/12/2016), foi um espetáculo cheio de emoções para os alunos do projeto e para os arte/educadores do próprio Laheto, houve um clima de tensão e incerteza a respeito do ano seguinte. Os problemas políticos e econômicos enfrentados provocaram uma sensação de sempre estar no limbo, no limiar, andando em uma corda bamba. A insegurança estava explícita no convite à comunidade, em que os organizadores tentavam expressar sua angústia, além de convidar a sociedade para participar dessa luta.

²⁸ A entrevista transcrita encontra-se disponível no site da escola: www.escolapcirco.org.br/website/noticias/entrevista-erminia-silva/.

No próximo sábado, dia 10, os alunos do Circo Laheto apresentam “A História do Circo no Mundo”, às 19h30. A entrada é por um valor simbólico: R\$ 5,00. O espetáculo é resultado de um ano de estudos sobre a origem do Circo. E faz uma pincelada por sua história desde a milenar cultura chinesa aos dias de hoje. Lembrando que dia 10 é o Dia do Palhaço. E essa é nossa homenagem a quem leva alegria ao público. O picadeiro será tomado por cerca de cem crianças e adolescentes que fazem números circenses como perna de pau, diabolô e malabares. Tudo ligado por um narrador que conta a evolução do circo ao longo dos séculos. O espetáculo foi concebido pelos arte-educadores do Laheto, todos ex-alunos do projeto. Nossos artistas mirins ensaiam “A História do Circo no Mundo” há três meses. E estão empolgados para mostrar para a comunidade o resultado de tanto trabalh. Apesar dos grandes transtornos e insegurança causados pela falta de pagamento da Secretaria Municipal de Assistência Social, Semas, o Circo Laheto está em pleno funcionamento. Tanto figurino quanto cenário já foram confeccionados. A direção do Laheto faz questão de proporcionar esse momento mágico a seus alunos. Momento em que eles, vindos de realidades sociais difíceis, viram protagonistas e podem brilhar no palco.

O Circo Laheto

O Laheto é conhecido nacionalmente e internacionalmente como um projeto de Circo Social, isto é, dá oportunidade para crianças de escolas públicas por meio das práticas circenses. Faz parte da Rede Mundo Brasil, encabeçada pelo Cirque du Soleil. E já ganhou o Prêmio Itaú-Unicef regional por quatro vezes. O projeto atende, atualmente, 170 crianças e adolescentes de escolas públicas, entre 6 e 16 anos. Os meninos e meninas frequentam as aulas no contra turno da escola, isto é, se estudam pela manhã, passam a tarde no circo e vice-versa. Eles ainda recebem alimentação balanceada. E, para isso, até plantaram uma horta. (Divulgação do último espetáculo do ano feita pelo Circo Laheto nas redes sociais.)

Figura 25 – Crianças e arte/educadores em momento de concentração antes do espetáculo.



Fonte: Arquivo da própria autora.

Figura 26 – A emoção toma conta do picadeiro ao final do espetáculo. Na imagem, os arte/educadores e a coordenadora pedagógica do circo, Seluta Rodrigues, abraçam os alunos emocionados.



Fonte: Arquivo da própria autora.

Embora venha enfrentando grandes problemáticas, seja pela falta de valorização e financiamento por parte do Estado, seja pela possibilidade de terem de deixar o espaço em que foi construído todo esse trabalho com tanto esforço e dedicação, a Circo Laheto continua desenvolvendo um trabalho extremamente relevante, influenciando a carreira profissional de muitos jovens. Dessa forma, torna-se extremamente importante compreender que o trabalho realizado por circos sociais pode (e deve) transcender a ideia de ser apenas um projeto que utiliza a arte circense de forma secundária, ou seja, apenas como mais um instrumento para realizar ações assistencialistas.

2.2.1 A organização pedagógica

- **Do quadro de professores - Arte/educadores**

No Circo Laheto, os profissionais responsáveis pelas aulas são chamados de arte/educadores. Nessa pesquisa, no entanto, utilizarei também o termo “professor”, uma vez que os alunos das duas instituições utilizam esse termo para referir-se aos sujeitos responsáveis pela transmissão dos saberes circenses nas duas escolas (Circo Basileu e Circo Laheto). As aulas são ministradas por quatro arte/educadores, todos eles ex-alunos do projeto social, os quais são auxiliados por monitores que também são ex-alunos.

Quadro 4 – Quadro de professores (Arte/educadores) do Circo Laheto, tendo como referência os anos de 2016 a 2018.

Professor(a)	Função
Lucas de Sousa Nunes (Batatão)	Educador no projeto social e profissional.
Mayke Nogueira	Educador no projeto social e profissional.
Renato da Silva	Educador no projeto social
Wallace Neris da Costa	Educador no projeto social

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

- **Da organização das aulas**

O Circo Laheto atende crianças e jovens das escolas parceiras do circo, por meio do programa do Governo Federal Mais Educação, nos períodos matutino e vespertino, no contraturno escolar, constituindo-se como uma parte integrada à formação formal/escolar dos alunos. No período noturno, atende jovens e adultos do cursos: profissionalizante (2016-2017) e livre (2017).

Quadro 5 – Quadro dos horários de aula do Circo Laheto referentes aos anos 2016 a 2018.

	Matutino (das 08h às 11h)	Vespertino (das 13h às 16h)	Noturno (das 18h às 21h)
Segunda-feira	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 6 a 10 anos)	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 9 a 16 anos)	Curso Profissionalizante/ Curso Livre
Terça-feira	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 6 a 10 anos)	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 9 a 16 anos)	
Quarta-feira	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 6 a 10 anos)	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 9 a 16 anos)	Curso Profissionalizante/ Curso Livre
Quinta-feira	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 6 a 10 anos)	Atendimento às crianças do programa Mais Educação (de 9 a 16 anos)	
Sexta-feira	Planejamento Pedagógico com arte/educadores, coordenação do Circo Laheto e coordenação das escolas parceiras.	Treino do Grupo Profissional do Laheto.	

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

2.2.2 A inserção no Circo Laheto: um breve relato

Em 2017, ainda no mês de janeiro, fui surpreendida com a notícia divulgada nas redes sociais por um dos arte/educadores:

*ATENÇÃO COMUNIDADE CIRCENSE DE GOIÂNIA E REGIÃO!!!!
O Circo Laheto informa a todos o retorno e abertura de vagas para do curso profissionalizante em circo através do Fundo Estadual de Cultura, aos que já participam solicitamos o retorno e aos que tem interesse em participar, teremos uma audição para inclusão de novos alunos. A primeira parte do curso terá duração de 5 meses começando dia 06 de Fevereiro e finalizando no dia 28 de Junho. Os dias e horários são: Segunda e Quarta das 18:00 às 21:00 horas. Serão ofertadas 13 novas vagas, aos interessados em fazer a inscrição enviar Nome, CPF e RG para o número 62***** até o dia 06 de fevereiro as 13 horas.*

Serviço: Curso profissionalizante em circo

Início: 06 de Fevereiro (próxima segunda)

Duração: 5 meses

Dias e Horários: Segunda e Quarta, 18:00 às 21:00 horas. Ao final do curso teremos certificação. (Divulgação sobre o curso profissionalizante feito pelo arte/educador Batatão – Lucas de Souza Nunes – nas redes sociais).

Me inscrevi para a audição na expectativa da possibilidade de fazer um curso profissionalizante ofertado pelo Laheto. No dia 06 de fevereiro de 2017, um grande número de candidatos compareceu para a realização da audição. Os arte/educadores responsáveis pelo curso falaram que a formação consistia em um curso profissionalizante, realizado com dinheiro do Fundo de Cultura do Estado e que seria necessário grande compromisso de todos aqueles que fossem aprovados. Eles ressaltaram, ainda, que por se tratar de uma profissionalização, não estavam ali para “passar a mão na cabeça de ninguém”, pois, não eram como os outros espaços em que aceitavam pessoas de vários níveis e trabalhavam “da forma que dava”. Esclareceram que, embora o circo fosse um lugar muito democrático, e não excludente, para o curso havia o pré-requisito de que todos já tivessem alguma experiência técnica.

O esclarecimento feito pelos arte/educadores reitera o que Duprat (2014) expõe, considerando os níveis de envolvimento²⁹ que um indivíduo pode possuir com a arte circense.

²⁹ Duprat (2014), embasado em Wallon (2009), explicita quatro etapas ou distintos níveis de envolvimento da linguagem circense, são eles: Descoberta – fase mais inicial de envolvimento, com caráter mais lúdico; Controle – momento em que busca-se uma ampliação das experiências, ainda a partir de truques e habilidades básicas; Domínio – etapa em que as possibilidades artísticas dos praticantes aumentam significativamente, exigindo-se uma destreza e controle corporal eficientes e específicos da modalidade, exigindo-se também o domínio técnico;

A proposta de oferecer uma formação para pessoas não iniciantes, ou seja, que já houvessem passado pelo estágio de Descoberta e Controle, passando a vivenciar os estágios de Domínio e Virtuoso, “Evidentemente a exigência, a dedicação e o compromisso serão afetados, exigindo cada vez mais dos alunos.” (DUPRAT, 2014, p. 79). A turma foi dividida em dois grupos: um com as pessoas que já haviam iniciado o curso no ano anterior e um grupo com as pessoas novatas que seriam avaliadas em cada atividade. A audição consistiu em preparação física (sequência de abdominais, apoios, subida na corda sem auxílio dos pés, barra no trapézio) e elementos acrobáticos básicos de solo (rolamentos, estrela/roda, rondada/rondante, parada de dois apoios com rolamentos).

A última etapa consistiu em entrevista com cada um dos candidatos, separadamente. Assim, fui questionada a respeito das motivações que me levaram até o curso, quais eram os meus interesses com o mesmo e se havia disponibilidade de tempo, já que, embora os dias de treino fossem segundas e quartas-feiras, durante a formação haveriam cursos aos finais de semana com professores convidados. No dia posterior ao teste, os candidatos que foram selecionados receberam uma mensagem enviada pelo professor Batatão com a notícia da aprovação. Felizmente fui aprovada e, por se tratar de um curso oferecido para artistas ou para pessoas que possuíam já uma base técnica e interesse em se profissionalizar na área, o estudo aqui desenvolvido explora minha formação no Laheto como ponto de análise, sem desconsiderar, no entanto, as demais formações oferecidas pelo circo.

O Laheto promoveu alguns eventos durante primeiro semestre do curso, como o Domingo no Circo e cursos com professores convidados, como o professor da Escola Nacional de Circo (Rio de Janeiro), Alexandre Couto Souto Maior e a artista e pesquisadora Erica Stoppel. O primeiro ministrou as seguintes oficinas com duração de 30 horas: Acrobacias de solo, Mini Tramp, Cama Elástica e Direção e criação de espetáculo artístico. A segunda ministrou as oficinas: Trapézio, Tecido e Lira, com carga horária de 20 horas. Importa mencionar que esse semestre foi o último da formação que já estava em andamento desde o ano anterior, e foi encerrado com um espetáculo dirigido por Alexandre Souto.

- **Da estrutura das aulas**

As aulas oferecidas a crianças e jovens são desenvolvidas em projetos variados dentro do circo, materializados sob a forma de oficinas em que os conteúdos aplicados vão

Virtuoso – momento que, após o domínio das técnicas, o artista se encontra apto a desafiar-se artisticamente, a partir de montagens e improvisações.

além dos que são específicos de circo, como oficinas de leitura, de matemática, dentre outras. No curso Profissionalizante oferecido nos anos 2016-2017, formaram-se duas turmas: Turma Iniciante, sob a responsabilidade de Lucas, da qual faziam parte todos os que foram selecionados na audição do primeiro semestre de 2017, e a Turma Avançada: sob a responsabilidade de Mayke, da qual faziam parte todos os alunos que estiveram no curso desde o início do mesmo.

Embora houvesse um professor responsável por cada turma, aulas de ambas tinham uma estrutura semelhante. Havia três momentos bem distintos: toda aula era iniciada com uma conversa coletiva, em que todos participavam, antes da organização do espaço (os alunos eram responsáveis pela montagem e desmontagem dos colchões e demais aparelhos utilizados nas aulas), em seguida, o aquecimento, a realização de acrobacias básicas, posteriormente momentos específicos (momento que mais se distinguiram as atividades entre as duas turmas) e, por fim, a preparação física.

Quadro 6 – Estrutura das aulas do curso profissionalizante do Circo Laheto 2016-2017.

	Segunda Feira	Quarta Feira
Turma Iniciante	<p><u>Primeira parte:</u> Professor Lucas: Aquecimento, realização de acrobacias básicas, inserção de novos elementos ou a evolução de movimentos já apreendidos;</p> <p><u>Segunda Parte:</u> Professor Mayke: Acrobacias mais avançadas;</p> <p><u>Terceira Parte:</u> Professor Lucas: Preparação Física. Conversa final com todos.</p>	<p>Professor Lucas assumia todos os momentos.</p> <p><u>Primeira parte:</u> Aquecimento, realização de acrobacias básicas, inserção de novos elementos ou a evolução de movimentos já apreendidos;</p> <p><u>Segunda Parte:</u> Encenação/Palhaçaria com o</p> <p><u>Terceira Parte:</u> Preparação Física, Conversa final com todos.</p>

Turma Avançada	<p><u>Primeira parte:</u> Aquecimento, realização de acrobacias básicas, inserção de novos elementos ou a evolução de movimentos já apreendidos, com o professor Mayke.</p> <p><u>Segunda Parte:</u> Encenação/Palhaçaria com o professor Lucas</p> <p><u>Terceira Parte:</u> Preparação Física. Conversa final com todos.</p>	<p>Professor Mayke assumia todos os momentos.</p> <p><u>Primeira parte:</u> Aquecimento, realização de acrobacias básicas, inserção de novos elementos ou a evolução de movimentos já apreendidos.</p> <p><u>Terceira Parte:</u> Preparação Física. Conversa final com todos.</p>
-----------------------	--	---

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

2.2.3 Espetáculos 2016-2017

O Circo Laheto, além de oferecer o curso profissionalizante e o projeto social para crianças e jovens no contraturno escolar, possui um Grupo Profissional. Desse modo, as apresentações acontecem em forma de espetáculos constituídos pelos alunos do circo ou pela contratação do Grupo Profissional do Laheto, constituído por arte-educadores e ex-alunos do circo, o qual tem em seu repertório quatro espetáculos completos segundo Guedes (2016): *Circo, Magia e Estripulia, Acroloucos, História de Goiás no Picadeiro e Que Paidéia é Essa, Sem Filosofia*. Logo, os espetáculos citados nesse tópico se referem a essa diversidade de grupos atendidos, mas com o critério de terem sido apresentados durante o período da pesquisa (2016-2017).

A História do Circo no Mundo

Concebido pelos arte-educadores do Circo Laheto, o espetáculo conta a história do circo desde sua provável origem chinesa até a formação do circo moderno, por Philip Astley, e possui em seu elenco crianças e jovens atendidos no Laheto.

Acroloucos

Esse espetáculo, que já fazia parte do repertório do Grupo Profissional do Laheto, foi apresentado com novos integrantes no ano de 2017 devido ao convite feito a dois alunos que faziam parte da formação profissionalizante para constituir o grupo. Acroloucos consiste

em uma crítica aos manicômios e brinca com a referência de loucura com números de acrobacias coletivas, aéreas, malabares e, é claro, de palhaços.

Laheto Varieté

Esse espetáculo receberá maior atenção nesse trabalho por se constituir como o espetáculo de encerramento do curso profissionalizante oferecido pelo Laheto nos anos de 2016 a 2017. Apresentado dia 09 de julho de 2017, fechou o ciclo de uma formação intensa.

Procurando diversão no domingo de férias?

Então venha para o Domingo no Circo! Dia 09 de julho teremos oficinas circenses e apresentação do espetáculo Laheto Varieté a partir das 15 horas no Circo Laheto. O ingresso custa R\$ 10,00 a inteira. Traga a garotada e venha se divertir também! O Domingo no Circo começa com oficinas de tecido acrobático, diabolô, perna de pau e cama elástica. Tudo supervisionado por nossos arte-educadores.

Logo depois, às 17 horas, teremos o Laheto Variété, que é um espetáculo de variedades, com números como acrobacia, pirofagia, malabarismo e palhaçaria.

Laheto Varieté é o resultado de um ano e meio do curso de formação do Fundo Estadual de Cultura realizado no Circo Laheto. A direção do espetáculo é de Alexandre Souto, professor da Escola Nacional de Circo, do Rio de Janeiro. E dele fazem parte 30 artistas goianos e também de países da América Latina, como Colômbia.

Formação

O curso de formação recebeu grandes nomes do Circo em todo o país, como Érica Stoppel e Alexandre Souto. Ao longo de um ano e meio foram realizadas oficinas das mais variadas atividades circenses, como malabarismo e mini Tramp. As aulas foram gratuitas e direcionadas para profissionais e/ou alunos com experiência.

Serviço:

Domingo no Circo com Laheto Varieté

Horário: a partir das 15 horas

Local: Circo Laheto, Parque da Criança

Ingressos: R\$10,00(inteira)”

(Texto criado pelo grupo Laheto para a divulgação do espetáculo Laheto Variété nas redes sociais, 2017).

Esse foi o único espetáculo concebido e apresentado durante a referida formação. O grupo possuía a expectativa de iniciar um novo ciclo de formação a partir de um novo edital do Fundo de Cultura Estadual, porém, após a aprovação, houve um pedido de revisão por parte do projeto classificado em segundo lugar, fazendo com que o Circo Laheto perdesse a vaga para o financiamento mencionado. Apesar disso, aquilo que parecia acabar mudou de rumo, pois mesmo sem a possibilidade de financiamento público, que tornava o curso gratuito, com o apoio dos arte/educadores, da coordenação do circo e devido à forte adesão dos alunos que haviam finalizado o curso profissionalizante, o Circo Laheto deu início a um

novo ciclo da formação no segundo semestre de 2017: passou a oferecer o curso livre de artes circenses.

Você não precisa mais fugir com o circo para aprender técnicas circenses! O Circo Laheto está com inscrições abertas para o Curso Livre em Artes Circenses! Serão duas turmas para Iniciantes, uma para crianças e adolescentes até os 17 anos, terça e quinta-feira das 17 horas às 18h30 e sábado das 9 horas às 10h30; a segunda para pessoas a partir dos 17 anos, terça e quinta-feira das 18h30 às 20 horas e no sábado das 10h30 ao meio dia. A mensalidade custa R\$ 150,00 para aulas três vezes por semana e R\$ 100,00 para duas vezes. E pagando até o décimo dia o aluno ainda tem desconto de 10%.

(Texto divulgado na página das redes sociais do Circo Laheto).

Ao analisar a forma como o Estado tem investido em políticas educacionais e políticas de esporte e lazer, pelo viés da Educação Física, Alessandra Mendes e Paulo Henrique Azevêdo ressaltam que:

Nesse sentido, Montañó (2007, p. 185) apresenta um ponto fundamental: a aceitação acrítica da “sociedade de escassez” e/ou “crise fiscal do Estado”. Existindo “escassez de recursos” – pouca arrecadação estatal –, o Estado não “pode” castigar o mercado (composto de empresas em um contexto de concorrência global) e a sociedade civil com elevados impostos. O resultado é o déficit financeiro para sustentar políticas e serviços sociais e assistenciais. O autor resalta que o fenômeno em questão não é o desenvolvimento de organizações de um “setor” em detrimento de outro, mas de alteração de um padrão de resposta social à “questão social”, com a desresponsabilização do Estado, a desoneração do capital e autorresponsabilização do cidadão e da comunidade local para essa função – o que é típico e funcional ao modelo neoliberal. (MENDES; AZEVÊDO, 2010, p. 134).

É certo que aqueles que buscam por uma profissionalização na área circense devem investir em sua própria formação, ou devem, ao menos, cooperar com a manutenção do espaço. De um lado, é possível considerar que se em muitos países é comum existirem escolas de circo privadas e que exigem dos seus alunos mensalidades, então até que ponto é possível compreender a diminuição dos investimentos por parte do Estado em ações educativas, profissionalizantes e até mesmo de lazer? Por outro lado, de que maneira não fazer com que esses cursos se tornem tão inacessíveis, como tantos outros cursos superiores reconhecidos? Ou, de que maneira não utilizar a responsabilização dos indivíduos e da comunidade para encobrir uma desresponsabilização do Estado?

Tais indagações são delicadas e não serão, nem podem ser respondidas nesse trabalho, pois é preciso haver maior aprofundamento de discussões de cunho político-econômicas e sociais, escapando do objetivo inicial deste. Porém, não é possível fechar os olhos para as problemáticas citadas, considerando que o circo pode ser marginalizado pelos olhos do Estado das mais diversas formas, que vão desde a desconsideração dos sujeitos dos circos tradicionais, itinerantes, que muitas vezes têm o acesso a direitos básicos como saúde e educação dificultados, até a negação do circo enquanto arte e cultura e a desvalorização destas no cenário atual, com ações como a quase extinção do Ministério da Cultura em 2016 e a proposta tramitada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) pelo fim do registro profissional para artistas, ainda no ano de 2018.

Na Argentina, esse cenário não difere muito do que se apresenta na realidade brasileira quando analisado o investimento público para o circo, como aponta Julieta Infantino (2016), ao trazer como dados o crescente aumento de estabelecimentos privados que ofertam o ensino da arte circense em relação às poucas iniciativas públicas que se mantêm no país. Segundo ela,

El circo como lenguaje artístico milenario, como arte popular por excelencia, como espacio de innovación y creación permanente, como representación del patrimonio histórico-cultural del país, como estrategia de enseñanza artística, estética y corporal y como herramienta innovadora de intervención para la transformación social, debería dejar de desarrollarse a la sombra de las otras modalidades artísticas y ser reconocido y promovido por el Estado. (INFANTINO, 2016, p. 102).

É importante que alunos, artistas, pesquisadores e educadores continuem pensando e realizando ações coletivas de reivindicações, a partir da sistematização de demandas provenientes dos processos de formação e da carreira profissional nessa área. Muito já tem sido feito, como produção e publicação de cartas públicas e organizações de coletivos que buscam ações de investimentos por parte do Estado, como por exemplo a ampliação de editais da cultura que contemplem diretamente o circo em suas diversas formas (projetos sociais, escolas, circos itinerantes, montagem de espetáculos, trupes, etc.).

2.3 Dos sujeitos em formação nos campos pesquisados

Elaborei um roteiro de entrevistas para melhor compreender as impressões e os sujeitos envolvidos nas formações circenses que envolvem esse estudo, considerando que

Os fatos da cultura são sempre processos sociais totais³⁰, isto é, abarcam e imbricam diferentes aspectos da realidade em sua realização (aspectos econômicos, sociais, políticos, jurídicos, morais, artísticos, religiosos, entre outros), e são capazes de articular em seu interior valores e interlocutores muito diferenciados, de forma muitas vezes surpreendente. (CAVALCANTI, 2001, p. 77).

A princípio, iria realizar entrevistas com professores e coordenadores do Circo Laheto e do Circo Basileu, alunos que participavam apenas de uma das duas instituições e alunos que participavam das duas formações, concomitantemente. Porém, entre os semestres de 2016-2017, muitos alunos começaram a fazer parte, em algum momento, das duas instituições, ou ao sair de uma delas, começaram a fazer parte da outra. Diante disso, a escolha dos alunos para a realização das entrevistas não seguiu mais os critérios iniciais. Foram realizadas entrevistas com os alunos formandos do Circo Basileu (participantes da turma nível III) e com alunos que participaram do curso profissionalizante 2016-2017 do Circo Laheto, independentemente de estes fazerem parte ou não do Circo Basileu. Também foram entrevistados professores e coordenadoras das duas instituições.

Campos de pesquisa como as escolas de circo possuem uma realidade e particularidades próprias e representam uma nova forma de constituição do fazer pedagógico, da organização e da formação nesse universo, tendo como consequência uma nova configuração da cultura circense. Para Duprat (2014, p. 31-32),

Essa ruptura entre gerações e esse novo modo de produção do espetáculo circense foram alguns dos principais motivos que influenciaram as transformações estruturais, estéticas e econômicas do circo, as quais se materializaram, ao longo da década de 1970, na ampliação do ensino da arte do circo para além do núcleo familiar, tanto no Brasil como no exterior.

Diante das críticas recebidas por essa nova possibilidade de formação circense, principalmente no início da constituição das escolas, é importante refletir e considerar que a arte circense se em constitui processos culturais populares e que, sendo assim, requerem uma postura analítica dos pesquisadores. Segundo Cavalcanti (2001, p. 77),

³⁰ Termo utilizado por Marcel Mauss no livro *Ensaio Sobre a Dádiva* (1925).

Essa postura analítica requer a atitude fundamental de suspensão de juízos de valor prévios e a consideração dos processos culturais populares a partir de seus próprios termos. Isso nos dá a chance de compreendê-los de modo integrado e livre, fazendo jus à sua contemporaneidade e à extraordinária riqueza artística e humana por ela veiculada. (CAVALCANTI, 2001, p. 77).

Dessa forma, esse tópico tem como função trazer à tona as concepções e as impressões que os sujeitos envolvidos nessas formações expressam a respeito do próprio processo formativo, do circo e do que é ser um artista circense, principalmente porque lhes foram oferecidas formações totalmente gratuitas. Oito alunos(as) foram entrevistados, os quais não serão identificados pelos nomes, as coordenadoras das instituições, além de professores (dos sete professores do Circo Basileu, quatro foram entrevistados e, dos quatro professores do Circo Laheto, dois foram entrevistados), os quais serão identificados nominalmente. As entrevistas foram realizadas entre os anos 2017 e 2018 e as principais categorias que norteiam as entrevistas e a análise das mesmas são: concepção de circo e artista circense; objetivos e expectativas com os cursos; impressões a respeito das formações.

2.3.1 Concepção de circo e artista circense

Quando os alunos entrevistados foram questionados sobre o que eles acreditam ser o circo, todos expressaram ser uma tarefa difícil a de procurar descrever esta manifestação, embora três alunos entrevistados tenham afirmado que o circo é uma instituição que engloba artes variadas.

Hum... olha a definição correta sobre o circo eu não sei (risos) mas a gente conversa muito sobre ela ser a reunião de todas as artes, né?! Onde a dança, teatro, interpretação, a expressão corporal, estão juntas, né?! Dentro de um mesmo lugar, acho que é mais ou menos por aí. (APRENDIZ 3, 2017).

Nó... eu devia ter recusado. (risos) Ah... o circo é uma entidade milenar... o circo é várias coisas, mas vou falar só um pouco do que ele é... É uma entidade milenar, artística, é... tem gente que fala que é a mãe de todas as artes e eu concordo com isso, porque um artista de circo, além dele saber a técnica da modalidade que ele domina, ele tem que dançar, ele tem que atuar, ele tem que... enfim, ele tem que saber de todas as outras, todas não, mas muitas áreas diferentes, artísticas, não só o

circo, né?! E... enfim, o circo também acho que representa muito a arte popular, de rua, é... porque também começou com a Commedia Dell'Arte, né, os grupos teatrais em caravana, e... poderia falar uma semana aqui sobre o circo né?! (APRENDIZ 2, 2017).

Essa aparente dificuldade que os alunos demonstraram para conceituar o circo expressa a complexidade e diversidade que o fenômeno circense representa. Também evidencia um ponto de encontro na concepção do circo enquanto uma teia que engloba diversas outras áreas artísticas (teatro, dança, música), o que contribui para sua contemporaneidade, pois, como nos diz Silva (2016), “[...] a produção circense sempre foi e deve ser um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.” (SILVA, 2016).

Nas respostas também foram encontradas noções como “família”, “trabalho” e cura.

Para mim, o circo... para começar é uma família. Aqui eu conheci muitos amigos. E também eu acho que a arte, ela é ‘curação’. Às vezes você, tipo, tem muitos problemas, tipo problemas familiares, aí você chega aqui, aqui é como se tudo... você esquece de tudo, e você só quer estar num aéreo, tá treinando malabares, e eu acho que isso pra mim é tipo uma cura. Mais que uma arte, é uma arte que cura. (APRENDIZ 7, 2018).

É perceptível que muitas das respostas foram dadas a partir das próprias experiências dos alunos, considerando suas relações práticas com o circo. Quanto às repostas dos professores, a questão da superação esteve fortemente presente.

O que é ser artista circense, né? Olha... é você se superar todos os dias com as atividades mais surpreendentes que você possa fazer. Superar seu corpo, te superar a cada momento, assim, do estar presente no palco. (RAFAEL ECKERT, professor do Circo Basileu França, 2018).

A gente pode começar pensando que o circo vai para além da lona, né, que é o primeiro... o imaginário geral, né? O imaginário mais comum. O senso comum diz que o circo é o que acontece debaixo da lona. Inclusive hoje existe uma discussão legal em torno disso, querendo designar que o artista circense é aquele que está sob a lona e ignora um pouco os artistas que estão nos outros ambientes. Então, o circo, ele é composto por uma junção de artistas: o funambulista, o malabarista, o acrobata, o acrobata aéreo, o pirofagista. Esses artistas todos que fazem essa arte

que é comum de ser encontrada dentro do circo é que forma o circo. E eles podem estar em ambientes que podem estar dentro da lona como em ambientes que estão fora da lona. Podem estar no semáforo, podem estar num evento, podem estar num show, pode estar numa rave, podem estar num palco de um cantor famoso, e pode e deve estar dentro da lona, dentro do circo. Então o circo está nesse âmbito. E o que é o artista circense... é o cara que faz o circo! (risos) O artista circense, em suma, são todas essas figuras que eu já citei anteriormente. Que é um especialista que trabalha com o corpo e que tem como foco principal ah ...uma autossuperação e a superação humana, né?(MARCELO MARQUES, professor do Circo Basileu França, 2018).

Sob perspectiva do corpo circense, a noção de superação permeia a rotina dos artistas constantemente. Marina Guzzo, em seu livro *Risco como estética, corpo como espetáculo* (2009), analisa o corpo do acrobata, que o coloca em risco com a finalidade de alcançar uma construção estética, sendo o risco um “grande gestor de corpos”. A autora traz indagações pertinentes a essa ideia: “Vale ainda a pergunta do filósofo Espinosa ecoada por Deleuze e Guatarri (1996): o que pode um corpo? A partir disso, pensar limites, formas e práticas que proporcionaram a criação desta estética.” (GUZZO, 2009, p. 33). A noção de superação no circo é, de certa forma, uma superação dos riscos também, com gerenciamento bem-sucedido destes. Importa considerar que o risco não significa, necessariamente, um resultado negativo de algo. Mas sim, a possibilidade de erro ou acerto. O Malabarista corre o risco de errar ou acertar ao se desafiar a aumentar a quantidade de bolas ou claves em relação ao número que já domina, o palhaço corre o risco de fazer sorrir ou não seus espectadores, etc.

Para o professor Lucas de Sousa, o circo

[...] é uma ferramenta fenomenal, pra um monte de coisas. Tanto como arte, como educação também, que é a área que eu trabalho, e como desenvolvimento humano, também está dentro da educação, mas agora a gente tá falando de... não do desenvolvimento geral, mas do desenvolvimento pessoal. Que é um tipo de arte que te dá empoderamento, para você se perceber enquanto pessoa, enquanto artista, trabalhar o corpo, você sentir o seu corpo no espaço, você trabalhar formas de... formas novas, formas criativas de utilizar o corpo, acho o circo uma das formas mais criativas que tem, todo dia tá surgindo coisa nova, tá surgindo técnica nova, tá surgindo movimento novo, então o circo é uma coisa dinâmica, sabe, sempre tá se renovando e desenvolvendo. (LUCAS DE SOUSA NUNES, professor do Circo Laheto).

Nesse depoimento fica explicitada a contemporaneidade que o circo traz sempre em seu fazer, afinal, “[...] o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico

da arte circense” (SILVA, 2016, p. 11), além da sua identificação enquanto ferramenta, característica muito presente no circo social, como foi exposto nos tópicos anteriores.

2.3.2 Objetivos e expectativas com os cursos

Durante as entrevistas, os alunos foram questionados sobre o que os motivou a fazer um curso de circo e seus objetivos e expectativas como artistas circenses. Quase todos afirmaram que iniciaram a formação de forma despreziosa, por divertimento, curiosidade e até mesmo por coincidência. E, embora a iniciação nesse meio artístico tenha sido sem objetivo específico, todos eles afirmaram que no decorrer do(s) curso(s) surgiu a vontade de aprofundar e se profissionalizarem na área.

Então, na verdade foi meio que uma coincidência eu ter entrado no circo... que na verdade eu vim aqui no Basileu pra fazer um teste de teatro, mas aí os testes tinham acabado, tipo a data, e eu sempre fui muito... assim... arteira... (risos). Aí minha mãe foi e falou pra eu tentar o circo, que era minha cara fazer esse tipo de coisa. Aí eu falei ok, então vamo! Aí, assim, eu entrei por hobby mesmo... é aquela coisa, né?! A gente entra e apaixona, e não consegue sair mais (risos). Aí meu objetivo é continuar, fazendo até quando der porque é uma coisa que dá paz, me deixa feliz fazer. (APRENDIZ 1, 2017).

No início era só uma curiosidade sobre tecido acrobático. Mas aí que depois que eu entrei no Basileu isso se tornou uma vontade de profissionalizar e deter como meu trabalho mesmo, virar artista. (APRENDIZ 2, 2017).

Ao escreverem sobre os motivos de aderência e expectativas de integrantes de um projeto de extensão universitário realizado na Universidade Estadual Paulista – Rio Claro, chamado *Vivências em Arte Circense*, Gáspari e Schwartz (2007, p. 159) afirmam que, devido à grande competitividade e sedentarismos enfrentados, “[...] inegáveis são as contribuições das atividades físicas, esportivas e de lazer, potencializadoras de experiências sensíveis, capazes de promover, lúdica e espontaneamente, o encontro do ser humano consigo mesmo e com o outro.” Tais dados também corroboram com a cadeia de envolvimento proposta por Duprat (2014), ressaltando a importância de pensar em cursos, projetos, oficinas que tenham o objetivo de fazer com que os sujeitos que não possuem ou possuem pouca experiência com a

arte circense se identifiquem com ela e, a partir dos interesses que possam surgir, os indivíduos busquem cursos para maior aprofundamento e/ou profissionalização.

Todos os alunos entrevistados têm experiência de mais de três anos de trabalho com a arte circense. Um deles, inclusive, foi aprovado para ingressar Escola Nacional de Circo no ano de 2017, e atualmente está frequentando o curso.

O Circo hoje é meu trabalho e meu projeto de vida, por ser uma arte-multi, de muitos braços, muito rica, coletiva e de muito alcance. E falando por mim, o artista é a pessoa completamente capturada por tudo isso. (APRENDIZ 6, 2017).

Algumas respostas foram dadas no sentido de demonstrar uma busca objetiva de profissionalização:

Então... foi mais ou menos como que ela me escolheu. Porque eu era estudante, aí eu não gostava da área que eu estudava, nunca gostei. Aí eu sempre quis procurar alguma coisa para viver, pra me sustentar, aí apareceu a arte circense, né? Que na realidade foi a arte de rua, os malabares. Aí quando eu conheci a lona foi que eu me apaixonei, além do malabares, por várias outras áreas no circo. Meu objetivo é ser uma artista, futura produtora também, e acho que é isso. (APRENDIZ, 7, 2018).

A resposta acima é de uma aluna Venezuelana que conheceu os malabares e a arte de rua ainda no seu país de origem. No Brasil, ela teve contato com uma formação circense apenas quando chegou à cidade de Goiânia/GO. A lona a qual se referiu se remete às escolas (Circo Basileu França e Circo Laheto), porque a entrevistada é aluna nas duas instituições. Esta é uma cena que tem sido cada vez mais comum nestas escolas da cidade (BARRETO, 2018): artistas de rua, oriundos de diversos países da América Latina, que têm Goiânia como rota, acabam estendendo sua permanência na cidade e integrando os quadros discentes das escolas de circo. O interesse desses artistas por formação e aprimoramento tem sido frequente, de modo que em uma oficina promovida pelo grupo Circolando em 2018, numa parceria com o Circo Basileu, dos quarenta inscritos treze eram artistas circenses de rua (alguns deles já matriculados nas duas instituições em estudo).

Durante as entrevistas, foi verificada a importância da formação para os alunos no que diz respeito à vontade de atingirem a profissionalização e ao entendimento da necessidade de se aperfeiçoarem continuamente e se desenvolverem mais para se intitularem “artistas

circenses”. Ao ser questionado se considerava-se um artista circense, um dos entrevistados afirmou:

(Risos) Olha, olha... assim... hoje em dia eu apresento, ganho dinheiro com isso, por esse lado, considero, me considero sim. Eu só não me considero como verdadeiro artista circense porque... eu acho que precisaria um pouco de mais. Não sei. De... é... de técnica minha, de produção, por exemplo. Hoje em dia eu tenho um número só, com um colega, tenho muita vontade de ter um número solo, né, mas... eu acho que... é... essa questão envolveria também. (APRENDIZ 3, 2017).

Também foi identificada certa vontade de conciliar a vida profissional circense com outra profissão, conquistada por meio de um curso de graduação por exemplo.

Então... eu não sei se eu pretendo trabalhar, assim, exclusivamente como artista circense. Eu acho que seria assim alguma coisa que eu dividiria entre algum outro curso que eu vou fazer na faculdade e o circo. (APRENDIZ 1, 2017).

Yoshimura (2017), ao procurar realizar um mapa das atividades circenses na cidade de Ribeirão Preto e identificar a visão dos instrutores de circo deste lugar, identificou nas falas dos entrevistados, uma preocupação com a aquisição de uma educação formal, para além da formação do próprio circo. Ou seja, não é um anseio isolado, restrito à cidade de Goiânia. Nesse contexto, certas considerações levam à reflexão de uma possível dicotomização e hierarquização de saberes impostas pela sociedade, e a arte, que segundo Carmem Soares (2005, p. 75), “é sempre uma expressão do corpo”, parece ser cada vez mais menosprezada em detrimento do saber científico e de uma cultura letrada. Com o surgimento da sociedade industrial e ascensão da classe burguesa, o corpo passa a ser visto como ferramenta, máquinas que devem estar alinhadas, padronizadas e ajustadas a essa nova configuração social. Tal noção não difere muito do que temos hoje.

Duprat (2014) afirma, em sua tese de doutorado, que

Hoje observamos um grande número de novos profissionais circenses formados em diferentes áreas do conhecimento – desde história, sociologia, filosofia, dança, teatro, educação física e pedagogia, entre outras – cursando pós-graduação em suas respectivas áreas tendo o circo como foco de pesquisa. (DUPRAT, 2014, p. 136-137).

O autor vislumbra, ainda, a necessidade de incluir a formação circense como parte de um processo de educação formal reconhecido pelo Estado, pois, embora exista uma gama de possibilidades de formação profissionalizante circense no Brasil (cursos livres, formação promovida pelas famílias circenses, cursos profissionalizantes, projetos sociais), nenhum deles é reconhecido pelo Ministério da Educação. Foi somente em 2015 que uma das formações profissionalizantes, o Curso Técnico em Artes Circenses, ofertado pela Escola Nacional de Circo, passou a ser reconhecida pelo Ministério da Educação, um ano após a defesa da tese do Rodrigo Duprat.

O quadro docente das instituições apresentou boas expectativas quanto às formações advindas de escolas de circo na cidade.

Eu acho muito importante, e acho que tem um resultado bacana. Essa arte vem crescendo cada vez mais aqui em Goiânia. E a gente... Goiânia já é uma referência, né?! Já... a própria Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, sempre tem alguém de Goiânia, sempre tem... e vários artistas nossos já passaram por lá, e vão atuar em outros lugares. Então essa formação, ela é crescente. Ela é crescente e acho que toma um espaço cada vez mais interessante. Acho que não é à toa que tem vários artistas circenses de outros lugares, de outros países, né, que estão vindo pra Goiânia. Não é à toa que isso tá acontecendo, é um fenômeno por conta dessa formação circense que vem acontecendo aqui em Goiânia. (SELUTA RODRIGUES, Coordenadora Pedagógica do Circo Laheto, 2017).

Damião Ribeiro, atual professor de malabarismo do Circo Basileu França, afirma que quando começou sua experiência com o circo, essa instituição foi muito importante para sua formação. Ao integrar o corpo discente, em 2013, o ele relata que:

[...] Foi um sonho... um sonho mesmo, assim, de direcionar. Porque eu me frustrei no começo, quando eu comecei a viajar, porque não existiam escolas de circo. Existia a Pernambucana, mas que é circo social, tem uma idade. Tinha a Nacional de Circo, que na época eu já tinha 27 anos e lá era até 22. E isso, eu fiquei tão frustrado [...] aí eu ouvi falar da Escola de Circo do Capão, é particular, dava pra treinar, mas... eu achei elitizado. Por mais que seja num lugar... paradisíaco e tal... mas hoje em dia eu entendo que eles tinham que manter uma estrutura, toda uma organização, então eu sei porque eles cobram, e faz jus. E é uma escola de circo massa, num lugar massa. Então consegui, né. E quando eu comecei, era caráter de oficina: seis meses. [...] Aí renovei, fiz mais seis meses de oficina. Quando fiz um ano, aí disseram: olha, vai rolar um tal de FIC, que é a formação continuada, continua que a gente já te transfere pro FIC. Aí fiquei mais seis meses, e ainda não tinha começado o FIC. Quando estava completando dois anos: FIC. Aí então eu fiz

mais um ano para poder pegar o certificado de FIC. Na verdade eu fiquei mais um ano e meio, porque eu queria estar treinando. Eu cheguei aqui numa condição de alongamento... eu não tinha alongamento. [...] Essas paradas de corpo, cara, foi muito enriquecedor. O lance de treino e disciplina. [...] E essa parte foi incrível, conhecer trapézio, conhecer as paradas, ver no que me identifico ou não... (DAMIÃO RIBEIRO, professor do Circo Basileu França, 2018).

O relato de Damião demonstra a importância da existência de espaços gratuitos que oferecem a formação em circo para adultos, além de relatar o progresso da instituição no que diz respeito à sistematização da organização do ensino. Larissa de Paula, após mencionar os vários espaços em que podemos encontrar o ensino da arte circense em Goiânia, afirma que

Esse 'bum' de circo que deu agora, de uma década pra cá, tem muito a ver com isso também, com essa popularização, porque quando você abre uma escola, você abre a possibilidade, você quebra aquele campo magnético, vamos dizer assim, que era o da aura das famílias circenses, daquela coisa toda. Eu acho que é bom e é ruim, sabia? Eu acho que é bom no sentido de 'ah que legal, vamos abrir espaço pra uma galera que tem um talento foda e uma capacidade incrível que, enfim, a gente vê esses artistas que vem desses lugares, da Escola Nacional também, enfim, mas ao mesmo tempo a gente vê muita porcaria, muita gente que leva esse nome, 'ah, sou artista circense', aí que eu acho que é o perigo da coisa, entendeu. (LARISSA DE PAULA, coordenadora do Circo Basileu França, 2017).

A fala da coordenadora corrobora com pensamento de Erminia Silva (2016, p. 16) quando a autora, ao parafrasear Anne Fratenilli (1988), diz que “há uma frase importante que descreve produção e reprodução das artes em geral, mas em particular da circense: uma arte para sobreviver necessita fazer escola.” Larissa de Paula demonstra, ainda, uma preocupação com a banalização da profissão. Talvez essa apreensão mostre, ainda mais, a necessidade de reconhecimento da multiplicidade de formações da arte do circo, evidenciando o nível de envolvimento a que cada instituição, diferente dos circos itinerantes, vincula-se. Vale ressaltar que

Vislumbrar a formação circense como parte de um processo de educação formal, reconhecido pelo Estado, não é negar as múltiplas formações existentes (da familiar às instituições não formais), mas sim expressar o desejo por uma formação reconhecida pelo Estado, pautada por discussões e estudos da atual e real situação brasileira, que busquem maior integração com as demandas da sociedade em sua contemporaneidade. (DUPRAT, 2014, p. 117).

2.3.3 Impressões a respeito das formações e dificuldades enfrentadas

Todos os aprendizes entrevistados falaram sobre suas impressões a respeito das formações ofertadas pelo Circo Laheto e/ou pelo Circo Basileu e explicaram por que escolheram tais instituições. O primeiro contato com os cursos se deu a partir do Circo Basileu, e posteriormente ocorreu a aproximação com o Circo Laheto, talvez pelo fato de que, nessa instituição, a oferta do curso profissionalizante e do curso livre para adultos tenha sido uma iniciativa recente.

O Basileu foi por influência de amigos mesmo. E eu já tinha tentado entrar pra música aqui (Basileu), não consegui. Eu sempre soube que é uma escola muito... muito qualificada, muito boa. Mas aí... depois que eu entrei pro Basileu, praticamente todos os meus colegas de circo, de turma, estavam entrando no Laheto também, e eu vi que aquilo estava dando a oportunidade dos alunos terem um ritmo de treino bem maior. Então eu fiz questão de adaptar minha rotina pra dar conta de treinar no Laheto, no Basileu e viver minha vida, ao mesmo tempo (Risos). (APRENDIZ 2, 2017).

Na verdade o Basileu foi bem por acaso, porque eu nem sabia que tinha o curso aqui, foi uma colega que veio. Na época a gente fez o teste, aí passei e desde então treino aqui no Basileu. E o Circo Laheto veio como... como uma oportunidade de aprender mais. Ter um local de ensino complementar ao Basileu. (APRENDIZ 3, 2017).

Aqui (Basileu França) porque foi o primeiro circo que eu conheci e o primeiro que me abriu as portas como aluno. E o Circo Laheto porque também era um curso de formação, tipo, e o Circo Laheto possui uma trajetória muito grande e eu sabia que lá ia aprender muita coisa. Aí eu fui pra lá também. E que o curso era de graça e eu passei e eu não tinha que pagar... (risos). (APRENDIZ 7, 2018).

A última fala, advinda de um aprendiz que iniciou sua aproximação com a arte circense a partir da arte de rua, apresenta a importância de surgimento de oportunidades gratuitas para a formação ou aprimoramento do artista. Também foi notória a fala de que estar em ambos os cursos representa uma maior apropriação das técnicas e da arte em si.

Sobre os processos de ensino e aprendizagem, as críticas e as dificuldades apresentadas pelos alunos se referiam à falta de materiais, sistematização das aulas e todos enfatizaram o fato de que o Circo Basileu oferta uma gama maior de modalidades, enquanto

no Circo Laheto o trabalho é mais direcionado para o aprofundamento em acrobacias e encenação/palhaçaria.

[...] no Basileu, como eu tinha acabado de começar, eu achei um pouco mais complicado assim... que eu ainda não sabia nada, e a gente começou a ver várias áreas diferentes... E dos professores, só tinham professores maravilhosos aqui (risos), peguei aula com a Mônica, com o Marcelo, com o Saracura e, assim, eu adorava eles. O método deles era bem... como é que fala? Eu não sei... me ajudava muito, tipo o jeito que eles tratavam os alunos, o jeito que eles me tratavam, de carinho e a didática deles...Aí no Laheto...foi diferente, porque a gente fazia só mais acrobacia e o teatro lá né, a palhaçaria. E aí eu não tinha visto, eu não tinha feito nada de palhaçaria ainda, então foi tipo novo pra mim, também [...] (APRENDIZ 1, 2017).

É... ah, primeiro começando com a... duração... eu vou meio que comparar, né?! Primeiro falando da duração de tempo do curso, aqui no Basileu teoricamente são três anos de formação iniciada contínua, continuada, né, e assim, a diversidade de modalidades que aqui a gente tem, no Basileu a gente vê um pouquinho de tudo, tanto de malabares, quanto aéreos e solo, e aqui no Basileu eles têm uma metodologia de começar lá do início, né, você começa fazendo o básico do básico, aí depois chega em acrobacias ou técnicas mais complexas. Mas no Laheto, além de ter sido um curso menor, lá é mais focado pra acrobacias de solo, apesar de ter um pouco de aéreo também, e... lá eu percebi que a gente via mais... assim, você tinha que ter uma bagagem de experiência já, porque se não você ia demorar muito pra... pra ter o ritmo da turma. A gente chegava já aprendendo outras acrobacias e meio que pulava a parte inicial. Foi essa a diferença que eu vi. (APRENDIZ 2, 2017).

Eu noto que não tem um conteúdo programático assim... a se seguir, né?! Fica a bel prazer de cada professor. É... mas de um modo em geral ele tentam contemplar tanto a preparação física, alongamento, é... informação de apresentação em público, né?! Mas ainda sim não... eu acho que não existe um... eles não têm uma diretriz assim. (APRENDIZ 3, 2017).

Os processos de aprendizagem sofrem um pouco com a falta de nivelamento entre os alunos e a cronologia e organização sistemática das aulas. (APRENDIZ 6, 2017).

Algumas situações como o fato de ter sido um curso de caráter profissionalizante para pessoas que já eram artistas ou que já tivessem alguma experiência prévia com a área, menor tempo de duração além da atuação apenas de dois profissionais diretamente ligados ao processo de formação, fazem com que o curso oferecido pelo Laheto nos anos 2016 e 2017

tenha tido como característica o aprofundamento em duas modalidades mais bem definidas: acrobacias e encenação. Segundo um dos professores responsáveis por esse curso:

Nosso trabalho foi muito mais de organização do que de formação. Era pegar o artista e falar: você tem todos esses talentos, todas essas coisas, então vamos organizar, vamos colocar isso em cena. Ou então: vamos nos organizar para desenvolver. Porque é muito difícil, como o circo é uma cultura muito oral, é muito difícil você ter sistematizado a forma de treinar, né?! Então é isso que a gente faz com essas pessoas. Claro, tem técnicas que a gente domina, que a gente faz há algum tempo, por exemplo, báculo, acrobacias de solo, que as pessoas vão para buscar essa formação. Mas tem muita gente também que vai para se reciclar. Porque o artista circense, ele trabalha com o corpo, se o corpo ficar parado, a arte fica parada, entendeu? Então ele precisa sempre tá fazendo. (LUCAS DE SOUSA NUNES, professor do Circo Laheto, 2018).

A análise do quadro referente à Matriz Curricular do Curso de Formação Inicial e Continuada em Artes Circenses oferecido pelo Circo Basileu (Quadro 1) revela a preponderância da carga horária do Componente Curricular Acrobacias de Solo perante os demais componentes, principalmente nas fases iniciais. Alguns autores compreendem as acrobacias como elementos básicos de uma formação circense. Ao comentar sobre a primeira iniciativa de uma formação para além da lona, na Argentina, Infantino (2016) fala da importância que os criadores da *Escuela de Circo Criollo*, Jorge e Oscar Videla (irmãos advindos de uma família circense tradicional), davam às acrobacias, partindo dessa modalidade como forma de seus praticantes adquirirem conhecimento de seus próprios corpos e domínio do equilíbrio.

Os professores entrevistados apontam que existem, ainda, diversas limitações nas formações oferecidas nas duas instituições, assim como na cidade em geral, como o limitado tempo de aulas e do processo em si, mas que têm ocorrido tentativas de sistematização para que haja complementação dessas formações.

Então, pelas expectativas, algumas coisas estão mudando. Um dos motivos pelo qual entrei aqui [Circo Basileu França] em 2015, quando eu vim pra cá e na época em que quem coordenava era a Mônica Poli, ela me chamou e ela falou que tinha algumas questões de currículo que precisavam ser revistas. E eu entrei aqui com essa proposta, de visitar esse currículo, e a partir de visitar o currículo, construir, colaborar na construção de um currículo e que não foi construído só por mim, foi construído por todos os professores, mas colaborar na construção de um currículo, pra gente melhorar a formação. Então Basileu, ele tá caminhando cada vez mais pra isso. A proposta nos próximos anos é a gente ter o curso técnico de circo dentro do Basileu e fortalecer ainda mais essa construção desse currículo

melhor que oferece mais qualidade, oferece mais opções e mais horas de treino e de bagagem, uma carga horária melhor pra formação do aluno. (MARCELO MARQUES, Professor do Circo Basileu, 2018).

Para Lucas de Sousa Nunes, uma das principais dificuldades enfrentadas pelas instituições é a falta de verba, o que dificulta a manutenção dos espaços e, conseqüentemente, o investimento em materiais. Ponto que mostra mais uma vez uma despreocupação do Estado em manter ou fomentar tais iniciativas.

A principal dificuldade é a mesma para todo mundo: a financeira. Porque é muito difícil manter um projeto, manter as aulas principalmente para adultos, principalmente no âmbito profissional, porque a cidade de Goiânia ainda tá evoluindo no âmbito de contratar artista circense, de valorizar e pagar mesmo o cachê. Porque tem muita gente que faz bem mais barato, que às vezes faz de graça, em troca de alguma coisa, em troca de outra, isso dificulta muito a gente manter o trabalho, né?! Porque é caro. (LUCAS DE SOUSA NUNES, professor do Circo Laheto, 2018).

Sob o ponto de vista de alunos de circo, quando foram indagados sobre o que não pode faltar em uma formação circense, os aprendizes formularam respostas que variaram entre “noção artística” e “preparação com o público”, “condicionamento físico” e “coragem”, e “sistematização das aulas”.

É... a preparação com o público. Eu acho que hoje aqui em Goiânia não se prepara muito acaba que o pessoal se liga muito na técnica, nos exercícios, mas ainda sim acho que ainda falta um pouco preparar o artista para lidar com o público, seja na apresentação seja nas abordagens... (APRENDIZ 3, 2017).

Uma organização sistemática das aulas. Hoje acredito que a formação acontece realmente quando as aulas/oficinas/cursos são programadas, aplicados e constantemente avaliados se os métodos são interessante a todos que buscam essa formação. (APRENDIZ 6, 2017).

Há uma convergência entre as falas citadas e grande parte da literatura para o fato de que ser um artista circense não depende apenas de domínio corporal, embora seja um

elemento fundamental. As falas dos professores e coordenadoras das escolas não divergiram muito:

O que não pode faltar numa formação circense? Eu acho que a alegria! Porque o circo, nós somos um veículo de alegria, de transmissão de alegria, de produção de alegria. Então eu acho que tem que tá presente a alegria. E a beleza, né, a estética dos números, o aperfeiçoamento... a alegria não desobriga da responsabilidade também com a técnica, com a pesquisa, com o estudo... Então é a alegria, mas acompanhada dos elementos pra se transformar, pra se fazer um espetáculo belo e encantador. (SELUTA RODRIGUES, Coordenadora Pedagógica do Circo Laheto, 2017).

Donald B. Lehn, em seu texto *La Formación Artística em Circo: estrategias de la Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales (FEDEC)* (2016, p. 110-112), descreve um processo pelo qual artistas podem fazer surgir suas criações a partir de algumas competências:

- *La técnica*, ou seja, a importância do domínio corporal a partir de um bom condicionamento físico;

- *Tengo una idea*, a criatividade de se partir de inquietações e imaginar possibilidades de novos aparelhos e movimentações;

- *Investigación tecnológica*, ter o cuidado de procurar profissionais adequados para a concretização do seu aparelho e das suas possibilidades, momento em que se torna imprescindível pensar na segurança durante a execução da movimentação desejada;

- *Investigación artística*, a qual identifico como um momento de laboratório, ou seja, quando o artista começa a “jogar” com seu aparelho, descobrindo todas as suas possibilidades;

- *Escrebiendo su poema*, depois de ter dominado a técnica e criado um vocabulário com seu aparelho ou movimentações, é o momento de criar um repertório, pensando nas transições ligações dos movimentos, etc.

- *Música, diseño, estética e miseenscène*, momento de pensar a forma como vai apresentar o repertório criado, quais músicas, figurinos, qual a forma de apresentação, quem montará o aparelho, se for o caso, ou como deverá se organizar;

- *En pista*, ou seja, a apresentação a um público, do número ou espetáculo criado.

Nessas etapas apresentadas por Lehn (2016), é perceptível a importância dos elementos citados por alunos e professores das instituições pesquisadas: segurança,

criatividade, contato com o público, domínio e resistência física. Ao serem questionados sobre o que achavam ser necessário mudar nas formações, citaram questões como “segurança” e possibilidades de “aprofundamento em determinadas técnicas”, além da preocupação com a formação dos professores.

Eu acho que a gente tá ainda trabalhando no quesito ‘avaliação’, por exemplo, tanto a avaliação dos alunos como dos professores também, eu acho que é importante até pra gente crescer, né, e formação dos professores, tá aí uma coisa que eu quero começar a fazer também, a trazer gente para dar essa formação. (LARISSA DE PAULA, coordenadora do Circo Basileu França, 2017).

Eu acho que nesse momento a gente tá conseguindo alcançar as mudanças. Então, várias reivindicações que eu fiz quando eu entrei aqui no Veiga, elas já estão começando a sair, né. Por exemplo, esse negócio de desafogar alguns alunos. Tem que ir embora mesmo. Tem que achar outro espaço, porque já tem 5, 6 anos que você tá aqui, e a formação é 3 anos. E aí isso tá acontecendo. [...] E outra coisa que não tá acontecendo, são os equipamentos. A gente fica ‘Ai meu Deus! Tem que achar dinheiro’. É tão ruim, que eu não tenho coragem de pedir dinheiro para uma coisa que é do Estado. Não tem como! É muito ilógico você pensar nisso, né, o Estado tinha que mandar esse negócio, né. (RAFAEL ECKERT, professor do Circo Basileu França, 2018).

Com os depoimentos acima, fica clara a importância de haver planejamento para a realização de formação para os professores, além da preocupação com questões como a dificuldade de investimento por parte do Estado e a necessidade da formação de grupos profissionais das instituições para que os alunos formados tenham outro espaço para continuar seu aprimoramento artístico para além da formação inicial.

Sobre a formação dos professores, ressalto que ainda mais escassa que a oferta de formação artística, talvez seja a formação pedagógica, uma vez que aprender a ser artista nem sempre acompanha o processo de aprender a ensinar ser artista. Embora existam vários momentos de trocas e aprendizagem mútuas, sejam durante as próprias aulas, sejam nos encontros que ocorrem pelo país, refletir sobre ensino da arte circense dentro de uma instituição/escola se faz necessário para a elaboração e sistematização de pedagogias, e até mesmo mudanças posturais e transformações identitárias. No contexto da dança, Thérèse Perez-Roux (2016), ao discutir sobre a transição de bailarinos que buscam uma formação para se tornarem professores de dança, a partir das experiências dos *Centres de Formation des Enseignants de Danse Et de la Musique* (CEFEDM), reforça que “[...] aprender a profissão de professor assume certo número de “deslocamentos”, entendidos como transformações de

representações e práticas [...]”³¹ (PEREZ-ROUX, 2012 *apud* PEREZ-ROUX, 2016, p. 141, tradução minha).

No circo, essa “transição” também merece maior atenção no âmbito formativo e profissional de artistas. Barbara Appert-Raulin (2016) aponta que o crescente número de escolas e instituições (seja de lazer ou preparatórias) destinadas ao ensino da arte circense em todo mundo, principalmente na França, tem feito surgir um aumento na demanda por professores. Segundo ela, devido ao fato de não existirem escolas formadoras, cursos universitários, critérios estabelecidos, exigência de diplomas ou testes e exames para a admissão de professores, muitas vezes esses profissionais recebem convites para atuarem em instituições via rede social ou contatos pessoais.

Na França, com a iniciativa da Federação Francesa de Escolas de Circo (*Fédération Française des Écoles de Cirque*), fundada em 1988, de criar o certificado BIAC (*brevet d’initiateur aux arts du cirque*) destinado a instrutores de escolas de lazer, o Estado assumiu a responsabilidade de criar alguns certificados como forma de sanar ou talvez minimizar o problema com as certificações. Outras formas de certificação³² foram criadas com o intuito de garantir uma organização e sistematização dos espaços de formação. Segundo Rodrigo Duprat (2014, p. 108), atualmente “Os centros de formação na arte do circo devem estar filiados à Federação Francesa de Escolas de Circo (FFEC) e ter suas atividades autorizadas e reconhecidas pelo poder público. Esses centros podem oferecer duas formações básicas: pedagógica e artística.” Dessa forma, percebemos o atraso e o quanto o caminho ainda é longo no contexto brasileiro.

Para finalizar as entrevistas, alunos, professores e coordenadoras foram questionados quanto às apresentações realizadas pelas instituições e o que estas representavam para eles, principalmente os espetáculos *Babilônia Goiânia* (2017) e *Laheto Variété* (2017), pois foram espetáculos de encerramento dos cursos das duas escolas durante a pesquisa.

Representou um ciclo novo começando. Porque, assim, não sei, tipo, eu... na minha família, sempre levei o circo, tipo, eles sempre me fizeram pensar no circo como só um hobby, tipo, só uma coisa que eu vou fazer para não ser só escola. Aí, tipo, participar da apresentação e tá no grupo profissional foi aquela hora que eu cheguei nos meus pais e falei: Olha, é isso mesmo, tá?! Não tem como mudar (risos)

³¹ *l’apprentissage du métier d’enseignant suppose un certain nombre de « déplacements », entendus comme des transformations des représentations et des pratiques.* (ORIGINAL).

³² Para ter acesso às demais formas de certificados emitidos pelas instituições associadas à Federação Francesa de Escolas de Circo, ver Duprat (2014) e Appert-Raulin (2016).

e é isso que eu quero. (risos) Não sei, foi, trouxe mais responsabilidade, e vai cobrar de mim mais dedicação, então é tipo uma fase, saindo de uma fase e entrando em outra. (Risos) (APRENDIZ 1, 2017).

Olha...é... acho que inclusive eu não... não comentei, mas eles servem como um momento de passagem, né?! Que é onde a gente encerra o período de, de trabalho, né, digamos assim... de aprendizagem. Né?! E nossa, foi um momento muito feliz, principalmente do Laheto Variète, esse ainda não foi, né?! (Babilônia) Risos. Mas eu participei de outro ano passado aqui no Basileu. Mas... eu fico muito emocionado, e assim... é sentimento de etapa concluída, de formação concluída. (APRENDIZ 3, 2017).

Quando Turner (1974) aponta a noção de liminaridade, a partir dos estudos de Genep (1960), ele tece reflexões e relações com os ritos de passagem das comunidades. Genep afirma que todo rito de passagem marca a transformação, transição de um estado social a outro. Turner traz a noção de liminaridade para se referir a esse “período de transição”, ou seja, liminaridade é uma condição transitória, um processo de “morte” social para o renascimento e a reintegração a sua própria *communitas* ou a um sistema social inteiro. Nos processos liminares, os sujeitos em transição deixam todo status, não sendo mais classificadas dentre as condições de sua comunidade. Eles se encontram à margem, e possuindo em suas características, normalmente, a humildade e passividade, recebendo instruções e punições de seus mestres.

Esse estado de não lugar, de ser e não ser, leva os indivíduos que se encontram em um processo liminar a uma condição uniforme, nos remetendo, então, à noção de *communitas*. “Os sujeitos liminares agrupados pela *communitas* são marcados pela submissão, silêncio e isolamento” (TURNER, 1974, p. 118). Essa sujeição a uma condição passiva, de “fora” da estrutura social, proporciona uma “camaradagem” aos sujeitos, na qual a noção de poder ou de status hierárquicos perdem o sentido. O autor ainda expande a compreensão dos termos liminaridade e *communitas* para além do processo/contexto ritual, e vários outros sujeitos podem ser considerados sujeitos liminares que se agrupam ou podem se agrupar em *communitas* diversas. O próprio circo e sua história constituem-se de vários momentos liminares, sendo ele próprio liminar.

Para mim representa crescimento. Que cada espetáculo que eu passei foi, tipo, um degrau que eu subi. Pelo menos no Laheto, na verdade eu fiquei muito triste, porque eu queria fazer outra coisa que não fosse malabares, sabe? Mas depois eu falei: gente, é o que eu faço de melhor! Eu não vou lá fazer uma cambalhota errada.

Então pra mim, foi aprender a lidar com isso, né, aprender a dizer: [...] você é malabarista. [...] No Babilônia também foi assim... (APRENDIZ 7, 2018).

O momento de estreia no palco é extremamente relevante e possui grande influência na formação do artista. Erminia Silva traz essa análise em relação ao âmbito do circo-família: “Ao longo de sua aprendizagem, a criança “aprendia a aprender” para ensinar quando fosse mais velha. O “ritual de iniciação” – aprendizado e estréia – era um rito de passagem, a possibilidade de tornar-se um profissional circense.” (SILVA, 1996, p. 75). Embora o contexto dos circos-famílias seja diferente dos contextos das escolas de circo e dessa nova geração de artistas, a ideia da estreia enquanto um momento de passagem ainda permanece. Rafael Eckert conta que sempre esteve presente no projeto social de sua família, onde aprendia ao mesmo tempo em que ensinava e que seu momento de estreia se deu ainda na infância.

Desde o momento que eu comecei apresentar, eu tinha uns 13 anos, e com uns 11 eu comecei a treinar. Eu só treinava monociclo, por brincadeira, não era um ‘treino’. Eu ia muito pro rio saltar, brincar em pedra, e o pessoal já se apresentava, e morava em Belo Horizonte, meus tios, e fazia um circo lá... mas eu fui, fiz uma minioficina de arame e depois quando eles voltaram eu peguei o monociclo porque estava lá, ninguém ia usar, e tal, e aí um dia o cara do monociclo machucou. Aí eles falaram ‘ah, você sabe andar, vai lá e apresenta.’ (risos) (RAFAEL ECKERT, professor do Circo Basileu França, 2018).

[...] É um momento motivador. O processo de educação, ele tem que ter um “porquê”, né? Pra motivar a meninada, tem que ter uma finalização, uma conclusão, uma culminância. SELUTA RODRIGUES, Coordenadora Pedagógica do Circo Laheto, 2017).

Bom, primeiro o que significa um espetáculo pro aluno: como eu disse, é um rito de passagem. Mas ele é a plenitude. É um momento de plenitude. Você olha os alunos, prontos, apresentando, terminando a apresentação, o corpo vibra! Tem uma vibração, tem uma iluminação. É um outro estágio de ser. Eles estão mais vibrantes, mais iluminados, mais fortes, mais rigorosos, mais confiantes. É uma saída do estado de normalidade, pra um estado de extranormalidade. E a possibilidade dos espetáculos de uma escola sair da escola e ir para o mercado é o grande sonho, eu acho, da gente. Porque é quando a gente percebe que a coletividade alcançou o aluno. (MARCELO MARQUES, Professor do Circo Basileu, 2018).

Marcelo se refere ao fato de o Espetáculo *Babilônia Goiânia* ter sido pauta do Cine Teatro São Joaquim, na Cidade de Goiás, após a estreia na formatura do Circo Basileu França em 2017. A temporada ocorreu em junho de 2018 e foi promovida pelo Casarão Cultural Rosinha do Brejo, em parceria com o Circo Basileu França.

A formação dos artistas circenses no Circo Laheto e no Circo Basileu França, é um exemplo de processo liminar. Sujeitos de origens diversas se matriculam numa escola na busca de uma formação em circo, não são artistas ainda, mas, no decorrer do curso, reconhecem que não são mais os mesmos de quando entraram, sendo detentores de técnicas e habilidades circenses que muitos não possuíam anteriormente. Ainda é liminar também porque as próprias escolas e projetos sociais, nem sempre considerados “totalmente” circo nem escola formal, às vezes são malvistas por circenses itinerantes ou mesmo pela sociedade em geral.

Finalizo esse capítulo com a fala de Rafael Eckert, ao se referir aos processos de formação advindos das escolas de circo no cenário goiano:

[...] agora, tá num momento de transformação. Eu acho que antes a gente pensava que estava fazendo alguma coisa, era bem isso. A gente pensava que estava fazendo, mas quando você saía você levava um choque! Um pessoal que eu acompanho muito, que eu acompanho desde 2009, é o pessoal de Londrina, que foi quem me clareou bastante a questão de qual é o nível que você está, e o que você pode fazer, né?! Não adianta você mandar um vídeo para fora se você não tem certo padrão. Porque lá eles têm um padrão para te analisar. Então não adianta você querer pensar que você vai trabalhar num clube, num ‘circão’, ou num semáforo, né, sem você ter um mínimo de qualidade. Pode trabalhar em todos, mas por que você entrou lá? Muito difícil você pensar, assim, né, qual a qualidade técnica que você vai ter, ou artística, ou todo o conjunto, pra você tá nesses espaços, né. Mas nesse momento, tá num momento de transformação. Porque o pessoal tá pensando mais na questão da formação, e de deixar a pessoa com um nível. Só que como a gente ainda está nesse processo, a gente ainda não tem um resultado, assim: ‘tal pessoa é um resultado’, né? Eu tenho nomes que eu lembro assim, de cara, que são nomes de pessoas que estão se despontando, que não vai precisar ir, por exemplo, para uma Escola Nacional de Circo. O cara já vai poder sair dali ou pra trabalhar, ou pra ir fazer uma especialização numa escola da Europa, por exemplo. Não vai precisar fazer outra escola, sabe? Porque antes... o pessoal ainda tem muito essa mentalidade aqui, de que no Brasil, [...] todas as outras escolas são tipo manjedouras para ir pra Nacional. Aí lá da Nacional, você vai ter que fazer a Nacional também, pra depois poder sair. [...] acho que a gente já tá acompanhando o Rio Grande do Sul, assim, né, nesse pensamento de que o cara já sai daqui, já tá foda, se ele quiser ir pro Rio é porque foi opção dele, né. Não precisava mais... (RAFAEL ECKERT, professor do Circo Basileu França, 2018).

Rafael se refere à Escola de Circo de Londrina, a qual foi fundada em 2004, e oferece um Curso Livre de Técnicas Circenses, aberto ao público em geral, e o curso profissionalizante em Atividades Circenses, ofertado ao público que pretende se

profissionalizar na área. Segundo o site da instituição³³, a Escola de Circo de Londrina (ECL) “[...] buscará sua legitimação pedagógica, de modo a poder oferecer aos alunos o direito ao Registro Profissional junto ao Ministério do Trabalho como artista circense (a exemplo do que já ocorre com os alunos de outras escolas de circo no País).” Isso mostra a preocupação dessa instituição em oferecer legitimação e apoio à atuação profissional de seus artistas. Ainda segundo o site, a ECL passou a ser considerada um dos “Centros Regionais de Referência em Formação de Educadores de Circo Social da Rede Circo do Mundo Brasil em parceria com o Cirque du Soleil através do programa Cirque du Monde.”

Com os dados apontados por Rafael Eckert e os dados coletados a partir das entrevistas acima, é possível verificar que Goiânia e as instituições pesquisadas ainda estão passando por um momento de transformação, com pontos de acerto e outros ainda a serem melhorados. No próximo capítulo, apontarei algumas questões a serem pensadas como estratégias para auxílio desse momento de mudanças pelo qual tem passado a formação circense na cidade, na busca de mais democratização e sistematização dessa área de conhecimento, além de buscar compreender a formação enquanto *lócus* de experiência.

³³ <http://www.circolondrina.org/cursos/> (acesso em agosto de 2018).

CAPÍTULO III

ELEMENTOS PARA A COMPOSIÇÃO DA FORMAÇÃO CIRCENSE

Donald B. Lehn, ao explicar sobre o tema Educação e Circo em seu texto *La formación artística em circo: estratégias de la Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales (FEDEC)*, procura nos fazer refletir sobre alguns questionamentos como: “¿qué competencias servirán para impulsar el circo como arte y expresión?” e, ainda, “¿Cualés son las características de la formación que preparan a um artista para, a la vez, tener una excelência técnica y ser creador de um universo circense próprio?” Tais indagações nos fazem pensar, afinal: o que faz alguém ser um artista circense? (LEHN, 2016, p. 109).

Talvez até meados do século XX a resposta fosse clara: nascer em uma família circense ou a ela se juntar, vivendo, também, na itinerância. Porém, a partir de algumas reflexões suscitadas nesse estudo, foi possível compreender que diversidade de “fazeres” faz parte do universo circense. O artista não está apenas sob a lona. Está nas ruas, está nas escolas de circo, está nos projetos sociais. Talvez alguns responderiam, então, que o “ser artista” está ligado à virtuosidade, que, segundo o Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2000), consiste no grande domínio das técnicas de determinada arte. Mas isso basta para que um número circense exerça grande fascínio em quem o aprecia, fazendo com que essa arte perdure por tantos anos?

No contexto brasileiro e, ainda, goiano, o que os artistas ou as pessoas em processos de formação para se tornarem artistas precisam para que, mesmo diante das dificuldades enfrentadas nos processos de formação, consigam de alguma forma exercer sua profissão? O que as instituições devem e podem oferecer para oportunizar aos seus artistas uma formação mais completa? As reflexões suscitadas no decorrer desse estudo e os dados obtidos a partir das pesquisas de campo, tornaram possível elencar algumas proposições que acreditamos contribuir para encontrar respostas para tantas indagações.

3.1 Domínio da técnica e segurança

O circo, nas mais diversas configurações em que se apresenta, seja sob a lona, nas feiras, nas ruas, na antiguidade, no período clássico ou na contemporaneidade, se materializa no e pelo corpo, independentemente de sua origem ou lugar de execução. Segundo Duprat (2014, p. 66), “[...] do mesmo modo que os distintos tipos de espetáculo circenses coexistem na contemporaneidade, o corpo mantém sua relevância na atualidade circense.” O autor afirma, ainda, que a forma de representação do corpo nos espetáculos circenses são diversas, variando de corpos para corpos e da formação pela qual estes passam, sendo imprescindível que cada lugar que oferece a formação nessa área compreenda e considere um corpo em constante treinamento.

Por muitas vezes ouvi, durante a formação pela qual passei nas duas instituições pesquisadas nesse trabalho, que deveríamos, enquanto artistas ou futuros artistas, cuidar do nosso corpo, pois o corpo era nossa principal ferramenta de trabalho. Então, pensar o domínio técnico como parte essencial da arte circense é fundamental e inquestionável, seja qual for o número ou modalidade em que o artista se embrenhe, e é, também, um fator que determina o sucesso do número quando se trata do risco, que é inerente ao espetáculo circense. Segundo Philippe Goudard, “às vezes o risco é simbólico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *clown*), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista.” (2009, p. 25, tradução de Cristiane Lage).

Logo, a segurança do artista depende não só, mas essencialmente do domínio da técnica, tanto em cena como durante os treinos para a aquisição de novas habilidades. Por isso é de extrema importância que os artistas e as instituições responsáveis por oferecer uma formação circense considerem esse domínio como um fator altamente relevante, pois

[...] toda ação realizada no âmbito circense – seja uma instalação, montagem, a aprendizagem de uma nova acrobacia, a preparação de um novo número ou mesmo uma aula regular – contém riscos, isto é, pode resultar de modo favorável, representado pelo sucesso, ou, ao contrário, ter um desfecho desfavorável, como no caso de um acidente. (FERREIRA, 2015, p. 31).

Para Ferreira *et.al.* (2015), devido ao fato de o profissional circense estar sempre em contato com o risco, muitas vezes esse passa a ser um fator rotineiro, modificando a percepção que esses profissionais possuem a respeito do risco, deixando de lado questões importantes relacionadas à segurança e dando margem ao aumento da possibilidade de erro

durante a montagem ou execução de um número, ou durante o aprendizado de novas técnicas. A segurança não deve ser apenas uma opção nos espaços de formação. Ela deve ser pauta presente no planejamento, no currículo, nas aulas, em reuniões, nos treinos, nos espetáculos, além de ser, também, conteúdo ministrado nas aulas, levantando questões de corresponsabilidade, autonomia e integridade do profissional. Embora muito se permaneça da tradição circense, muitas coisas modificaram, dentre elas alguns aspectos pedagógicos, e é essa é uma das principais características desde os tempos mais remotos do circo: transformações a partir das demandas contemporâneas.

Nos três anos de pesquisa, ocorreram dois acidentes que tiveram como resultado fraturas no antebraço de dois alunos. Um aconteceu durante um treino em trampolim, em uma aula regular. O outro, na execução de um salto, durante um aquecimento para uma apresentação numa das instituições. Não é possível afirmar com certeza que tais acidentes ocorreram devido à falta de segurança. Porém, podemos afirmar que, muito provavelmente, o uso frequente de cintos e demais equipamentos de segurança³⁴ no período de aulas e ensaios podem diminuir as chances de o risco resultar em uma ação negativa. Muitos professores e alunos ressaltaram a questão da segurança como elemento importante para a formação do artista. Quando questionada sobre as impressões a respeito das formações oferecidas por esses espaços, uma das respostas dos alunos foi:

Em ambos lugares existe carência de materiais melhores e mais seguros. No circo Laheto essa deficiência é ainda maior. Os professores e conteúdos abordados por outro lado, são imprescindíveis nesses processos. Vários são ex-alunos destes mesmos lugares e por isso respondem por responsabilidades extras em cada instituição. Com todos os problemas que temos nesses dois lugares, ainda sim, são preocupados com a formação e a vida da cultura de circo escola e circo de rua no estado de Goiás. (APRENDIZ 6, em entrevista para a autora do trabalho, 2017).

Por fim, cuidar do corpo do artista e da a segurança de todos os sujeitos envolvidos na arte do circo – sendo imprescindíveis o domínio técnico e os equipamentos de segurança –, pode colaborar para a garantia do sucesso de uma performance ou formação circense. São ações que devem ser pedagógicas e precisam ser implementadas dentro do currículo das formações, com atitude de professores e alunos no sentido de cobrar das

³⁴ No livro *Segurança no Circo: questão de prioridade* (2015), de Diego Leandro Ferreira, é possível compreender a importância da segurança no fazer circense, além de conhecer e aprender utilizar a os vários equipamentos de segurança inerentes ao circo.

instituições que corroborem para a manutenção dessas ações como componentes curriculares. Nos dizeres de Ferreira *et.al.* (2015), para além da segurança e integridade do profissional/artista e público, pensar e proporcionar um circo mais seguro significa, também, ter menos problemas judiciais e trabalhistas (multas, indenizações, etc.), acarretando em maior prosperidade para a empresa e/ou instituição envolvida e ações artísticas em geral.

3.2 Educação para criação de corresponsabilidade

Qual a importância de pensar na criação de uma corresponsabilidade nos processos de formações oferecidos por instituições, principalmente públicas? Implica pensar que alunos e professores são sujeitos igualmente ativos perante a formação em processo. Implica, também, dar autonomia e parte da responsabilidade aos aprendizes. Diante das dificuldades apresentadas pelas instituições, é de suma importância que alunos também cobrem e procurem por soluções.

Desde o primeiro semestre do ano de 2018, em busca de melhorias para os discentes no processo de formação, os alunos do Circo Basileu têm procurado realizar reuniões periódicas a fim de expor suas opiniões a respeito dos pontos que consideram ser relevantes mudar na formação, além de procurar reivindicar questões como a aquisição de um bicicletário, maior acesso às informações referentes a cursos, oficinas, mudanças, etc., dentre outras questões. A intenção desses alunos, de um modo geral, é constituir um grêmio estudantil para que os discentes possam ter voz representativa no processo formativo.

A corresponsabilidade é capaz de influenciar não apenas o fazer coletivo, mas também o próprio fazer circense profissional, porque estimula os alunos a buscarem por suas aspirações, investirem em materiais para a produção de seus números, dando soluções aos problemas e inovações para as criações. Eles não precisam esperar toda a transmissão de conhecimento de seus mestres, que, embora seja importante para o processo de formação do artista, não basta para que este se torne um artista circense. José Moacir de Aquino, em sua tese *Educação, Emancipação e Corresponsabilidade em Karl Otto Apel*, tece reflexões sobre Apel, um autor que produz análises de caráter filosófico a partir de uma dimensão prático-hermenêutica da linguagem, afirmando que pensar a corresponsabilidade no ensino é pensar que “[...] esse postulado decorre do caráter reflexivamente transpositivo da atividade de compreender, posto que todo compreender sempre implica em *compreender-se no mundo* e

não somente em reconstituir os atos cognitivos do autor (AQUINO, 2017, p. 239, grifo do autor).

Ter a corresponsabilidade como uma categoria importante no processo de formação do artista circense implica pensar que a arte não é mera reprodução de técnicas. Ser artista é possuir a capacidade de produzir, (trans)formar, (re)criar e ser autônomo para desenvolver-se nos processos formativos. É necessário pensar os alunos enquanto sujeitos ativos do processo, além de ser necessário que estes se identifiquem como tal. Para que o processo educativo não seja uma mera transmissão/reprodução de técnicas, é indispensável que este contribua para a aquisição de experiências significativas/educativas, retomando a noção trabalhada por John Dewey em seu livro *Experiência e Educação* (1976), no qual o autor expõe que educação e experiência não são termos indissociáveis correspondentes, uma vez que uma experiência pode se constituir como deseducativa, ou seja:

[...] que produza o efeito de parar ou destorcer o crescimento para novas experiências posteriores. Uma experiência pode ser tal que produza dureza, insensibilidade, incapacidade de responder aos apelos da vida, restringindo, portanto, a possibilidade de futuras experiências mais ricas. Outra poderá aumentar a destreza em alguma atividade automática, mas de tal modo que habitue a pessoa a certos tipos de rotina, fechando-lhe o caminho para experiências novas. (DEWEY, 1976, p. 14).

Dewey considera que as experiências devem ser conexas, caso contrário, acentuarão hábitos desintegrados. A educação para criação de uma responsabilidade está respaldada, também, na noção de liberdade proposta pelo autor, uma vez que colocar o discente como sujeito ativo, responsável e atuante no processo de ensino/aprendizagem requer que todos os sujeitos envolvidos sejam livres, não no sentido errôneo e limitado do termo, quando vinculado à liberdade de movimento ou ações físicas apenas, mas também “[...] a liberdade de pensar, desejar e decidir” (DEWEY, 1976, p. 59).

O título desse tópico, “Educação para a criação de uma corresponsabilidade”, foi propositalmente criado no sentido de que, por passarmos por tantos ambientes educativos proporcionadores de experiências deseducativas, é preciso que aprendamos a lidar com a ideia de corresponsabilidade e liberdade nos processos que escolhemos percorrer. As experiências significativas devem ser compreendidas e promovidas, principalmente pelos professores de circo, para que os alunos, ao vivenciarem tais experiências, se apropriem de técnicas e

tradições circenses, se situem e se vejam como ativos nessas ações e também como autores, delas, agindo com responsabilidade e autonomia.

A ideia desse tema não é afirmar que não existe a propagação de experiências significativas por parte dos professores de circo ou afirmar que possa existir uma cartilha como “manual” para uma educação em circo ideal. O que se pretende aqui é explicitar que considerar a realidade dos seus alunos, seus contextos e desejos, merece atenção por ser uma forma de realizar uma formação educativa com relevância para os sujeitos, para além de uma apropriação de técnicas.

3.3 Grupos de estudos/pesquisas/trocas

Esse tópico parte da indagação: O que o artista faz? A resposta mais clara e talvez a primeira que vem à mente é: apresentação. O artista se apresenta. Mas de onde surge aquele produto? Aquela ideia que é apresentada? Não é difícil responder: surge de uma pesquisa. Sim! O artista precisa pesquisar. E esse deve ser um processo presente e instigado na formação, no qual a corresponsabilidade também cabe, pois os alunos devem compreender que o desenvolvimento do artista circense depende tanto dele quanto dos mestres que ensinam as técnicas essenciais dessa arte. E é preciso aprender a pesquisar. As escolas de circo devem proporcionar e até mesmo cobrar momentos de pesquisa e trocas entre seus alunos e artistas diversos na mesma medida em que são exigentes com a apresentação de um número ou com a avaliação das técnicas e habilidades corporais.

A proposta aqui apresentada é a de criação de grupos de estudo, ou momentos garantidos na matriz curricular e na prática das formações para que artistas e alunos apresentem suas pesquisas, em andamento ou concluídas. Momentos para a apresentação das estratégias e metodologias utilizadas para a criação de números ou espetáculos. Alguns professores ressaltam a preocupação com a postura do artista circense:

Só o cara apresentar... eu vejo muito atleta apresentando hoje. A época que eu estava na Escola Nacional mesmo tinha vários atletas, vários ginastas que estava lá querendo fazer número de circo rapidão pra ir ganhar dinheiro, e não se importava com ensinar ninguém, com passar o que você sabe, e eu acho que é tudo isso também, né? Essa troca é valiosa, e não só pensar no competir ou fazer meu número para ganhar meu dinheiro. Acho que ser artista tá dentro desse movimento.

(RAFAEL ECKERT, professor do Circo Basileu França, em entrevista para a autora, 2018).

Erminia Silva (2016) aponta que era uma característica do circo-família, durante todo o século XIX e meados do século XX, compartilhar os saberes e conhecimentos coletivamente, por meio da oralidade. A organização do trabalho e a produção do espetáculo eram vinculadas ao processo de socialização-formação-aprendizagem de forma articulada e interdependente. Para a autora, o “ser artista circense” nesse contexto estava aliado também “[...] a um processo complexo de pesquisa de todos os movimentos, práticas e saberes [...]”, o qual se constituiu “[...] como procedimento condutor do domínio do conjunto de saberes necessários para a construção do circo como espetáculo, e não somente de técnicas circenses” (SILVA, 2016, p. 09).

Considerando a realidade das escolas de circo do século XXI, para maior concretude e garantia de momentos de trocas e pesquisas, é preciso que as instituições reflitam que ser pesquisador já é parte do processo de ensino/aprendizagem e ofereçam, como parte da formação, ações que possam contribuir com os momentos de pesquisa. Um exemplo de momentos de trocas garantidos pela formação oferecida por instituições consiste no caso dos *Cartes Blanches* (Cartões Brancos), da *Academie Fratellini* na França:

[...] que permitem aprendizes apresentar seu trabalho ou pesquisas em andamento. Estes compromissos mensais ocorrem nos estúdios de Academia, na presença do público e da equipe de professores. Estes ‘Cartes Blanches’ são momentos de representação privilegiada e um passo, entre outros, no processo educacional. (SIMONIN, 2016, p. 87, tradução minha)³⁵.

Devido ao fato de as escolas de circo oferecerem uma formação circense a indivíduos das mais diversas origens, pessoas que não tiveram sua formação desde a infância como os filhos dos artistas circenses tradicionais, elas tem demonstrado interesse em ofertar momentos de pesquisa e debate sobre o que é o circo e no que consiste o fazer do artista circense, sua história, trajetória, tradição. Algumas instituições pelo mundo já oferecem, em suas matrizes curriculares, módulos ou disciplinas referentes ao estudo da história do circo,

³⁵ *qui permettent aux apprentis de présenter leurs travaux ou leurs recherches en cours. Ces rendez-vous mensuels ont lieu dans les studios de l’Académie, en présence de public et de l’équipe enseignante. Ces «Cartes blanches» sont des moments de représentation privilégiés et une étape, parmi d’autres, dans le processus pédagogique.*

como por exemplo a *Escola de Circo de Londrina*, no contexto brasileiro, e a *École de Cirque de Québec*, no contexto Canadense. Na Argentina, umas das primeiras iniciativas do ensino do circo para fora do contexto tradicional da lona, a Escuela de Circo Criollo, que em 1991 passa a ser a Escuela Integral de Circo, já possuía a preocupação em trabalhar a história da arte e do circo para além das técnicas (INFANTINO, 2016).

Na sexta parte do livro *Sociologia e Antropologia* (2003), Marcel Mauss trata sobre “As técnicas do corpo”, trazendo, dentre outras discussões, a noção compreendida por ele desse termo: “[...] um ato *tradicional eficaz* [...]”. E afirma que “não há técnica nem transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.” (MAUSS, 2003 [1934], p. 407). Como visto anteriormente, muito do circo tem se transformado ao passo que muito tem se mantido, é esse movimento que faz com que os fenômenos da cultura se mantenham como tradição. Mas o aprendizado da técnica apenas pela técnica, por indivíduos que compõem o movimento mais recente dessa arte milenar, não garante a existência da cultura circense. É necessário que o aprendizado aconteça com a junção da apropriação histórica e das trocas de experiências para que o “Novo Circo” se estabeleça de modo mais consistente dentro de suas variadas formas de manifestações.

3.4 Criação de uma rede

A constituição de uma rede é imprescindível para que haja maior desenvolvimento do circo de forma geral. E nesse quesito estamos, ainda, atrasados, como mostra Duprat (2014) quando aponta que o fato de não possuímos um órgão semelhante à Federação Europeia de Escolas de Circo (FEDEC) dificulta a exatidão dos números de escolas/instituições e de sujeitos em formação, artistas atuantes, companhias, etc.

Temos diversas associações, cooperativas, coletivos de artistas, instituições e escolas de circo, como a ASFACI e a ABRACIRCO, entre outras, que buscam, a partir de suas representatividades, aumentar o âmbito de atuação do circo; porém, o que vemos ainda são propostas individuais que não pensam na dimensão ampla do processo. (DUPRAT, 2014, p. 115).

A criação de redes regionais pode facilitar a constituição de uma teia maior, uma rede nacional, mesmo que seja uma tarefa complexa. Em Goiás, existe uma iniciativa considerada positiva nesse aspecto, que é a formação de um grupo informal, o qual possui como principal meio de comunicação um grupo de um aplicativo de mensagens instantâneas em que participam artistas, profissionais circenses ligados a instituições de ensino, trupes e companhias. Nesse grupo, os integrantes marcam reuniões periódicas para discussões a respeito dos editais de fomento à cultura, procurando alcançar maior visibilidade para o circo e suas manifestações. Também divulgam informações pertinentes à atuação na área do circo: oportunidades de trabalho, oficinas e cursos, notícias a respeito de intercâmbios, dentre outras. Embora a iniciativa ainda seja pouco sistematizada e isolada perante o contexto nacional, tem se mostrado positiva e tem contribuído para que, cada vez mais, o cenário circense regional caminhe para um movimento que integre uma rede maior e dialogue com as demais regiões.

A manutenção do site Circonteúdo tem sido, também, uma estratégia importante para dar visibilidade à produção circense, considerando toda sua multiplicidade. É uma rede colaborativa em todo país e é coordenado, atualmente, por Erminia Silva, Daniel de Carvalho Lopes, Giane Daniela Carneiro e Emerson Elias Merhy. O portal é uma fonte de pesquisa porque possui um acervo de obras, dissertações, teses, artigos, dentre outros materiais para download, além disso, divulga políticas públicas, eventos, escolas de circo pelo país, entidades de classe, grupos e artistas, bem como está em busca da atualização do levantamento de circos itinerantes.

3.5 Parcerias institucionais

Ao elencar uma gama de competências que um artista deve possuir, Donald B. Lehn (2016) traz o exemplo de um artista:

Quizás tendrá que saber montar una carpa, o conducir un camión. Em el caso de Alex, toca el violín, tanto en directo, como parte de la pieza, como en la composición musical grabada que le acompaña. Y también habla cinco lenguas: excepcional, sin duda, pero no inusual en el mundo de circo. (LEHN, 2016, p. 113).

Pensar que o artista deve ter o domínio de tantas competências pode, por vezes, causar a impressão de que pouquíssimas instituições no mundo, e talvez nenhuma no contexto brasileiro, possuem a capacidade de proporcionar aos seus aprendizes as oportunidades de se tornar um artista à altura de artistas como Alex. Também poderíamos pensar que Lehn esteja sendo um tanto severo quanto às exigências feitas aos artistas de circo, que muitas vezes não possuem acesso a uma diversidade de manifestações e linguagens que, atualmente (e também no passado) fazem parte do universo circense. Exigente, talvez sim, porém, não é muito distante das exigências do mercado, que tem se constituído cada vez mais diverso, ampliando os espaços de atuação dos artistas circenses.

Dentro do contexto das dificuldades encontradas pelas instituições, mais especificadamente das instituições goianas pesquisadas nesse trabalho, uma das soluções encontradas seria a constituição de parcerias institucionais. O Circo Laheto tem encontrado e estabelecido algumas parcerias que tem contribuído com o trabalho social desenvolvido com as crianças e jovens atendidos, como por exemplo receber alunos dos cursos de Artes Cênicas e de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás como estagiários no circo. Porém, tais iniciativas ainda se mantêm apenas no projeto social desenvolvido, não fazendo parte dos cursos profissionalizantes oferecidos por essa instituição. E se essa parceria fosse ampliada, poderia proporcionar trocas de experiências e resultados que beneficiariam ambas as instituições.

Outras formas de parcerias seriam com Academias de Ginástica e Escolas de Idiomas, com bolsas ou descontos para alunos dos cursos de circo, incentivando-os aprimorarem a capacidade técnica e a ampliarem sua formação integral, respectivamente. Em contrapartida, receberiam ações realizadas pelas escolas de circo em eventos comemorativos das instituições parceiras, ou outras ações que poderiam ser elaboradas por cada escola dentro de suas possibilidades e demandas.

3.6 Criatividade

O artista necessita explorar a criatividade. A destreza, a busca por um corpo forte e a valorização da técnica, sem dúvida alguma, são essenciais nas atividades circenses, uma vez que a falta ou um momento de desatenção pode colocar a vida do artista em risco. A

virtuose é um elemento chave das performances circenses. Mas a técnica, apenas, ou o domínio desta não basta. Segundo Simoni (2016, p. 88, tradução nossa), “Para encontrar o seu lugar na paisagem circense profissional hoje, o artista de circo deve adquirir um alto nível técnico, ao mesmo tempo em que desenvolve uma forte criatividade artística que será decisiva para sua carreira³⁶”.

A importância da criatividade não é nova. Afinal, o circo se mantém na sociedade por tanto tempo devido à sua capacidade de se reinventar, refazer, transformar: e de que outra forma, senão pela capacidade criativa de seus agentes? Com o aumento da procura e de pessoas praticantes dessa arte, também aumenta a necessidade de cada artista mostrar o que o faz ser diferente dentro da gama de possibilidades oferecidas pela arte circense. Lehn (2016) afirma que, por meio de um estudo realizado em 2008 pelo projeto Miroir³⁷ da FEDEC, com empresários (contratantes) e artistas formados, constatou-se que a criatividade era a principal categoria para a seleção de um número.

En la encuesta realizada con jóvenes profesionales, la creatividad es la habilidad que se ha considerado esencial. Podemos concluir que las escuelas y la industria están de acuerdo en la importancia primordial de la creatividad/originalidad de un artista. ‘Muéstrame algo que no haya visto nunca. ¡Sorpréndeme!’ Es el grito tanto del público como del empresario. (LEHN, 2016, p. 114).

O autor ainda ressalta que é obrigação das instituições responsáveis pela formação dos artistas proporcionarem as ferramentas necessárias para que eles consigam escolher seu campo de atuação e seu futuro. Mais um motivo que revela a importância das parcerias, já que as próprias escolas muitas vezes são limitadas em relação à carga horária oferecida, ao financiamento, espaços físicos, etc. A parcerias podem contribuir fortemente para o desenvolvimento criativo a partir da aproximação das diversas linguagens artísticas. E essa aproximação tem sido uma das estratégias da FEDEC. Ainda segundo Lehn, de forma geral, a formação oferecida pelas escolas que são membros dessa Federação pode ser dividida em três grandes áreas: “la preparación física y la acrobacia de base (la columna vertebral de la

³⁶ “Pour trouver sa place dans le paysage professionnel du cirque aujourd’hui, l’artiste de cirque doit acquérir un haut niveau technique tout en développant une forte créativité artistique qui sera déterminante pour sa carrière.” (SIMONI, 2016, p. 88, original).

³⁷ O Miroir consiste em um projeto que possui como intuito identificar as mudanças ocorridas no ambiente de formação profissional em artes circenses, as ações desenvolvidas com os egressos dessas formações, as carreiras destes e seu envolvimento com o mundo profissional, procurando contribuir, melhorar e fortalecer estes âmbitos. (<http://www.fedec.eu/fr/articles/503-projet-miroir>)

práctica circense), las especialidades circenses que cada uno haya elegido para desarrollarse, y las artes expresivas – la danza, el teatro, la pantomima, la creación artística.” (LEHN, 2016, p. 116).

Embora a criatividade não seja uma novidade no circo, pois “quando abrimos o foco para a produção da linguagem circense, nada mais tradicional que um novo.” (SILVA, 2016, p. 22), é de extrema relevância exaltá-la no processo de constituição da linguagem circense. O domínio técnico, a virtuosidade, a preparação física são, sim, elemento-chaves da arte circense, mas são a criatividade e a originalidade que diferem o artista de um atleta de alto rendimento, o que nos faz pensar o próximo tópico desse capítulo.

3.7 O Circo enquanto experiência³⁸

Todos os elementos tratados nesse capítulo, embora separados em tópicos, possuem intersecções e inter-relações. Assim, esse tópico visa refletir sobre as possíveis experiências que podem ser proporcionadas pelo e no Circo. Grisolli (1987), ao se referir a esse universo, diz que

É onde os homens subitamente se transformam em pássaros: o circo – paraíso das coisas impossíveis viabilizadas num gesto de rotina. Ao ser assim, o circo acende a paixão de todos. Abeberado nela, já não é apenas o acrobata que se contorce: sou eu também. Da mesma forma, voarei no espaço, na certeza do trapézio à frente, indo e vindo em ritmo certo. Desafiarei as regras do equilíbrio, do alto de um arame rígido ou de uma corda bamba. E se é mágico aquele que de uma cartola extrai, inexplicavelmente, um pombo, o mágico então sou eu. E tudo isso é vôo. (GRISOLLI, 1987, p. 9).

O espetáculo circense pode, nesse sentido, ser considerado como uma própria Experiência Estética para quem o aprecia. Para além do risco, diante das variadas formas como o circo e as atividades circenses têm se apresentado no decorrer da história, é possível reconhecer o lúdico, o cômico e o riso como elementos constituintes desse universo e que contribuem para materialização dessa arte.

³⁸ Esse tópico foi publicado como artigo no livro “*Produção Cênica e Sociedade*”, organizado por Mônica (Lua) Barreto e lançado no ano de 2018.

Considerado por Vale e Mello (2012) como um dos principais autores a retratar e refletir sobre o riso, Bakhtin (2013 [1965]), em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ressalta a pouca importância dada ao riso e à expressão e representação do corpo nos estudos referentes à cultura popular, mas afirma que, mesmo sem a devida importância dada pelos estudiosos, a cultura cômica popular possuía um papel notório na Idade Média e Renascimento. Nessa obra, o autor assume uma concepção de corpo a partir do coletivo, que possui uma identidade baseada em experiências de união transgressiva, compreendendo o riso como um importante elemento para o encontro de uma harmonia entre cultura e natureza, pois o homem é percebido dentro de sua humanidade sem, no entanto, separá-lo do todo do universo - unidade/natureza. (TIHANOV, 2012).

Segundo Bakhtin (2013 [1965]), o cômico (atos e ritos) e o lúdico possuíam um papel muito importante na vida medieval. Posteriormente, com o estabelecimento do regime de classes e Estado, esses elementos adquiriram um caráter “não oficial”, proporcionando uma dualidade do mundo, em que de um lado estavam as regras e normas oficiais ditadas pelo Estado e Igreja e, do outro, uma visão de mundo, de homem e de relações bem diferentes daquelas impostas oficialmente. O autor preocupa-se, ainda, com a compreensão das bases filosóficas do riso, apontando a importância que era dada ao mesmo em fontes antigas e que serviam de inspiração para autores renascentistas, como Rabelais e seus contemporâneos. O riso era visto, nesse contexto, como uma possibilidade de concepção do mundo, possuía significação positiva, criadora, intimamente ligada à liberdade e, embora diferente, tão importante quanto o “sério”.

O fato de o riso e o cômico não terem sido considerados fatores importantes para composição de estudos e pesquisas por um período consideravelmente longo, pensando na existência das atividades circenses da Antiguidade à Idade Média, pode ter influenciado a pouca produção científica relacionada ao circo até a atualidade. Justamente por essa razão, é necessário reportarmos a importância do riso na análise contemporânea da composição artística dos espetáculos e números circenses. Marcelo Marques, professor do Circo Basileu França e que perpassou pela formação de tantos artistas Goianos, ao falar sobre o artista circense diz:

Eu costumo brincar com meus alunos que se fosse fácil o que a gente faz, qualquer um fazia. A ideia do circo é isso, né? Aquele cara que, na antiguidade, andava de ponta cabeça, ele saía do modelo ereto e em pé, e a ideia do atleta olímpico, né,

'altius', 'fortius'... não é isso! Ele é estranho, ele vai para a estranheza, ele vai para o diferente, ele passa um pouco pelo grotesco, mas ao mesmo tempo ele é de uma beleza, de uma elegância, de uma leveza. Então o artista circense, ele mescla todos esses ângulos. (MARCELO MARQUES, professor do Circo Basileu França, 2018).

Bakhtin (2013 [1965], p. 43) afirma que a função do grotesco “[...] é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo.” Ele motiva a liberação do pensamento e da criatividade, dando abertura a novas possibilidades. O corpo grotesco está, também, associado ao circo e o corpo circense parece procurar sempre diferenciar-se daquele corpo homogêneo construído a cada período histórico, pois, “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2010 [1975], p. 10).

Tais mecanismos de controle são exercidos até os dias atuais, das mais diversas formas, criando padrões e estereótipos de um corpo ideal, que atenda às demandas do sistema vigente. Enquanto isso, temos no mundo do circo, na contramão de tantas regulações, um bom exemplo que são os palhaços, porque “[...] exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia-a-dia almeja esconder.” (BOLOGNESI, 2001, p. 107). E, ao ser apresentado ao público, esse lado obscuro é, muitas vezes, a fonte do riso e da ludicidade a que o espectador se entrega durante a performance.

Friedrich Schiller, em seu trabalho intitulado “A Educação Estética do Homem numa série de cartas”, ao analisar o belo e a arte, nos ilumina com o conceito de impulso lúdico. O trabalho, que consiste em XXVII cartas publicadas em três números em uma revista editada por Schiller, em 1795, perpassa por uma série de tensionamentos em que o autor debate a partir da proposição de oposições. Dentre essas, a oposição que norteia todo o trabalho consiste nas noções de *sensibilidade* x *razão*. Ao afirmar que o homem vive entre os tensionamentos das leis morais e das forças naturais, o autor tece críticas a respeito do caráter repressivo do Estado ao dizer que:

A razão pede unidade, mas a natureza quer multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações. A lei da primeira está gravada nele por uma consciência incorruptível; a da segunda por um sentimento inextinguível. Daí ser sempre testemunho de uma formação cultural ainda precária se o caráter ético só se afirma com o sacrifício do natural; e é ainda muito imperfeita uma constituição do Estado que só seja capaz de produzir a unidade pela suspensão da multiplicidade. O Estado não deve honrar apenas o caráter objetivo e genérico nos indivíduos, mas também o subjetivo e específico; não deve, ao ampliar o reino invisível dos costumes, despovoar o reino do fenômeno. (SCHILLER, 1989 [1795], p. 30).

Schiller afirma, ainda, que esse Estado nada mais faz do que refletir a não unidade do próprio indivíduo, pois, quando este conseguir ser uno consigo, o Estado apenas será intérprete dessa condição. Tal unidade é uma condição em que a humanidade ainda não chegou e talvez nunca chegue, segundo o próprio autor, e tal oposição pode levar o homem a duas condições: a de selvagem, “[...] quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos.” (SCHILLER, 1989[1795], p. 31). Nessa luta de oposições, cabe ao homem procurar ser “cultivado”, não desprezando a sua natureza e sua liberdade, controlando seu arbítrio.

O homem é, ao mesmo tempo, aquilo que impele à mudança e aquilo que se fixa, inalterável. Logo, Schiller (1989 [1795]) discorre que a abstração, quando alcança sua elevação, chega a dois conceitos que se limitam nessas duas condições do homem, os quais vai chamar de *pessoa* (aquilo que permanece) e *estado* (aquilo que muda). O primeiro é absoluto em si mesmo, perdura no tempo, enquanto o segundo tem de ser causado, surgindo no tempo e, “por mais que a pessoa perdure, alterna-se o estado, e em toda alternância do estado, perdura a pessoa.” (SCHILLER, 1989 [1795], p. 55). Dessas tendências, que consistem na natureza sensível-racional, ao homem é dada a tarefa de administrar a necessidade de dar realidade àquilo que é necessário a si mesmo e submeter o que está fora de si à lei da necessidade. Para isso, somos instados, segundo o autor, por dois impulsos: o *impulso sensível* e o *impulso formal*.

Sob o comando exclusivo do impulso sensível, ocorre a máxima limitação do homem, pois esse impulso está ligado apenas ao fato presente, sendo meramente um espaço de tempo preenchido se firmando na finitude do ser. Já o impulso formal se firma na existência absoluta do homem, afirmando sua pessoa em detrimento das alternâncias do estado, não podendo estar em contradição, pois a pessoa é unidade absoluta e indivisível do homem. O impulso formal compreende toda a sequência de tempo, e não apenas o presente, ou futuro, pois, é imutável, e por compreender toda a sequência de tempo, ele o suprime. A cultura, nesse caso, tem como objetivo assegurar os limites de cada um dos dois impulsos, procurando não favorecer ou reprimir mais um que o outro.

Por mais que pareçam noções totalmente opostas, Schiller se preocupa em afirmar que a contradição não é oposta por natureza, sendo que uma não exige mudança à outra, a outra não exige a manutenção da primeira. É nesse ponto que queremos chegar, pois é na reciprocidade desses dois impulsos que ambos atuam conjuntamente naquilo que o autor denominou de *impulso lúdico*. Para o autor, o homem só conseguirá se aproximar dessa ideia,

ou seja, alcançar sua humanidade em sentido pleno, quando não se satisfizer apenas com um dos impulsos, ou se alterná-los de forma sucessiva, pois negará a si próprio ao imprimir maior importância ao sentido, e negará sua existência no tempo se ficar apenas pensando. Logo, o impulso lúdico é impulso ativado com a tomada de consciência do homem enquanto matéria e enquanto espírito.

Enquanto o objeto do impulso sensível é chamado por Schiller de *vida*, e o objeto do impulso formal é *forma*, o objeto do impulso lúdico é denominado de *forma viva*, e esse pode ser compreendido, de uma forma mais ampla, segundo ele: *beleza*. O autor não quer dizer, com isso, que tudo o que é vivo pode ser considerado belo, assim como nem tudo que é entendido como belo é, necessariamente, vivo, pois uma matéria inanimada pode se tornar forma viva pelas mãos de um escultor, assim como um homem, mesmo sendo vivo e possuindo forma, pode não ser uma forma viva. Para Schiller (1989[1795], p. 73),

Enquanto apenas meditamos sobre sua forma, ela é inerte, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando julgamos belo.

Diante de tais considerações, o autor explica que embora seja possível compreender as partes que originam a beleza, a partir de uma unificação, não é possível compreender como ela nasce, pois, para tal, seria necessário compreender a unificação entre o finito e o infinito, mas isso ainda é um mistério para a compreensão humana. Outro ponto importante é que a reciprocidade perfeita só existe segundo a Ideia. No campo da experiência, essa reciprocidade se mostra menos equilibrada, sendo possível identificar dois tipos de beleza: uma suavizante e outra energética, enquanto no belo ideal essas duas formas desaparecem, sendo uma. Logo, torna-se um equívoco compreender a beleza e seu conceito considerando que esta surge exclusivamente a partir de um dos dois elementos, do sensível ou da lógica.

Segundo Schiller, também podemos compreender erroneamente que a beleza leva o homem sensível e o homem espiritual a um estado de equilíbrio, que pode ser chamado de *estado intermediário*. Porém, é necessário compreender que “A beleza liga os estados opostos de sensação e pensamento, e ainda sim não há meio-termo entre os dois. A certeza daquilo é dada pela experiência; a disto, imediatamente pela razão.” (Schiller, 1989 [1795], p. 87).

Inicialmente, antes de se tornar realmente homem ou quando é um homem incompleto, existe um impulso vital em que a natureza e sensibilidade agem de forma prioritária, precedendo o impulso formal. Quando este passa ao estado do pensar, a razão passa a ser um poder no lugar da sensibilidade. Porém, ao passar do sentir ao pensar, substituindo a determinação passiva pela ativa, ele deve passar por um momento de determinabilidade³⁹.

Estético é, portanto, o estado de determinabilidade real e ativa que o homem atinge quando a mente passa da sensação ao pensamento, passando, por sua vez, a um momento intermediário em que sensibilidade e razão são, concomitantemente, ativas, reprimindo-as simultaneamente. Somente a partir do estado estético, o homem pode passar ao estado moral, nunca diretamente do estado sensível. Diante disso, Schiller (1989 [1795], p. 110) ressalta o papel da cultura nesse processo, afirmando que esta possui a importante tarefa de “[...] submeter o homem à forma ainda em sua vida meramente física e torná-la estético até onde possa alcançar o reino da beleza, pois o estado moral pode nascer apenas do estético, e nunca do físico.” Logo, é possível compreender o estado estético enquanto um estado de transformação e, por que não, de transporte, e, por isso, uma performance.

A contemplação é a forma pela qual o homem tem sua primeira relação com o mundo a sua volta. Então, a partir de uma experiência estética, a beleza se constitui como “obra da livre contemplação”, sendo, ao mesmo tempo, nosso estado e ação. É nesse ponto que começa a análise do circo como uma arte que se constitui em performance e possibilidade de experiência estética. Compreendendo esta como um ponto de passagem necessário à transformação do homem, o circo é uma balança em que os impulsos não são banidos, mas sim equilibrados. No circo é possível que o espectador se entregue à liberdade, pois:

Se nos entregamos [...] à fruição da beleza autêntica, somos senhores, a um tempo e em grau idêntico, de nossas forças passivas e ativas, e com igual facilidade nos voltaremos para a seriedade e para o jogo, para o repouso e para o movimento, para a brandura e para a resistência, para o pensamento abstrato ou para a intuição (SCHILLER, 1989 [1795], p. 106).

Schiller considera que nenhuma arte pode consistir em um efeito puramente estético, pois o homem está sempre preso à dependência dos impulsos. Uma obra de arte deve, então, se aproximar ao máximo do Ideal dessa pureza estética. A excelência de uma

³⁹ Para Schiller, podemos identificar dois estados de determinabilidade e dois estados de determinação (ativos e passivos). As determinações surgem de uma determinabilidade livre, e dessa forma, determinando limites a partir da supressão desta determinabilidade, chegamos à realidade.

obra de arte consiste no fato de que, ao deixarmos de contemplá-la, menor se torne a limitação da direção e disposição que tomaremos posteriormente, porque a “[...] alta serenidade e liberdade de espírito, combinado à força e à energia, é a disposição que deve deixar-nos a autêntica obra de arte [...]” (SCHILLER, 1989 [1795], p. 106). O circo é uma grande obra de arte que nos permite aproximar fortemente desse efeito de experiência estética.

Ao se referir aos acrobatas, Soares (2001, p. 36), afirma que existe uma organicidade nos corpos destes artistas que se difere da lógica de domesticação e “submissão à razão instrumental”. Outro ponto levantado pela autora é a relação criada entre o espectador e esses artistas durante as apresentações, sendo que os primeiros também fazem parte do espetáculo. Nesse sentido, podemos deduzir que o que muito atrai os espectadores é a liberdade dos corpos circenses e o alcance do que parece impossível, podendo, pelo menos durante o espetáculo, se desprenderem de tantas amarras e algemas que a sociedade submete ao corpo, experimentando, a cada número, também uma de forma liberdade. A ideia de que o circo não segue a mesma linha de domesticação e submissão à razão instrumental vigente na sociedade não significa que este não acompanhe as demandas que surgem a cada transformação política, social e econômica.

É possível identificar o risco e a alegria como elementos constituintes da experiência no circo. O risco implica a possibilidade de erro/falha ou acerto/vitória do artista, é a materialização do desejo de cada indivíduo na oposição entre a mudança e a fixidez, considerando que: “o risco sugere uma lacuna entre a fixidez do cotidiano e a possibilidade de transformação de uma situação, para melhor ou para pior” (GUZZO, 2009, p. 44). No circo, é possível que cada sujeito, independentemente da sua origem, região e/ou contexto, vivente em uma sociedade que oferta inúmeros riscos, nem sempre possíveis de serem controlados, observe e viva juntamente com os artistas o controle de riscos, vivendo a tensão do desequilíbrio x equilíbrio, do aparentemente impossível x realização.

Marina Guzzo, compreendendo o risco como estética do espetáculo circense, materializado no/pelo corpo, afirma que:

O circo como forma de cultura popular e como arte que vende e exhibe o risco e o limite humano transitou entre os medos do homem ao longo da sua história. Ele traz consigo as ambiguidades da linguagem dos riscos e os processos sociais nela referenciados. Tendo o corpo como centro do espetáculo o circo organiza sua estrutura números que retratam e deflagram a condição humana de estar constantemente em risco e em segurança. (GUZZO, 2009, p. 53).

Zezo de Oliveira (2015) nos mostra que artistas utilizam, para alcançar a empatia do público, a demonstração de um possível erro ou de fragilidades, revelando uma capacidade “disfarçada” de incapacidade, para que, ao alcançar com êxito a execução da performance, a alegria, o contentamento, a sensação de alívio e satisfação impulsionem a experiência vivida por todos os espectadores. Para tal, mostra-se necessário o domínio de todos os elementos citados anteriormente como necessidade de composição da formação circense. A alegria, então, se mostra como uma realização do impossível, o alcance de experiências positivas, em que até mesmo a ironia ou o “erro” dos palhaços, que revelam o lado que os seres humanos se esforçam para esconder no canto mais obscuro de suas almas, como os defeitos, o “grotesco”, o “feio”, revela-se como uma possibilidade alegre de ser o que se é.

Daniel Lins (2008) afirma que, embora a alegria tenha sido julgada, por muito tempo, com termos pejorativos e, talvez, limitados, como “loucura” ou “delírio”, para ele, inspirado em pensadores como Espinosa [1632-1677], Nietzsche [1884-1900] e Bergson [1859-1941], a alegria é uma potência revolucionária. Segundo ele, “A ética da alegria e dos *afectos* é fundamentalmente exultante e busca os meios para satisfazer nosso desejo afirmando ao máximo os bons encontros e a aptidão de cada sujeito a se deixar ser afetado”. (LINS, 2008, p. 45. Grifo do autor).

O circo é uma obra de arte, viva, orgânica, desdobrada em uma grande performance que produz agenciamentos a partir de programas que se constituem em uma experiência estética, podendo proporcionar transformações naqueles que o fazem ou o contemplem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vastidão histórica e múltipla da arte circense consiste num campo frutífero para inúmeras pesquisas. Nesse trabalho, o enfoque foi dado aos processos pedagógicos dessa arte, construídos principalmente com o surgimento de escolas de circo, fenômeno que teve início, com abrangência mundial, a partir da década de 1970. Essa arte que perdura desde a Antiguidade, que foi se (trans)formando, (re)significando, se ampliando, passou a ter sempre “novas” necessidades, e foi devido a essa capacidade de se (re)inventar perante cada dificuldade que ela hoje possui tamanha vastidão.

A necessidade de criação das escolas de circo teve origem com a mobilização e preocupação dos próprios circenses tradicionais inicialmente. As escolas passaram ter função importante para a continuidade da arte circense, além de proporcionar maior acesso a indivíduos que não nasceram debaixo de uma lona. Nesse sentido, o circo vem crescendo de modo rizomático, como afirma Erminia Silva (2017), sendo que a abertura das escolas de circo é mais uma possibilidade de formação/ensino/aprendizagem desta arte. Aquele momento que foi compreendido por muitos como a possível “morte” do circo, através do distanciamento dos filhos dos circenses itinerantes dos próprios circos ao procurarem maior estabilidade, pode ser compreendido, na verdade, como a morte de uma Fênix⁴⁰, que possui a capacidade de se recriar das cinzas, sem deixar de ser uma Fênix.

Com a proliferação das escolas de circo, aumentou também as possibilidades da linguagem circense se expandir e, diversos grupos, instituições e companhias em todo o mundo têm demonstrado interesse de sistematizar os saberes circenses. No entanto, mesmo sendo um fato concreto, tais iniciativas, que são compreendidas por muitos como Novo Circo, ainda podem ser vistas de maneira receosa pelos circenses tradicionais, compreendendo que toda transformação pode acarretar em melhorias, mas, também, em conflitos. Fato é que, independentemente de ser nas escolas de circo, nas ruas, nos palcos ou na lona, os artistas circenses criam e recriam o universo circense, constituindo-se todos em “circo”.

Em Goiás, o circo também se manifesta nas mais diversas formas, por isso os espaços que foram objetos de estudo dessa pesquisa foram duas instituições que têm se empenhado em transmitir a arte circense em caráter profissionalizante. O Circo Basileu França, do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, possui uma história de

⁴⁰ A Fênix é um animal da mitologia Grega que, ao viver por muitos anos, morria através da autocombustão e possuía a capacidade de renascer das suas próprias cinzas.

resistência dentro da própria instituição. Inicialmente realizadas em lugares “improvisados”, as aulas de circo dessa instituição se enquadram, hoje, numa sistematização para garantir a formação dos sujeitos envolvidos, adquirindo, com esse formato, maior visibilidade e estruturas adequadas. Atualmente, oferece o curso Formação Inicial e Continuada (FIC), que enfatiza a formação profissional dos alunos que procuram o curso, e pretende implantar o curso técnico em circo, uma vez que apenas a Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro oferece essa modalidade no Brasil.

O Circo Laheto, por sua vez, é um circo social (DAL GALLO, 2009), cujo foco é atender crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. O circo é visto como ferramenta para garantir a esses indivíduos a cidadania, a emancipação e maior capacidade de leitura do mundo e da realidade em que se encontram. Porém, tal fato não impede a possibilidade de profissionalização circense por essa instituição, sendo as duas ações altamente importantes e, muitas vezes, concomitantes. É importante compreender que o Circo Laheto, embora seja social, também oferece a possibilidade de cursos profissionalizantes para artistas e para indivíduos diversos que procurem por essa formação, como ocorrido nos anos de 2016-2017.

O Circo Basileu e o Laheto têm características diferentes uma da outra, mas de acordo com grande parte dos alunos que participaram da formação em ambas as instituições em 2016-2017, as formações se complementavam. Essas duas escolas têm sido de suma importância para o artista circense goiano, atuando, muitas vezes, de forma conjunta. E, sobre os sujeitos envolvidos com essas formações, a maioria dos pesquisados demonstraram certo receio ao se intitulem como artistas circenses. Isso porque, talvez, a própria discussão referente aos circenses tradicionais x circenses advindos de escolas de circo evidencie a necessidade de que as instituições invistam em momentos de trocas de pesquisas artísticas, momentos de discussões teóricas e de esclarecimento de conceitos que permeiam a área, a fim de subsidiar a reflexão a respeito do fazer circense.

Outro aspecto observado nas respostas obtidas nas entrevistas é que, embora a formação oferecida pelas instituições pesquisadas enfoque aprendizagem e aperfeiçoamento de técnicas acrobáticas, a maioria dos sujeitos compreendem o circo como uma área que engloba diversas outras linguagens, ressaltando a contemporaneidade que sempre esteve presente nesse fazer, além da importância do cuidado corpo e com a segurança no circo. E o fato de a maioria dos pesquisados terem iniciado a formação de forma “despretensiosa” ou como um “acaso” revela que cursos, projetos, oficinas que estejam abertos a receber sujeitos que não possuem ou possuem pouca experiência com a arte circense e que instiguem nestes o

interesse pela busca por espaços que ofereçam, para adultos, uma formação profissional em circo, corroboram com a cadeia de envolvimento proposta por Duprat (2014).

Os depoimentos foram relevantes para fazer um levantamento acerca das críticas e das dificuldades que envolvem os processos de ensino e aprendizagem, como a falta de materiais, sistematização das aulas e possibilidade de ampliação da vivência de modalidades diversas. Os dados também apontaram para a dificuldade de financiamento das instituições por parte do Estado, para a necessidade de ampliação de escolas gratuitas com espaços de formação continuada para artistas já formados e para a importância de aprimorar a formação dos professores também.

Goiânia e as instituições pesquisadas estão, ainda, em um momento de transformação e de estruturação de formações, com pontos de acerto e de incertezas. Assim, com os dados obtidos nos campos pesquisados, esse trabalho conclui suas reflexões a partir da proposta de elementos entendidos como essenciais para a composição de uma formação circense: Domínio da Técnica e Segurança; Educação para criação de corresponsabilidade; Grupos de estudos/pesquisas/trocas; Criação de uma rede; Parcerias institucionais e Criatividade. Embora tenham sido abordados em tópicos no terceiro capítulo, é certo que todos esses elementos possuem entrelaçamentos e pontos de contato. E são esses elementos que precisam ser elencados na formação, pois fazem do o espetáculo circense uma manifestação proporcionadora de experiências estéticas.

O domínio técnico e a segurança são elementos inseparáveis, pois esta se torna imprescindível ao primeiro, uma vez que o risco é um elemento intrínseco da arte circense. Afinal, como realizar um número de Parada de Mãos⁴¹, a partir de movimentos ou equipamentos diferentes, sem haver o domínio desse movimento em sua forma mais básica? A criatividade só pode ser somada a elementos que já possuem o domínio consolidado. E, nesse caminho de formação, a corresponsabilidade, as parcerias institucionais, a criação de redes e grupos de estudos e de situações para trocas experiências significativas se tornam indispensáveis para enriquecer e tornar integral o processo de desenvolvimento do aluno-artista .

O circo pode ser compreendido como experiência estética, considerando alguns pontos-chave para essa reflexão, como por exemplo o lúdico, o cômico, o riso, o risco e a alegria. A partir de tais elementos é possível analisar os sentimentos que permeiam o espectador que, tantas vezes, compartilha do sentimento aparentemente vivido pelo artista no

⁴¹ Parada de Mãos, também conhecido como Parada de Dois ou Bananeira, consiste basicamente em equilibrar-se sobre as mãos.

momento do espetáculo. A mistura de sentimentos provocados pelos números é capaz de equilibrar os sentimentos mais opostos do ser humano no momento da apreciação. Os muros que delimitam oposições como sentimento x razão, belo x grotesco, equilíbrio x desequilíbrio, força x fragilidade durante o “show”, parecem desintegrar-se quase alcançando (e talvez conseguindo) uma unidade desses elementos que, à primeira vista, parecem extremos.

Por fim, é possível compreender que o circo ou os artistas de circo não precisam obrigatoriamente de escolas de circo para se constituírem artistas. Porém, é inegável a importância dessas instituições no processo de formação, de permanência e de (re)significação da arte circense. É um fenômeno que ainda está na sua forma embrionária, considerando a extensão histórica do próprio circo. Essa pesquisa é, então, uma parte ainda pequena desse movimento e aponta necessidades de continuação do estudo e das produções científicas diversas a respeito da temática. Ademais, viva o circo e sua capacidade de (re)existir!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, José Carlos Santos. *O espaço cênico circense*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2006.

APPERT-RAULIN, Barbara. Diplôme d'État de professeur de cirque: modalités et perspectives. In. Thérèse Perez-Roux, Richard Etienne, Josiane Vitali. *Professionnalisation des métiers du cirque: des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*. France. L'Harmattan, 2016. <hal-01715656> <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01715656>

AQUINO, José Moacir de. *Educação, Emancipação e Corresponsabilidade em Karl Otto Apel*. Tese de Doutorado em Educação, São Paulo, USP, 2017.

BAKHTIN, Michel. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. [1965] - 8ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2013.

BARONI, João Francisco B. “Arte circense – a magia e o encantamento dentro e fora das lonas”. *Revista Pensar a Prática*, UFG, v. 1, n. 9, 2006, p. 81-99.

BARRETO, Mônica Alves (Lua Barreto). Relações de ensino/aprendizagem do artista circense que se apresenta na rua. In: *Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Anais. Uberlândia (MG) UFU, 2017. Disponível em: < <http://portalabrace.org/c2/index.php/131-portal/2566-publicados-os-anais-do-ix-congresso-da-abrace> >. Acesso em: 24/03/2017.

BARRETO, Mônica Alves (Lua Barreto). *Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas*. – Goiânia:/ Editora Espaço Acadêmico, 2018.

BARTHOLO, Ruy. *Respeitável Público: Os bastidores do fascinante mundo do circo*. – Rio de Janeiro: Letras & Expressões; São Paulo: Elevação, 1999.

BENINI, Luiz Eduardo. *Práticas corporais, atividade física e circo: do palco de aberrações à espetacularização do corpo / Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.* – Viçosa, MG, 2013.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 101-112, 2001.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 6, p. 9-19, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo Online*, v. 1, p. 1-13, 2009.

BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. *Ensaio de um corpo circense*. Dissertação de mestrado em Letras, Rio de Janeiro, PUC, 2010.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética. *Caderno de Formação RBCE*, p. 43-55, jul. 2011.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (Org.) *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses – Vol. 1 – Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.*

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (Org.) *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses – Vol. 2 – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.*

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; MACHADO, Gustavo Arruda. Reflexões sobre o Circo e a Educação Física. *Corpoconsciência*, Santo André, v. 2, n. 12, p. 36-69, 2003.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; PINHEIRO, Pedro Henrique Godoy Gandia; PRODÓCIMO, Elaine. *Jogando com o circo.* – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2011.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; MACHADO, Alex; FRANCA, Julia. Esforços organizando desejos: procedimentos para criação e performance circense. *Revista do Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP*. n. 8, dez. 2015.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; SILVA, Erminia. Circo: Educando entre as gretas. In. *Rascunhos*. Uberlândia, v. 4 n. 2, p. 104-117 julho, 2017.

BRASIL, Casa Civil - Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998*. Brasília, 1998.

BRASIL, Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. *Catálogo Nacional de Cursos Técnicos Ministério da Educação.* – 3º Edição - Brasília/DF, 2016. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/midias-na-educacao/190-secretarias-112877938/setec-1749372213/30101-publicacoes-catalogos-de-cursos-tecnicos-e-superiores-de-tecnologia> (Acesso: agosto de 2018).

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. *LDB - Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Brasília: MEC, 1996.

CÂMARA. Rogerio Sette; SILVA. Erminia. *O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Postado em 2009. Disponível em: www.circoconteudo.com.br Acesso em: 11 set. 2014.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatro e Fragmentos. Construindo emoções, pensamentos e razões. In. *Sensibilidade e Sensibilidades*. Goiânia: UCG 2008 p. 55-62. Teatro e Recepção. A Construção da Personagem e o papel do ator.

_____. *O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, SP, 2005.

_____. Per-formance e Performance Art: superar as velhas traições. in CAMARGO, R. CUNHA, F. PETRONILIO, P. *Performances da Cultura. Ensaios e Diálogos*. Kelps, 2015.

_____. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In *Karpa Journal*, 2013. <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html> - Acesso em 05 de novembro de 2017.

CARVALHO, Seluta Rodrigues de; et.al. *E o circo chegou à capital do pequi*. Cadernos CENPEC – Pesquisa e Ação Educacional – v. 1, nº 2, 2006.

CASSOLI, Tiago. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro – circo social e práticas educacionais não governamentais*. Dissertação de mestrado em Psicologia, Niterói, UFF, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura e Saber do Povo: Uma perspectiva antropológica*. In. *Revista TB*, Rio de Janeiro, 147:63/68, out.-dez. 2001.

COSTA, Martha M. *A organização circense – um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação dos valores institucionais*. Dissertação de mestrado em Administração, Rio de Janeiro, FGV, 1999.

DAL GALLO, Fabio. *Da rua ao picadeiro – escola Picolino, arte e educação na performance do circo social*. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Salvador UFBA, 2009.

DE GASPARI, Josset; SCHWARTZ, Gisele. “Vivências em artes circenses – motivos de aderências e expectativas”. *Motriz, Rio Claro*, v. 13 n. 3, 2007. p. 158-164.

DEWEY, John. *Experiência e Educação*. (Tradução de Anísio Teixeira). 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

DUARTE, Regina H. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Tese (doutorado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Atividades Circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar*. 2007. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação Física e Sociedade – Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física, Campinas, 2007.

_____. *Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 2014.

_____. Notas sobre a formação circense no Brasil: do circo de lona às escolas especializadas. In. *Circo: horizontes educativos*. M.A.C. Bortoleto; T.O. Barragán; E.Silva (Org.). – Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, v. 8, 2008, pp. 235-246. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>> Acesso: 25 de setembro de 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. 4º ed. rev. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Diego. *Segurança no Circo: questão de prioridade.*/ Diego Leandro Ferreira, Marco Antonio Coelho Bortoleto, Erminia Silva. - 1. ed. – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. *A metáfora do bogatyr: o corpo acrobata e a cena russa no início do século XX* / Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista - São Paulo: [s.n.], 2011.

FERREIRA, Diego Leandro; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; SILVA, Erminia. *Segurança no Circo: questão de prioridade*. – 1. ed. – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015.

FIGUEIREDO, Carolina Machado de Senna. *As Vozes do Circo Social*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais – PPHBC, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. [1975] Trad. Raquel Ramallete. 38ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GARCIA, Antolím. *O Circo (A pitoresca turnê do Circo Garcia através da África e países asiáticos)*. São Paulo: Edições DAG. 1976.

GÁSPARI Jossett Campagna de; SCHWARTZ, Gisele Maria. Vivências em arte circense: motivos de aderência e expectativas. *Motriz*, Rio Claro, v. 13 n. 3 p. 158-164, jul./set. 2007.

GOIÁS, Projeto Político Pedagógico - *Centro de Educação Profissional e Tecnológica em Artes Basileu França* – CEPABF. Goiânia, 2014.

GOUDARD, Philippe. Estética do Risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In. *O circo no risco da arte*. Org. Emmanuel Wallon, trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

GUEDES, Larissa Sttéfany de Paula. *Era uma vez um circo – A história do circo Laheto*. – Goiânia: Pé de Letras, 2016.

GUZZO, Marina Souza Lobo. *Risco como Estética, Corpo como Espetáculo*. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

HEWARD, Lyn; BACON, John. *Cirquedu Soleil – a reinvenção do espetáculo*. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

INFANTINO, Julieta. La Formación del Artista Circense en Argentina: una historia de revalorización, innovación y desafío. In *Circo: horizontes educativos*/ Marco Antonio Coelho Bortoleto, Teresa Ontañón Barragán, Erminia Silva (Org.). – Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

LEHN, Donald B. La formación artística en circo: estrategias de la Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales (FEDEC). In *Circo: horizontes educativos*/ Marco Antonio Coelho Bortoleto, Teresa Ontañón Barragán, Erminia Silva (Org.). – Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

LINS, Daniel. A Alegria como força revolucionária: ética e estética da alegria. In. *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneo*. São Paulo, Hedra, 2008.

LOPES, Daniel de Carvalho; PARMA, Márcio. *Construção de malabares passo a passo*. – 1. ed. – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2016.

MANCILLA, Cláudio A. B. *O trampolim da razão subalterna – circo social e pensamento social em Nuestra América*. Dissertação de mestrado em Educação, Niterói, UFF, 2007.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (mestrado). São Paulo, 2016.

MATOS, Lucília da Silva. *Equilibristas da vida cotidiana – arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém – Pará*. Dissertação de mestrado em Antropologia, Belém, UFPA, 2002.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. [1934] In. *Sociologia e Antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELLO, R. de.; VALE, R.P.G. do. *Lingua Pileata: Bakhtin, linguagem do riso e análise do discurso*. In. *Revista Inventário*. - 11^a ed. - jul.-dez.- 2012. <<http://www.inventario.ufba.br/11.htm>> Acesso em agosto de 2016.

MENDES, Alessandra Dias; AZEVÊDO, Paulo Henrique. Políticas Públicas de Esporte e Lazer & Políticas públicas educacionais: promoção da Educação Física dentro e fora da escola ou dois pesos e duas medidas? *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 32, n. 1, p. 127-142, setembro 2010.

MENDONÇA, Gabriel Coelho. *Quando o chão não basta - reflexões sobre a virtuosidade acrobática em uma criação aérea circense* – Dissertação de mestrado em Artes da Cena - Campinas, SP: [s.n.], 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* [1935]. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 4^a ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. – (Biblioteca do pensamento moderno)

MILLÁS, Claudia Regina Garcia. *Trajetórias de risco, treinamento e criação experiências vividas nos espaços vertical e aéreo*. Dissertação (mestrado) – Campinas, SP: [s.n.], 2014.

MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO. *Circo – tradição e arte*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987.

NASCENTE, Izabela. *O Freak Show e Julia Pastrana – Dissertação de Mestrado em Performances Culturais*, Universidade Federal de Goiás – Goiânia, GO, 2017.

OLIVEIRA, Júlio Amaral. *Circo*. São Paulo: Biblioteca Eucatex, 1990.

OLIVEIRA, Raphaella Boselli de. *Atividades circenses em academias: uma nova opção no âmbito do lazer*. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro - Rio Claro: [s.n.], 2008.

OLIVEIRA, Zezo de. Prólogo. In *Segurança no Circo: questão de prioridade!* Diego Leandro Ferreira, Marco Antonio Coelho Bortoleto, Erminia Silva. - 1. ed. – Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier de. *As Organizações Sociais e o novo espaço público*. Florianópolis; FEPESE/Editorial Studium, 2005.

ORFEI, Orlando. *O circo viverá*. São Paulo: Mercuryo, 1996. 240p.

PEREIRA, Cleonice de Paula. Metodologia de ensino de acrobacias aéreas no tecido circense. 2006 (Relatório Final de Iniciação Científica). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PEREIRA, Eliane Regina. *Aprendendo a ser circense e ampliando as possibilidades de "ser" aprendiz* [tese] - Florianópolis, SC, 2011.

PEREZ-ROUX, Thérèse; ETIENNE, Richard; VITALI, Josiane. Professionnalisation et identité professionnelle dans les arts du cirque, un couple qui ne va pas de soi. In Thérèse Perez-Roux, Richard Etienne, Josiane Vitali. *Professionnalisation des métiers du cirque: des processus de formation et d'insertion aux épreuves identitaires*. France. L'Harmattan, 2016. <hal-01715656><https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01715656> Acesso em: Julho de 2018.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa. *Os Jogos Teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da Experiência)*. Goiânia: Kelps, 2017.

ROCHA, Gilmar. "A retórica da tradição": notas etnográficas de uma cultura em transformação. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, [S.l.], n. 27, dec. 2010. ISSN 2179-7331. Disponível em: <<http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/5/6>>. Acesso em: Outubro de 2017. doi: <https://doi.org/10.22409/antropolitica.v2i27.5>.

ROCHA, Gilmar. *O Circo no Brasil – Estado da Arte*. In. BIB, São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, p. 51-70.

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

SEIBEL, Beatriz. El circo de ayer a hoy. In. *Cuadernos de Picadeiro*. Cuaderno Nº 22 - Instituto Nacional del Teatro - ABRIL 2012.

SIMONIN, Stéphane. L’insertion professionnelle à l’Académie Fratellini, école supérieure de formation aux arts du cirque. In. Thérèse Perez-Roux, Richard Etienne, Josiane Vitali. *Professionnalisation des métiers du cirque: des processus de formation et d’insertion aux épreuves identitaires*. France. L’Harmattan, 2016. <hal-01715656><https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01715656>

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. Pontos de Contato entre o pensamento Antropológico e o Teatral. In *Cadernos de Campo* nº 20. p. 213-236, 2011a. Disponível em <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092> Acesso: Setembro de 2016.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores – transportados e transformados. In *Moringa*. João Pessoa, Vol. 2, n. 1. p. 155-185, 2011b.

_____. O que é performance? In *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006 p. 28-51.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. [1795] Trad. Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. – São Paulo: Iluminuras, 1989, - [7 reimpressão, 2013].

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável público... o circo em cena*. – Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. Aprendizizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico. In *Circo: horizontes educativos*. M.A.C. Bortoleto; T.O. Barragán; E.Silva (Org.). – Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

_____. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimento e transformações. In *Circo, lazer e esporte: políticas públicas em jogo*. BARONI, J. F.; HECKTHEUER, L. F. A.; SILVA M. R. S. (Org.) Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2011. p. 11-41.

_____. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimentos e transformações. In *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Bortoleto, M. A. C. (Org.) Jundiaí: Fontoura, 2008.

_____. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. – São Paulo: Altana, 2007.

_____. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX*. 2003. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

_____. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1996.

_____. O Circo Sempre Esteve na Moda: contemporaneidade da teatralidade circense. In *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo, Hedra, 2008.

SILVA, Pedro Eduardo da. *A formação do palhaço circense*. Dissertação (mestrado). São Paulo, 2015.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX* / Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, 2014.

SILVEIRA, Clélia J. *Circo – educando com arte*. Rio de Janeiro: Fase, 2001.

SOARES, Carmen. Acrobacias e acrobatas para um estudo do corpo. In: BRUHNS, Heloisa Turini; GUTIERREZ, Gustavo Luis (Org.). *Representações do lúdico*. Campinas: Autores Associados, 2001, v. 1, p. 33-42.

_____. Métodos ginásticos. In: GONZÁLEZ, Fernando Jaime; FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo (Org.). *Dicionário Crítico de Educação Física*. Ijuí: 2005, v. 1, p. 278-282.

_____. *Corpo e história*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

_____. *Imagens da educação no corpo – estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 1998.

_____. *Educação Física: raízes europeias e Brasil*. Campinas, SP: Autores Associados, 1994.

SOARES, Daniela Bento; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. A prática do tecido circense nas academias de ginástica da cidade de Campinas-SP: o aluno, o professor e o proprietário. *Revista Corpoconsciência*, Santo André, vol. 15, n. 2, p. 07-23, jul/dez 2011.

STOPPEL, Erica Raquel. *O artista, o trapézio e o processo de criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea* /Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. – Campinas, SP: [s.n.], 2017.

TEIXEIRA, Maria Eneida; ANÁSTÁCIO, Vera Lúcia A. *Circo de Todo Mundo – uma história de magia e cidadania*. Belo Horizonte: [s. ed.], 2000.

TEIXEIRA, Anísio. A pedagogia de Dewey. (Esboço da teoria de educação de John Dewey) In *John Dewey / Robert B. Westbrook*; Anísio Teixeira, José Eustáquio Romão, Verone Lane Rodrigues (org.). – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

TINHORÃO, José Ramos (2001). “Circo brasileiro, local do universal”. In *Cultura Popular – Temas e Questões*. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 55-84.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner. In *Cadernos de Campo*, no. 13, p. 177-185. 2005.

_____. Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage, In *Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu*. Rio de Janeiro: Eduff (2005).

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

WALLON, Emmanuel. *O circo no risco da arte*. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

YOSHIMURA, Fernando Eidi. *Mapa das atividades circenses em Ribeirão Preto: uma visão dos instrutores do circo*. – Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. – Ribeirão Preto, 2017.

Sites Pesquisados:

<http://www.fedec.eu>

<http://www.circonteudo.com.br>

<http://www.circonteudo.com>

<http://circolaheto.org/>

<http://www.abracirco.com.br/>

<http://trabalho.gov.br>

<http://sirpweb.mte.gov.br/sirpweb/principal.seam>

<http://portal.mec.gov.br/>

<http://www.instrumentodever.com/poeticas/DAY/MONTH/YEAR/TITLE-2>

<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/8714/conteudo+opera.shtml#>

<http://www.flexacademia.com.br>

<https://www.ciacatavento.com.br/escola>

<http://www.sed.go.gov.br>