



CADERNOS FORMATIVOS

Sesc Circo 7ª edição

CADERNOS FORMATIVOS

Sesc Circo 7ª edição



SESC MARANHÃO
2022

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO REGIONAL
Maurício Aragão Feijó

DIREÇÃO REGIONAL
Rutineia Amaral Monteiro

COORDENAÇÃO EXECUTIVA DO PROJETO SESC CIRCO
Sandra Silva Nunes

ORGANIZAÇÃO DO CONTEÚDO
Larissa dos Santos Ferreira
Sandra Silva Nunes

REVISÃO
Karoline Garcia

DIAGRAMAÇÃO
Ruid Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cadernos formativos [livro eletrônico] : Sesc Circo
7ª edição / [organização] Larissa dos Santos
Ferreira, Sandra Silva Nunes. -- 1. ed. --
São Luís, MA : SESC Deodoro, 2022.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-997284-1-9

1. Artes cênicas 2. Circo 3. Educação e cultura -
Projetos 4. Registros fotográficos 5. Projetos
culturais 6. SESC - São Luís (MA) I. Ferreira,
Larissa dos Santos. II. Nunes, Sandra Silva.

22-139556

CDD-791.3

Índices para catálogo sistemático:

1. Circo : Artes : Educação e cultura 791.3

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314

@sesc_ma
TELEFONE: (98) 3216-3860
WWW.SESCMA.COM.BR

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. VENDA PROIBIDA.
OS TEXTOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES E NÃO REFLETEM NECESSARIAMENTE A
OPINIÃO DO SESC.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	05
CIRCO INCLUSIVO: a importância da acessibilidade no equipamento circense. Andressa Cabral da Costa da Silva.....	06
O CIRCO TÁ NA RUA: a formação do artista circense em espaços públicos. Donny Wallesson dos Santos, Andressa Passos do Nascimento.....	11
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA A FORMAÇÃO CIRCENSE: um relato descritivo da experiência do Coletivo O Circo Tá Na Rua. Donny Wallesson dos Santos.....	19
ESCOLAS DE CIRCO - QUEM SÃO E ONDE ESTÃO? Mônica Lua Barreto, Marco Antonio Coelho Bortoleto.....	37
ONDE ESTAVAM AS MULHERES QUANDO O CIRCO ERA MONTADO? A busca do protagonismo feminino na comicidade circense. Michelle Nascimento Cabral Fonseca.....	47
SER-CORPA DISSIDENTE NO CIRCO: breves reflexões Necylia.....	57
QUEREM CAFEREM? Um processo de criação clownesco com aroma de café. Priscila Romana Moraes de Melo.....	62
SESC CIRCO: ações de fomento para a linguagem circense no Maranhão. Sandra Silva Nunes.....	69
PALHAÇARIA, PERFORMANCE E O BRINCAR/JOGO: abordagem entre as áreas e possíveis relações entre as temáticas. Victor Capeto.....	83

APRESENTAÇÃO

O projeto Sesc Circo surgiu em 2013 com o objetivo de contribuir para a difusão e valorização da linguagem circense no Maranhão, diante da necessidade de uma ação onde o Circo fosse o protagonista.

No ano de 2022, houve uma ampliação do conceito inicial do projeto, visando à difusão das produções circenses, em sua maioria, das regiões Norte e Nordeste, evidenciando artistas e grupos que estão fora dos grandes eixos de circulação nacional, principalmente no âmbito das artes cênicas, para que haja maior visibilidade e uma constância das produções dessas regiões.

Deste modo, manter um projeto de continuidade voltado para uma linguagem com pouca visibilidade no cenário cultural nacional é um investimento do Sesc em cultura e resultado também das contribuições de artistas, grupos, pesquisadores, dos variados públicos e de tantos outros envolvidos que acreditam no potencial do circo enquanto expressão artística, na importância de desenvolver estratégias que assegurem sua representatividade no âmbito das políticas de fomento, na valorização de seus artistas como trabalhadores da cultura e no fortalecimento e manutenção das artes circenses.

Para tanto, a sétima edição do Sesc Circo - Norte e Nordeste aconteceu em formato híbrido, contemplando apresentações presenciais de espetáculos de grupos locais e nacionais, promovendo ações formativas - processos colaborativos entre artistas e grupos no que tange a criação de espetáculos e números circenses, estimulando à pesquisa científica, a memória e o debate sobre a linguagem com artistas-docentes-pesquisadores, além de ações de interiorização na cidade de Itapecuru-Mirim.

É o circo do Maranhão que com toda a sua magia e encantamento ocuparam os espaços das unidades do Sesc e das comunidades onde estiveram artistas, grupos e públicos promovendo reflexões, experiências, muita gargalhada e risos soltos pelo ar.

CIRCO INCLUSIVO: A IMPORTÂNCIA DA ACESSIBILIDADE NO EQUIPAMENTO CIRCENSE.¹

Andressa Cabral da Costa da Silva²

RESUMO

Este ensaio trata-se de um recorte da pesquisa em andamento sobre Circo e Acessibilidade com o objetivo de refletir sobre a importância da acessibilidade cultural nos circos de lona itinerantes. Neste estudo haverá, por meio de uma abordagem metodológica da pesquisa bibliográfica e documental, a reflexão sobre o direito da pessoa com deficiência à cultura, também apontará algumas práticas acessíveis que poderão ser implantadas no circo de lona itinerante.

Palavras-chave: Acessibilidade cultural; Circo de lona itinerante; Pessoa com deficiência.

ABSTRACT

This essay is a part of the ongoing research on Circus and Accessibility and aims to reflect on the importance of cultural accessibility in traveling canvas circuses. In this study, there will be, through a methodological approach of bibliographic and documentary research, a reflection on the right of the disabled person to culture, it will also point out some accessible practices that can be implemented in the traveling canvas circus.

Keywords: Cultural accessibility; Traveling canvas circus; People with disabilities.

1 Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

2 Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, licenciada em teatro pela Universidade Federal do Maranhão, Técnica em Produção Cultural pelo IEMA, especialista em Acessibilidade Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, gestora e produtora cultural na Maracult Produções Acessíveis. E-mail: andressa.producoesulturais@gmail.com

O circo é considerado como “[...] o local da diversidade e pluralidade cultural. Onde muitas regras são quebradas, possuindo códigos próprios. Fortalece laços, destrói outros para depois se estabelecer novamente.” (LABORDA, 2013, p. 182). Geralmente esse equipamento cultural está nas nossas lembranças como a primeira linguagem artística a qual tivemos acesso. Dentre os seus formatos, está o circo de lona itinerante que é “uma engrenagem onde funcionam ao mesmo tempo empresa, casa, trabalho e viagem” (MAVRUDIS, 2011, p.35). Muito aguardado nas cidades, o circo de lona itinerante sempre proporcionou ao seu público divertimento e entretenimento, por meio do seu espetáculo colorido e lúdico, composto por diferentes artistas tais como: equilibrista, palhaços, malabarista, mágicos, dentre outros.

A sobrevivência do circo é resultado de suas adequações e transformações ao longo do tempo, mas quando o assunto é acessibilidade cultural no circo de lona itinerante, observa-se a carência do uso de práticas acessíveis que garantam, de forma permanente, o direito cultural das pessoas com deficiência neste equipamento. Sendo assim, esse ensaio não tem a pretensão de apontar um único caminho que deve ser trilhado pelos(as) produtores(as) e gestores(as) do circo de lona itinerante para acessibilizar seu equipamento cultural, mas refletir sobre a importância das práticas e citar algumas que podem ser implementadas para garantir o direito da pessoa com deficiência como plateia no circo de lona itinerante. Vale destacar que há o protagonismo da pessoa com deficiência como artista e outros profissionais da cultura.

As pessoas com deficiência já foram submetidas, como aponta Sasaki (2003): a exclusão (Antiguidade até o início do século XX), o indivíduo era tratado como anormal, sua deficiência estava ligada a um tipo de castigo e sofria isolamento social; a segregação (década de 20 a 40), também conhecida como assistencialismo, pois as instituições especiais desempenhavam o papel de prestar vários tipos de serviço e o isolamento social ainda acontecia; a integração (décadas de 50 a 80), conforme fosse o tipo de deficiência era permitido que a pessoa frequentasse a escola e alguns locais e a inclusão (década de 90 até os dias atuais), demonstrou o valor da diversidade humana e assim oportunizou o acesso ao emprego, a educação, o lazer e a cultura de forma igualitária.

O conceito de deficiência está interligado a dois modelos classificados por Diniz (2007) como biomédico e o social. O primeiro, que surgiu no início do século XIX, foi caracterizado pelo assistencialismo e considerava a lesão como deficiência. Nesse modelo as pessoas com deficiência viviam isoladas e precisavam da cura para retornar as famílias e a sociedade, logo pregava-se que a deficiência estava no indivíduo;

oposto a isso, o segundo modelo que surgiu no século XX, apontava os sistemas opressores (desemprego, baixa escolaridade, entre outros) como os responsáveis pela experiência da deficiência. Para este modelo, a deficiência estava na estrutura social pouco sensível a diversidade.

É direito da pessoa com deficiência viver em ambientes em que possa desempenhar suas habilidades sem depender de terceiros, exercendo assim sua autonomia e independência. Como enfatizado no artigo 53 da LBI “[...] acessibilidade é o direito que garante à pessoa com deficiência viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e participação social” (BRASIL, 2015). Quando a pessoa com deficiência é reconhecida como cidadã, ela passa a ter direitos, entre eles o da cultura, no qual ela poderá frequentar equipamentos e apreciar seus produtos artísticos. Entretanto, para que essa experiência seja de sucesso, há a necessidade de se implantar a acessibilidade cultural, por meio de recursos que permitam o uso do espaço e apreciação do produto artístico com autonomia, segurança e equidade de oportunidades. Vale ressaltar que as práticas acessíveis também podem ser utilizadas por idosos, crianças e gestantes. Partido disso, os circos de lonas itinerantes também necessitam se adequar para garantir a pessoa com deficiência o direito à cultura previsto na constituição, leis e decretos. Mas como acessibilizar o equipamento circense a pessoa com deficiência como plateia?

Acessibilizar um equipamento cultural e o seu produto é garantir o direito da pessoa à cultura, não se trata de uma escolha ou favor. Por isso, leis e decretos foram criados para garantir e promover o Direito Cultural das Pessoas com Deficiência e assegurar o acesso à cultura para todos. Pensando na acessibilidade desses lugares, produtos e serviços, foram criados decretos, Normas Técnicas 9050/2015 e 15599/2008, a Lei Brasileira de Inclusão – LBI 13.146/2015, Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (nº 7612/2014), Desenho Universal (5.296/2004), Tecnologia Assistiva (7.612/2011), entre outros. Erroneamente, achava-se que somente o fato de a pessoa com deficiência estar presente em um equipamento cultural, já estava sendo cumprido o direito desta como cidadã, mas devido as barreiras de comunicação e atitudinal, logo essa prática foi abandonada.

Com isso, percebe-se que a legislação brasileira possui várias leis e decretos relacionados ao acesso à cultura pelas pessoas com deficiência, mas infelizmente por não haver uma fiscalização mais efetiva de órgãos públicos e da própria sociedade civil, muitas delas ainda ficam somente no papel e na teoria. Cabe também aos profissionais da cultura (gestores, produtores, diretores, curadores, artistas, entre outros) um olhar mais atento, cuidadoso e responsável em relação à implementação do

acesso à cultura às pessoas com deficiência. Importante sempre fazer as perguntas: quem é meu público? Para quem minha arte ainda não chega? Que tipo de acesso eu proporciono? Quem são os artistas? Para que de fato as práticas acessíveis possam ser implementadas e cumpram seu papel de proporcionar o acesso ao equipamento e fruição ao produto, não somente às pessoas com deficiência, mas para todos.

A acessibilidade deve ser pensada desde a entrada até a saída da pessoa com deficiência, desta forma segue alguns exemplos de práticas acessíveis: piso podotátil; área plana sem barreiras; rampas de acordo com inclinação prevista nas normas técnicas; divulgação do espetáculo por meio de vídeos com audiodescrição, alto contraste, legenda e janela com intérpretes de Libras; uso do Qr Code para facilitar o acesso de todas as pessoas aos links com informações de horários, local, data e valores do ingresso; descrição das imagens postadas nas redes sociais no texto alternativo; portas largas em toda área de acesso ao circo; mapa tátil; audiodescrição durante o espetáculo; intérpretes de Libras durante o espetáculo; acesso sem barreiras a bilheteria; formatos de pagamentos acessíveis – máquinas de cartão acessíveis; placas luminosas de informação e alerta; cardápio da praça de alimentação em BRAILLE e áudio; balcões acessíveis para todas as estaturas; banheiros químicos acessíveis; equipe treinada para se comunicar independente da pessoa ter ou não deficiência – quando bem acolhidos todos voltam ao lugar e as práticas acessíveis podem ser utilizadas por todos. O mundo se reinventou durante a pandemia, então acredita-se ser possível a adaptação dos equipamentos culturais e seus produtos artísticos para que a acessibilidade cultural possa ser realidade e o direito da pessoa com deficiência seja cumprido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante que a acessibilidade seja pensada desde o início da montagem do espetáculo, escolha do equipamento cultural e que os usuários dos recursos acessíveis, ou seja, pessoas com deficiência, façam parte desse processo. A empatia é o primeiro passo para que o direito da pessoa com deficiência possa ser efetivado sem argumentos superficiais para justificar a ausência delas. Algo que a priori aparenta ser simples, mas faz toda a diferença na efetivação das práticas acessíveis em qualquer equipamento cultural. Em seguida, o conhecimento das práticas acessíveis e sobre as especificidades de seus usuários.

Assim a inclusão acontecerá de fato e o espetáculo contemplará a diversidade. Vale destacar a importância da consultoria no processo de pensar e implantar as práticas acessíveis junto a um (a) especialista em acessibilidade cultural, para

desmistificar equívocos quanto à acessibilidade e também para que as práticas sejam de fato acessíveis. Por isso é importante que os projetos circenses sempre tenham na equipe pessoas com deficiência. O estado também precisa intervir promovendo ações que auxiliem na implementação de recursos acessíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, 2015, Lei n. 13.146, de 6 de jul. de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.html. Acesso em: 14 de fev. de 2022.

DINIZ, D. **O que é deficiência?**. São Paulo: Brasiliense, 2007. 96 p. (Coleção Primeiros Passos).

LABORDA, Alda Fátima de Sousa. **Cortejo Circense: Trajeto Festivo**. Repertório, Salvador nº 21, 2013.2, p.178-185.

MAVRUDIS, S. K. **EnCircopédia: dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil**. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.

SASSAKI, R. K. **Como chamar as pessoas que têm deficiência? In: Vida independente: história, movimento, liderança, conceito, filosofia e fundamentos**. São Paulo: RNR, 2003. p. 12-16.

O CIRCO TÁ NA RUA: A FORMAÇÃO DO ARTISTA CIRCENSE EM ESPAÇOS PÚBLICOS.¹

Donny Wallesson dos Santos²

Andressa Passos do Nascimento³

RESUMO

Espaço público e formação do artista circense a partir da experiência do “Coletivo O Circo Tá Na Rua”. Objetiva analisar aspectos das relações entre ocupação artística de espaços públicos e a formação de artistas circense, com foco na relação entre espaço e prática pedagógica. Trata-se de um estudo qualitativo de caráter exploratório e descritivo que se utiliza da observação participante como instrumentos de pesquisa. Observou-se correlação direta das atividades desenvolvidas com a ressignificação do espaço público enquanto ambiente de formação não-formal, bem como o resultado positivo da proposta de ensino-aprendizagem em uso, resultando na eficácia do aprendizado das técnicas circenses.

Palavras-chave: Formação do artista circense; Ocupação artístico-cultural; Espaço público; O Circo Tá Na Rua; Educação não-formal.

ABSTRACT

Public space and training of the circus artist based on the experience of the “Coletivo O Circo Tá Na Rua”. It aims to analyze the relationship between the artistic occupation of public spaces and the training of circus artists, focusing on the relationship between the relationship and the practice. This is a qualitative, exploratory, and descriptive study that uses participant observation as research instruments. There was a direct correlation of the activities developed with the resignification of the public space as a non-formal training environment, as well as the positive result of the teaching-learning

¹ Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

² Doutorando em Políticas Públicas (PPGPP/UFMA); Mestre em Cultura e Sociedade (PGCULT/UFMA); Especialista em Metodologia do Ensino Superior (CEMES/UFMA); Professor Assistente I no Centro Universitário Dom Bosco (UNDB/MA); Produtor Cultural, Coordenador e Presidente da Associação de Circo, Educação e Desenvolvimento Social (ACEDES/MA).

³ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (PPGAC/UFMA); Graduada em Teatro Licenciatura (UFMA); Professora de Artes da Rede Municipal de Magé (RJ).

proposal in use, resulting in the effectiveness of learning circus techniques.

Keywords: Training of the circus artist; Artistic-cultural occupation; Public place; The Circus Is On The Street; Non-formal education.

INTRODUÇÃO

O Coletivo O Circo Tá Na Rua⁴ há 9 anos ocupa a Praça Nauro Machado às noites de segunda-feira com treino de circo público e gratuito. Trata-se de um projeto social que oferece um tipo de formação artística em ambiente informal que gera no nicho cultural de circo a fruição de novos artistas e sua inserção no mercado de trabalho, além de impactar a microeconomia com o intenso movimento no local, outrora pouco frequentado nesses dias.

Nos encontros, a população tem acesso aos materiais para o aprendizado das técnicas circenses, em um grande treino coletivo, construindo um espaço de formação, discussão e revitalização da arte circense. O Circo Tá Na Rua funciona em rede com diversos outros grupos culturais locais que atuam na ocupação de espaços públicos promovendo ações sociais e culturais voltadas para comunidade (Figura 01).

Figura 01 – Fotomontagem representando a abertura do Projeto Caravana O Circo Tá Na Rua (esquerda) e oficina de circo em evento realizado em parceria com o Coletivo Reocupa (direita).



Fonte: Arquivo pessoal (2022)

De forma independente, em pouco tempo, o projeto tornou-se referência para artistas de circo locais e viajantes do Brasil e do mundo que buscam trocar experiências circenses, haja vista ser o único lugar da cidade de São Luís que oferece vivência gratuita de circo para qualquer pessoa, de todas as idades, gêneros, etnias, classes

⁴ Para conhecer essa história, recomendamos o TEDx Talk “O circo tá na rua: transformando espaços em oportunidades”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qJD3YKP_CZE&t=652s.

sociais etc.

A estrutura organizacional do coletivo dá-se por meio de aproximadamente 25 colaboradores diretos, que participam das ações para além dos treinos semanais, e colaboradores indiretos que são todos aqueles que frequentam os treinos assiduamente e colaboram assim para a manutenção do coletivo: em média de 150 pessoas por dia. Importante frisar o caráter independente das ações que, sem incentivo público ou privado, mantêm-se através de participação em eventos privados, do calendário cultural da cidade e da atuação em rede com outros coletivos socioculturais de bairros diversos da ilha, gerando renda, inserção dos artistas no mercado cultural e fortalecendo outras ocupações de espaços públicos.

Enquanto coletivo de ocupação artístico-cultural na cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão, inúmeras pessoas puderam ter um primeiro contato e se profissionalizar nas técnicas das artes circenses. Por isso, além de dados coletados em pesquisa de campo articulados com o referencial teórico que subsidia a discussão deste relato, o autor e a autora trazem impressões enquanto sujeitos e, ao mesmo tempo, objetos de pesquisa, em uma relação tanto dialética quanto fenomenológica no trato dos resultados aqui apresentados.

Este relato objetiva elucidar aspectos das ações promovida pelo Coletivo O Circo Tá Na Rua por meio do formato de ocupação artístico-cultural, em interlocução com a cidade, na qual o espaço público se torna lócus de construção e ressignificação das práticas pedagógicas e estratégias metodológicas que atravessam a formação do artista circense.

A NOSSA LONA É O CÉU: A FORMAÇÃO CIRCENSE E A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

A cidade carrega consigo toda a história de um povo, sua trajetória e valores culturais entalhados na sua superfície, vistos em sua composição geográfica, arquitetônica e urbanística. Tratando-se de centros históricos, constrói-se assim uma configuração espacial que se esforça em contemplar a evolução dos desenhos urbanos e a preservação da materialidade histórica evidente em suas edificações.

O Centro Histórico de São Luís passou por diversas políticas de revitalização, entretanto, como Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís (PPRCHSL)⁵, Programa de Aceleração do Crescimento das Cidades

⁵ Considerado o grande primeiro programa de conservação, preservação, revitalização e modernização do patrimônio cultural ludovicense, com importantes feitos que determinaram a atual configuração urbana do local. (ANDRÉS, 2006).

Históricas (PAC-CH), o Programa de Revitalização do Centro Histórico de São Luís (PROCIDADES BID) e o Programa “Nosso Centro”⁶. Em consonância com Leite (2001, p. 6), em pesquisa realizada no Recife Antigo, tais iniciativas por vezes engendram empreendimentos econômicos convergindo o consumo às ideias de tradição e preservação do passado, “[...] que muitas vezes transforma esses centros históricos em ‘enclaves’ para o lazer, turismo e consumo cultural de uma nova classe média”.

Por conta disso, as ocupações artísticas reivindicam a preservação e valorização patrimonial através do seu uso, mediante a aproximação das pessoas com os bens culturais que compõem a história do local e da nação. O distanciamento produzido tanto pelas leis quanto pela indústria da mercantilização do capital cultural esvai-se no instante que a população toma para si os espaços e a partir deles desenvolve ações voltadas para o bem-estar social, na perspectiva de revitalizar espaços públicos subutilizados e, de fato, contribuir para a democratização da cultura.

Gonçalves (2017, p. 7) parte de uma definição de ocupação cultural para sua pesquisa na cidade do Rio de Janeiro, colocando-as como “[...] as estratégias de produção e ressignificação de espaços através da presença coletiva e de práticas significativas, ou seja, aquelas que incidem sobre os usos e a relação simbólica dos espaços com as formas de vida [...]”, materializadas em espaços públicos abertos ou edificados.

Em pesquisa desenvolvida durante o mestrado, o autor deste relato investigou possíveis concepções para o termo ocupação artístico-cultural a partir da Revisão Sistemática da Literatura (RSL) de 25 trabalhos entre teses e dissertações, propondo-as como

[...] um modelo de ação coletiva que se utiliza de práticas artísticas em espaços urbanos vazios, abandonados ou subutilizados, como ferramenta política de reflexão e mobilização da sociedade, a fim de promover plena participação na sua gestão e utilização, colocando-se como movimento social de reivindicação e resistência à mercantilização do espaço público pelo sistema capitalista, promovendo a prática da democracia direta, da cidadania e do direito à cidade. (SANTOS, 2020, p. 76).

Em síntese, o espaço da cidade é lido como resultante das relações e práticas desenvolvidas em seu âmago, e seu uso como campo fundamental de efetivação das tensões políticas, dos agenciamentos sociais e dos modos de viver em sociedade. Diante disso, as ocupações artístico-culturais se colocam como elementos de

⁶ Os programas PAC-CH, PROCIDADES e o “Nosso Centro” correspondem a um conjunto de obras em andamento desde o ano de 2019 no Centro Histórico de São Luís que visam não somente a reestruturação urbana, mas um conjunto de estratégias de revitalização dos espaços, com a promoção de ações a serem realizadas nos lugares restaurados. (SANTOS, 2020).

subversão à lógica estabelecida e promovem uma efusividade de ações incomuns para aquela determinada realidade social, tanto pelo impacto em mostrar que é possível estabelecer distintas formas de se relacionar com os outros, com o espaço e com o Estado, quanto pela oferta de serviços, produtos e acesso a bens culturais, em geral, de forma gratuita e de maneira colaborativa.

E como isso impacta a formação do artista circense? Historicamente, Duprat (2014) traça a paulatina transformação que ocorre na formação do artista circense. Aquela que outrora dava-se pela tradição oral, no seio da família e atrelado à formação cidadã do indivíduo, sofre o impacto da modernidade, mais precisamente no final da década de 1970, e amplia-se mediante novos modos de formação profissional (Figura 02).

Figura 02 – Fotomontagem representando momentos de ensino e de atuação profissional.



Fonte: Arquivo pessoal (2022).

Em retrospecto histórico e conceitual, Resende (1975, p. 23) trata da formação do artista “[...] a partir de um conceito preciso de seu papel na sociedade. Tal conceituação implica discutir o espaço ocupado, [...] e, mais, implica verificar a relação, decorrente, entre o processo formativo do artista e sua real possibilidade de atuação”. Nesse sentido, pode-se enumerar algumas características que impactam os processos metodológicos e pedagógicos da formação em espaço público aqui estudada.

A primeira delas é a gestão horizontal e colaborativa, que delega funções a todos os envolvidos diretamente nas ações, gerando autonomia, disciplina e trabalho colaborativo. Além da gestão, a dinâmica dos encontros também gera certa autonomia das práticas, tanto para quem ensina quanto para quem aprende, pois não há um professor fixo, todos ensinam e aprendem ao mesmo tempo, e o público tem total

liberdade de escolher a técnica circense que deseja experimentar.

Dessa dinâmica entende-se a emergência de diversas propostas metodológicas para o ensino da arte circense. Embora o grupo tenha um certo roteiro estruturado de ensino (a organização gradativa das técnicas para efetivo aprendizado), abre-se um universo de possibilidades pedagógicas advindas da autonomia de cada instrutor para contemplar a pluralidade de pessoas que frequentam os encontros, visto que se dá em uma praça pública, sem restrições de sexo, faixa etária, classe social, etc.

A dinâmica do processo de ensino e aprendizagem do Coletivo se aproxima da didascência, proposta de ciclo gnosiológico de Paulo Freire (2018), na qual múltiplos atores desenvolvem papéis de educador e educando de maneira fluída e contínua, para si e para os outros, se reconhecendo como parte viva e integrante do processo. Em termos práticos, são gerados mecanismos diferenciados de ensinar e aprender.

No ensino de malabares, uns optam por demonstrar o passo a passo, outros em inicialmente explicar em detalhes as etapas de cada movimento. Para aprendizagem motora necessária para jogar 03 bolinhas, por exemplo, uns utilizam-se de figuras imaginárias construídas na substância do espaço⁷, seja para delimitar o alcance do lançamento ou determinar a trajetória correta que a bolinha deve seguir, por vezes relacionados com correspondências corporais, como altura dos olhos, posição dos braços, dentre outros.

Há ainda estratégias discursivas para compreensão da utilização de capacidades físicas ou mesmo memórias corporais, como analogias do equilíbrio dinâmico ao andar de bicicleta com o da perna de pau, da proximidade que os movimentos de remar, mexer um bolo ou jogar um laço como os boiadeiros, correspondem a execução de truques dos swings de fita e das bandeiras, a marcha da perna de pau lateral se relacionar com a canção “marcha soldado cabeça de papel”.

Nota-se um conjunto de “vozes”, uma polifonia de métodos, haja vista que cada integrante constrói sua trajetória subjetiva de aproximação, reconhecimento, manipulação e domínio da técnica. Os caminhos da prática — das inúmeras repetições até a excelência da execução —, embora compartilhados, são dotados de escolhas individuais, de preferências particulares, de percursos metodológicos peculiares e distintos, que se somam, se dividem, se multiplicam e, dificilmente se subtraem, pois só demonstram a potência existente na ressignificação dos espaços públicos como lugares de formação do artista circense.

⁷ A fisicalização de objetos, vastamente utilizada nos jogos teatrais propostos por Viola Spolin (2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto um dos principais expoentes patrimoniais, tanto do Estado do Maranhão quanto do Brasil, o Centro Histórico de São Luís por anos tem sido objeto de estudo nos mais distintos campos do conhecimento. Assim sendo, torna-se fundamental investigar o único espaço de circo que propicia formação circense pública e gratuita em um local reconhecido como Patrimônio Cultural Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), não apenas para a preservação dos bens patrimoniais ali localizados, mas para colaborar na manutenção da produção artística e cultural maranhense.

Considera-se relevante registrar essa polifonia metodológica para compreensão dos processos formativos em espaços públicos, como eles se reestruturam e constroem novas possibilidades de aprendizado. Reconhecer as ocupações artístico-culturais como ações legítimas que suprem a lacuna de fomento, produção e difusão da produção cultural local é um passo importante na democratização do acesso aos bens culturais, não limitada à formação circense, mas voltada para a emancipação humana: a superação das distinções, a consciência do todo social e o reconhecimento dos espaços públicos como lugares de compartilhamento, trocas, socialização e (por que não?) de formação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÈS, Luiz Phelipe de Carvalho Castro. **Reabilitação no Centro Histórico de São Luís: análise crítica do Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís/PPRCHSL, sob enfoque da conservação urbana integrada**. 2006, 247 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Centro de Conservação Integrada, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3305/1/arquivo2867_1.pdf. Acesso em: 03 ago. 2022.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. 2014. 345 f. Tese (Doutorado em Educação Física e Sociedade) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2014.928705>. Acesso em: 03 ago. 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: conhecimentos necessários para a prática pedagógica**. 57. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GONÇALVES, Guilherme Neves. **De chão e portões: a ocupação cultural de um instituto psiquiátrico e as relações entre arte, política e espaço no contemporâneo.** 2017 163 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/32672/32672.PDF>. Acesso em: 02 ago. 2022.

LEITE, Rogerio Proença de Sousa. **Espaço público e política dos lugares: uso do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo.** 2001. 399 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2001.206734>.

RESENDE, José. **Formação do artista no Brasil.** ARS, São Paulo, c. 3, n. 5, p. 22-29, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000100002>. Acesso em: 04 ago. 2022.

SANTOS, Donny Wallesson dos. **Usos da cidade: ocupações artístico-culturais de espaços públicos patrimoniais do Centro Histórico de São Luís.** Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2020. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/tede/3093>. Acesso em: 04 ago. 2022.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin.** São Paulo: Perspectiva, 2008. 516 p.

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA A FORMAÇÃO CIRCENSE: UM RELATO DESCRITIVO DA EXPERIÊNCIA DO COLETIVO O CIRCO TÁ NA RUA.¹

Donny Wallesson dos Santos²

RESUMO

Relato das práticas pedagógicas para a formação circense desenvolvidas pelo Coletivo O Circo Tá Na Rua. Objetiva caracterizar o perfil sociodemográfico dos integrantes ativos no ano de 2022, bem como pontuar as principais práticas pedagógicas desenvolvidas. Trata-se de uma pesquisa de natureza aplicada, com finalidade descritiva e abordagem qualitativa, que faz uso do procedimento técnico da pesquisa de campo por meio de questionário misto. Resulta na apresentação detalhada das estratégias utilizadas para o ensino de malabarismo e equilíbrio e considera fundamental que novas pesquisas de cunho pedagógico sejam realizadas em grupos, coletivos e escolas de circo, a fim de construir um registro consistente dos métodos utilizados.

Palavras-chave: Formação do artista circense; Coletivo O Circo Tá Na Rua; Práticas pedagógicas.

ABSTRACT

Report of pedagogical practices for circus training developed by Coletivo O Circo Tá Na Rua. It aims to characterize the sociodemographic profile of active members in the year 2022, as well as to point out the main pedagogical practices developed. This is an applied research, with a descriptive purpose and a qualitative approach, which makes use of the technical procedure of field research through a mixed questionnaire. It results in a detailed presentation of the strategies used for teaching juggling and balancing and considers it essential that new researches of a pedagogical nature are carried out in groups, collectives and circus schools, in order to build a consistent

¹ Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

² Doutorando em Políticas Públicas (PPGPP/UFMA); Mestre em Cultura e Sociedade (PGCULT/UFMA); Especialista em Metodologia do Ensino Superior (CEMES/UFMA); Professor Assistente I no Centro Universitário Dom Bosco (UNDB/MA); Produtor Cultural, Coordenador e Presidente da Associação de Circo, Educação e Desenvolvimento Social (ACEDES/MA).

record of the methods used.

Keywords: Training of the circus artist; Collective O Circo Tá Na Rua; Pedagogical practices.

INTRODUÇÃO

O Coletivo O Circo Tá Na Rua é uma ocupação artístico-cultural que atua no Centro Histórico de São Luís, capital do Estado do Maranhão, que se propõe a construir um espaço de troca e multiplicação das artes circenses. O grupo se configura como uma escola a céu aberto. Com foco nas ações formativas, a principal atividade desenvolvida são os encontros nas noites de segunda-feira na Praça Nauro Machado.

Na ocasião o grupo fornece os materiais necessários para que a população local vivencie as principais técnicas do universo do circo, em um grande treino a céu aberto, de modo público e gratuito. O interesse pela descrição dessa ação se dá pelo caráter não-formal da formação técnica propiciada pelo formato adotado: não há a figura fixa de um professor, tampouco de alunos, ou seja, no processo de ensino-aprendizagem todos exercem ambos os papéis.

Este capítulo parte do conceito de ocupação artístico-cultural enquanto um modo de ação coletiva que acontece preferencialmente em espaços públicos, que recorrem da perspectiva do direito à cidade para a ressignificar enquanto lócus de compartilhamento dos bens culturais daquela região. Foca-se nas atividades desenvolvidas pelo grupo em caráter formativo – a ação no formato de oficina (SANTOS, 2020).

Nesse sentido, objetiva-se caracterizar o perfil sociodemográfico dos integrantes no ano de 2022 do Coletivo O Circo Tá Na Rua, no intuito de traçar as principais características socioeconômicas desses “novos” artistas circenses, bem como pontuar as principais práticas pedagógicas desenvolvidas, a fim de construir rastros metodológicos da formação de artistas circenses em espaços públicos, na perspectiva da educação não-formal.

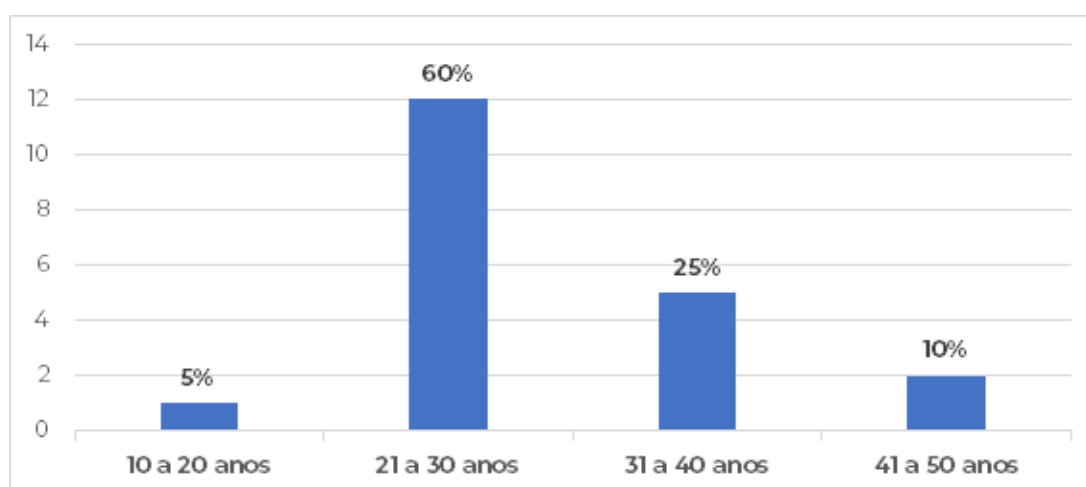
Para tanto, opta-se por uma pesquisa de natureza aplicada, com finalidade descritiva e abordagem qualitativa, que faz uso do procedimento técnico da pesquisa de campo. Aplicou-se um questionário com os 20 integrantes ativos do Coletivo O Circo Tá Na Rua, dividido em dois blocos: o primeiro com questões de cunho sociodemográfico e o segundo com questões acerca das práticas pedagógicas desenvolvidas por eles. Os resultados estão apresentados nas seções subseqüentes, organizados em gráficos,

quadros, nuvens de palavras e trechos na íntegra das respostas das questões abertas do instrumento de coleta.

QUEM SOMOS? – Caracterização sociodemográfica dos integrantes

Esta seção apresenta os resultados do primeiro bloco do questionário, referente aos aspectos sociodemográficos. Cabe ressaltar que os percentuais dos gráficos apresentados correspondem ao total da amostra: 20 participantes. Sendo assim, O Gráfico 01 apresenta os percentuais de faixa etária:

Gráfico 01 – Faixa etária.

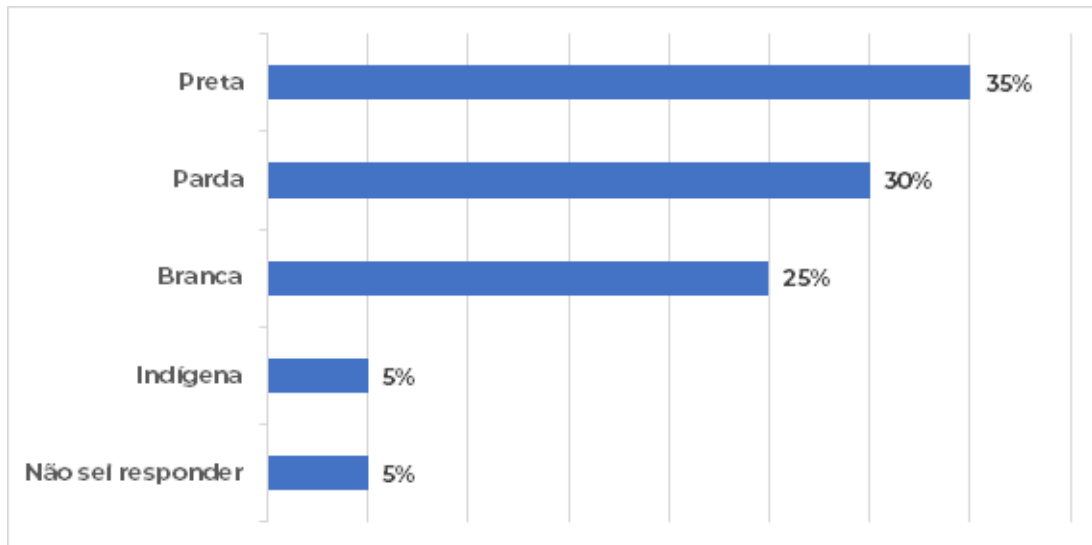


Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Nota-se que a maior parte dos integrantes, 60%, estão na faixa de 21 a 30 anos, seguida de 25% entre 31 e 40 anos, caracterizando o perfil etário de jovens e adultos. Desse perfil, 70% se reconhecem como mulher cisgênero, 25% como homem cisgênero e somente 5% não souberam responder. Assim, o grupo é majoritariamente composto por mulheres cisgênero entre 21 e 30 anos.

Quanto a autodeclaração referente à raça e etnia, o Gráfico 02 apresenta os percentuais:

Gráfico 02 – Autodeclaração quanto a raça/etnia.

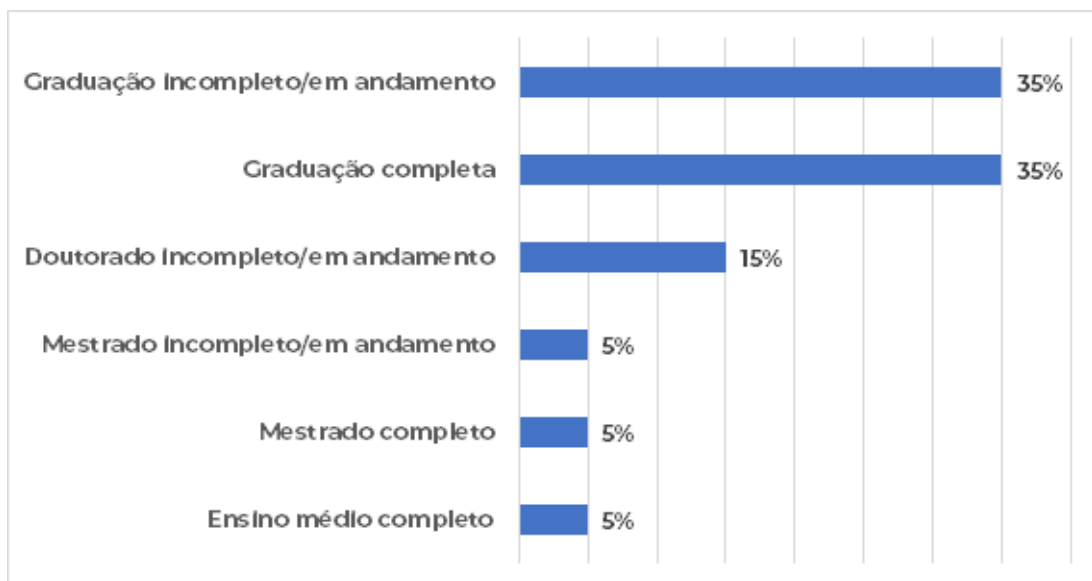


Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Somando-se as categorias Preta e Parda, tem-se o quantitativo de 65% dos integrantes se reconhecerem enquanto pessoas negras, seguido de 25% como brancos e 5% como indígena e não souberam responder. Esse cenário está alinhado com os dados do IBGE acerca da população brasileira que, de acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2015, “[...] 45,2% de pessoas de cor branca, 45,1% de pardos e 8,9% de pretos [...]” (IBGE, 2016, p. 39).

Por sua vez, o Gráfico 03 apresenta o nível de escolaridade:

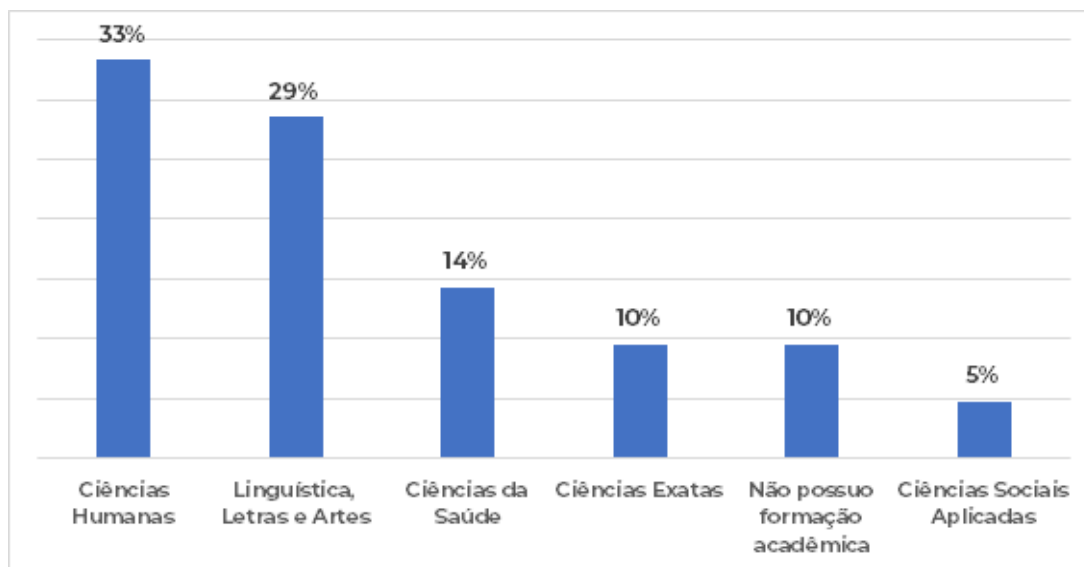
Gráfico 03 – Nível de escolaridade.



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Cabe discutir os dados do Gráfico 03 em interlocução com aqueles apresentados no Gráfico 04:

Gráfico 04 – Áreas do conhecimento das formações acadêmicas.



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

A partir dos Gráficos 03 e 04, observa-se há um alto nível de formação superior entre os integrantes do Coletivo O Circo Tá Na Rua, totalizando 95%, somando-se aqueles que estão ou já possuem pós-graduação em nível de Mestrado e Doutorado, bem como os que ainda cursam a Graduação, haja vista que somente 5% possuem somente o Ensino Médio Completo.

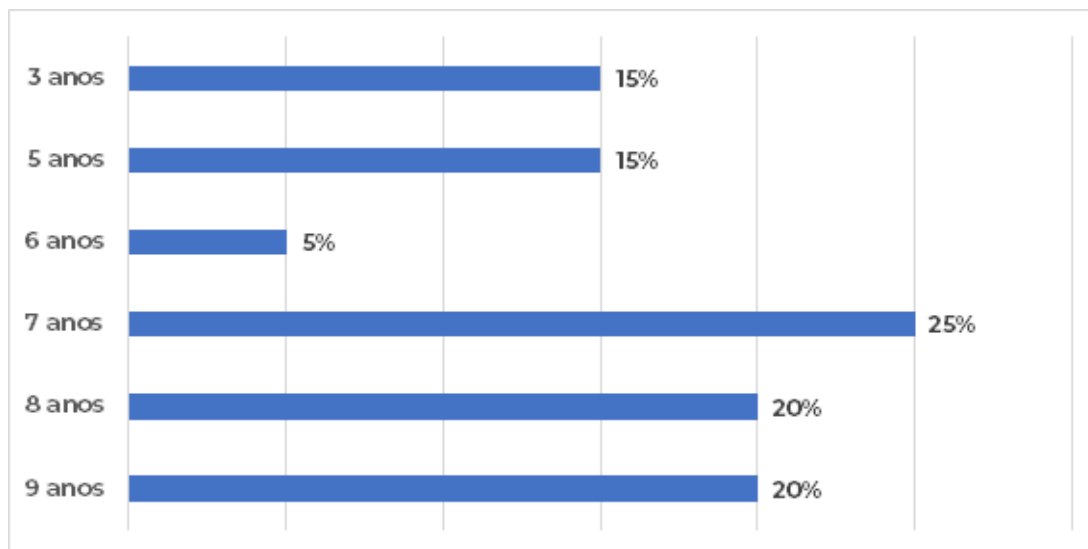
Dessa seara, as áreas de Ciências Humanas e Linguística, Letras e Artes juntas correspondem a 62% da formação, seguida de 14% em Ciências da Saúde, 10% em Ciências Exatas e 5% em Ciências Sociais Aplicadas. Vale ressaltar que os 10% que responderam não possuir formação acadêmica, correspondem a 5% que nunca iniciou uma formação superior e os outros 5% abandonaram o curso.

Nota-se um perfil voltado para compreensão da importância da formação e da pesquisa científica, mesmo que em áreas aparentemente distantes das Artes. Considerando a relação com a faixa etária, pode-se inferir a possibilidade de ter havido um mútuo incentivo por parte dos integrantes a cursarem ensino superior, pois, a maioria deles se tornaram parte do grupo ainda na adolescência/juventude.

Tal assertiva se comprova observando os dados do Gráfico 05, no qual se observa que 85% deles estão no mínimo há 5 anos no grupo, dentre os quais 65% estão

há no mínimo 7 anos. Infere-se que o convívio e o compartilhamento de experiências podem ser considerados um fator que interferiu/contribuiu para este perfil.

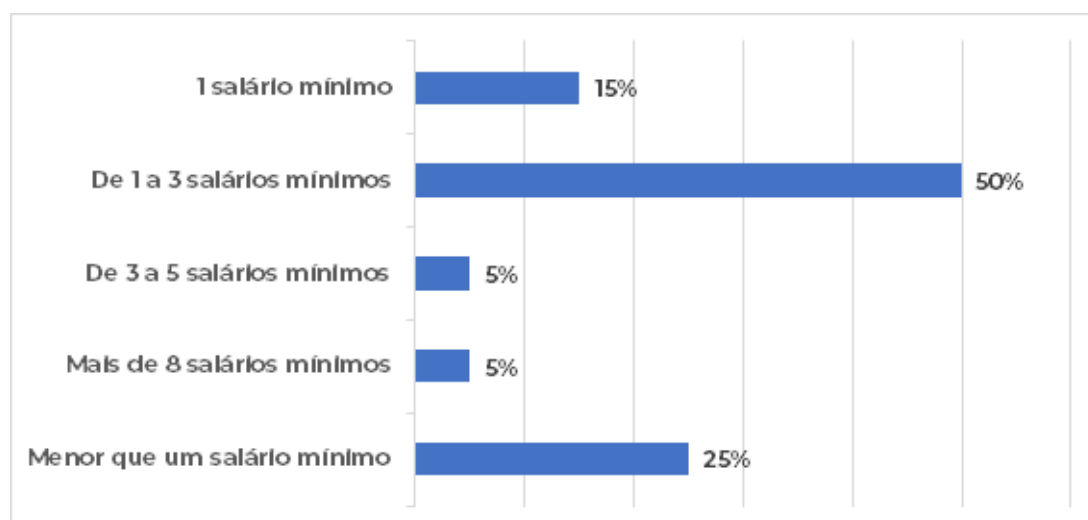
Gráfico 05 – Tempo como integrante do Coletivo O Circo Tá Na Rua.



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

A partir desse perfil — adolescentes e jovens em busca de formação — cabe discutir sua condição socioeconômica. Metade dos integrantes declararam renda média mensal de 1 a 3 salários mínimos, enquanto 25% afirmam possuir renda menor que um salário mínimo. 15% da amostra vive somente com 1 salário mínimo mensal e somente 5% estão na condição de 3 a 5 salários mínimos e mais de 8 salários mínimos.

Gráfico 06 – Média da renda pessoal.

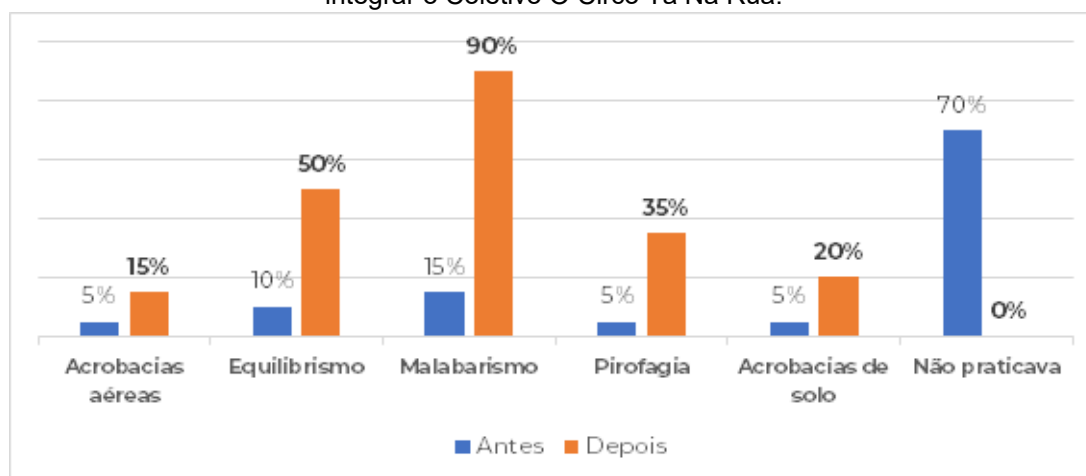


Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Em resumo, aproximadamente 95% estão na Classe D/E³, com renda mensal de 0 a 3 salários mínimos, de acordo com a classificação de classe social utilizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2016). Correlacionando esses dados com outras duas perguntas do questionário, a primeira referente a fonte de renda e a segunda se os integrantes conseguiam gerar alguma renda a partir da formação artística do Coletivo, observou-se que 60% deles conseguem gerar menos de 1 salário mínimo por mês com os serviços prestados no Coletivo enquanto 20% ou não gera renda ou gera em média 1 salário mínimo. Vale ressaltar que somente 20% deles vivem exclusivamente da renda gerada pelos serviços artísticos, enquanto 80% possuem outra fonte de renda das mais variadas origens: bolsistas, autônomos, Microempreendedores Individuais (MEI), servidores públicos, empresas privadas, dentre outras.

Para finalizar esse perfil sociodemográfico, cabe demonstrar (Gráfico 07) as técnicas circenses que praticavam antes de integrar o Coletivo e quais aprenderam nele:

Gráfico 07 – Representação das técnicas circenses praticadas pelos participantes antes e depois de integrar o Coletivo O Circo Tá Na Rua.



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

O Gráfico 07 demonstra que todos os integrantes praticam algum tipo de técnica circense, e desse total, somente 30% já praticava alguma dessas técnicas, dentre os quais metade já treinava alguma técnica de malabarismo, 10% de equilíbrio e 5% pirofagia e acrobacias de solo e aéreas, respectivamente. O malabarismo se manteve sendo o grupo de técnicas preferencial, haja vista que a maioria dos materiais do

³ Frisa-se que a classificação socioeconômica do IBGE leva em consideração a renda familiar e não a renda *per capita* para a determinação da classe. Neste perfil, fazemos uso dessa categoria por considerar pertinente ilustrar a condição socioeconômica dos integrantes do Coletivo a partir do seu próprio trabalho.

grupo estão nessa categoria: Bolinhas, Claves, Diabolôs, Argolas, Swing Poi, Flag Poi e Devil Stick.

Na categoria equilibrismo, 50% dos integrantes treinam perna de pau e monociclo. Vale ressaltar que o interesse pela perna de pau é soberano no grupo do equilíbrio, em especial pelas mulheres, tanto que resultou na criação de outro coletivo, chamado “Vem Andar e Voa”⁴, um projeto de mulheres pernaltas articulado pela integrante Fernanda Marques, uma das fundadoras do Coletivo O Circo Tá Na Rua.

Pode-se afirmar que a escolha pelo malabarismo e equilibrismo é decorrente da própria estruturação do grupo e dos interesses coletivos que surgiram durante a sua existência, pois a aquisição de materiais se deu de modo gradativo, pautado pela vontade dos integrantes. Tal cenário estreita a relação do aprendiz com o objeto de aprendizado, pois o processo se torna mais significativo à medida que o integrante acaba por se reconhecer ainda mais como parte do grupo, haja vista que o material foi adquirido por conta do interesse dele em aprendê-lo.

O QUE FAZEMOS? – Algumas práticas pedagógicas

Esta seção apresenta o recorte de alguns trechos das perguntas abertas do instrumento de coleta de dados, referente às estratégias pedagógicas adotadas pelos integrantes do grupo. Como dito na seção anterior, malabarismo e equilibrismo são as categorias mais praticadas pelo grupo, as quais estarão em ênfase nos relatos a seguir.

Optamos por não identificar os integrantes, a fim de preservar sua identidade e evitar qualquer tipo de prejuízo ou constrangimento, os respondentes foram identificados como “Participante” e numerados de acordo com a ordem na planilha de organização dos dados.

O malabarismo com bolinhas em geral é a porta de entrada para as técnicas circenses. Seguem abaixo algumas estratégias de ensino desta técnica:

Inicialmente mostro manipulações com um único objeto, a fim de que a pessoa se familiarize com o tamanho e peso. Em seguida, deixo-os livre utilizando duas bolinhas e posteriormente faço as correções para ajustar a técnica, usando as seguintes instruções: 1. Não transfira a bola de uma mão para a outra 2. Jogue uma bola de uma mão para outra. 3. As bolas precisam ser trocadas em tempos relativamente diferentes. Quando o aluno apresenta um domínio

⁴ Para saber mais, recomendamos: <https://www.instagram.com/vemandar.e.voa/>.

básico de manipulação, introdução o jogo com duas bolas seguido da batida no peito (este que caracteriza o tempo da terceira bola). Com o avançar do domínio dessa técnica introduza a terceira bola e faça os devidos ajustes para uma técnica perfeita. (PARTICIPANTE 6, 2022, informação verbal).

Nota-se uma metodologia mais técnica, no sentido da estruturação em etapas, decompondo o movimento em partes — do que fazer e do que não fazer — para facilitar a compreensão do aprendiz. Uma abordagem que se aproxima da proposta de inserção das técnicas circenses na educação física escolar de Duprat e Bortoleto (2007, p. 176) enquanto atividade extracurricular, na qual se pode dar um maior refinamento e os aprendizes “[...] aprendam a dominar e estabilizar as técnicas de execução dos conteúdos escolhidos. Aqui se aumenta o tempo de experimentação e existe uma maior preocupação com a técnica (forma de execução)”.

Algumas outras categorias do movimento surgem para reforçar essa compreensão técnica:

Primeiro passo é fazer com que o aprendiz, tenha um contato com a bola, jogue pra cima e tenha a noção do peso e velocidade que precisa jogar a bolinha. Depois coloco ele para jogar uma bolinha para cima e bater uma palma atrás para começar a se acostumar com a velocidade da bolinha. Logo depois ensino a fazer o movimento X, se a pessoa tem muita dificuldade em fazer esse movimento, eu pego na mão da pessoa e simulo a jogada. O próximo passo, é a batida no peito, a pessoa joga a bolinha fazendo o movimento X e antes de pegar a segunda bolinha dar uma batida no peito, isso serve como introdução a terceira bolinha. E assim a pessoa vai treinando até conseguir lançar as 3 bolinhas. (PARTICIPANTE 20, 2022, informação verbal).

Primeiro mostro os movimentos e como é a dinâmica do movimento e jogar das bolinhas, explicando que apenas uma bolinha fica no ar durante a movimentação. Segundo momento o contato com as bolinhas, sentir o peso em seguida observo a coordenação motora do aluno caso não tenha tantas dificuldades já peço para jogar duas bolinhas, fazendo o movimento da troca. entretanto a metodologia muda conforme a coordenação motora. Vendo que não existe tantas dificuldades na hora de jogar as duas bolinhas explico o movimento com as 3 e deixo o aluno praticando e atento a evolução. (PARTICIPANTE 15, 2022, informação verbal).

Nessa abordagem citada, ratifica-se a preocupação com a execução da técnica, a fim de que o aprendiz compreenda a mecânica do movimento a partir das noções de peso, velocidade, trajetória, coordenação etc. (Figura 01). Vale ressaltar, entre sucessos e insucessos, a necessidade de ampliação do debate acerca do entendimento das artes circenses em conjunto com a educação física escolar, não colocando-o como mero entretenimento ou atividade estritamente técnica, mas nas

suas múltiplas formas de expressão, fomentando-o em toda a sua potencialidade artístico-cultural (BORTOLETO; SILVA, 2017).

Figura 01 – Fotomontagem representado o ensino da técnica de malabarismo com bolinhas.



Fonte: Arquivo pessoal (2018)

Essa abordagem talvez funcione melhor com adolescentes, jovens e adultos, para abordagens com crianças e pré-adolescentes (Figura 02), observou-se outras possibilidades:

Apesar das ações do coletivo acolherem todas as faixas etárias, eu como integrante sempre tive mais contato com crianças e pré-adolescentes. O método mais rápido que descobri para fazê-los entender como o malabar funciona é comparar com algum objeto similar às bolinhas e mais acessível, como algum brinquedo ou até mesmo frutas. Depois dessa comparação vem a parte prática, ela fica mais fácil quando se explica passo a passo até o “pupilo” conseguir fazer o malabarismo com três bolinhas. Começamos com uma, passando de uma mão pra outra sempre guiando os movimentos certos, depois duas bolinhas jogando ambas pra cima formando um “X” e na medida que a criança se acostuma com o movimento e o controla com cada vez mais facilidade, o próximo e último passo é adicionar a terceira bola no movimento. (PARTICIPANTE 11, 2022, informação verbal).

Figura 02 – Crianças demonstrando as habilidades aprendidas no jogo de bolinhas.



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

No ensino do swing poi ou flag (Figura 03), a dinâmica é um pouco parecida, acrescentando-se o aspecto da propriocepção, reconhecendo a bilateralidade do movimento, antecedido de preparação corporal prévia com alongamento das partes específicas:

Primeiro eu faço uma roda com o grupo de pessoas interessadas e em seguida um exercício para melhorar a flexibilidade do braço e pulso, pois é um malabares que demanda muito esforço dessas regiões, em seguida eu escolho o movimento que chamo de “X” e mostro a execução com o malabares, depois utilizo somente os movimentos do braço para que possam entender o funcionamento do corpo com o swing poi ou flag, assim vou mostrando primeiro o lado esquerdo e depois o direito, quando vejo que entenderam o funcionamento do movimento com o corpo utilizo o malabares completo e assim vou auxiliando até que entendam o movimento de forma concreta! (PARTICIPANTE 17, 2022, informação verbal).

Figura 03 – Roda de aprendizes no ensino de Flag Poi.



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Iniciando a técnica do equilíbrio, nota-se um misto: a utilização da mecânica gradativa — perna de lata, perna lateral e perna de pau (Figura 04) — do movimento interpelado, pelo resgate de memórias e brincadeiras antigas:

O ensino na perna de pau hoje por mim passa por algumas etapas: 1 - Resgate da brincadeira antiga por meio da perna de lata, e assim os primeiros desenvolvimentos do equilíbrio. Após isso: 2 - A perna lateral, onde aqui a pessoa já vai aprimorar ainda mais seu equilíbrio, entendo o marchar, posição do corpo, coordenação, tempo e após isso: 3 - Após esses dois primeiros exercícios a pessoa já consegue subir na perna de pau e começa a dá seus primeiros passos, sempre com ajuda de um ou dois “anjos” (pessoas que ficam próximo auxiliando) procuro sempre lembrar que o marchar nesse primeiro momento é importante e que a pessoa é que tem que dominar a perna de pau (ritmo, aceleração, passadas etc.) Ressalto que não é impossível andar tranquilo na perna de pau é necessário só disciplina e muito treino. (PARTICIPANTE 9, 2022, informação verbal).

Eu amo equilíbrio. Acredito que é a técnica que mais me encanta. Como precisamos passar por um processo até chegar na perna de pau, eu início estimulando o corpo com alongamento e depois apresento as pernas de lata. Onde eu ensino a forma de andar e inicialmente demonstro e ajudo a subir e andar. Dependendo da idade da pessoa, posso permanecer por perto, conduzindo e dando estímulos, ou somente ficar atenta e dando reforço positivo, no caso dos que conseguem mais rapidamente. Depois de treinar e aumentar

o nível com propostas como levanta uma perna, gira, dá um pulinho... eu apresento a perna lateral e faço igualmente a perna de lata. Demonstro, ensino e auxílio e depois fico acompanhando a evolução. Sempre dando estímulos e dicas para que a pessoa não desista. Por último eu sugiro a perna de pau de 45cm (a mais baixa) e amarro a pessoa, ensinando já como ela deva fazer... e vou levá-la e colocá-la ao lado de algo que possa se segurar. Então vou dando comandos e sempre perto dando apoio, vou instruindo e acompanhando a evolução. No equilibrismo, geralmente não consigo fazer tudo num só treino. Aí vai depender se a pessoa vai ficar nesse aprendizado e vai retornar no próximo treino para continuar até andar na perna de pau. (PARTICIPANTE 2, 2022, informação verbal).

Figura 04 – Fotomontagem representando as etapas do aprendizado do equilíbrio em perna de pau.



Fonte: Arquivo pessoal (2019, 2020)

Diferente das técnicas de malabarismo, o equilibrismo em geral depende de um “anjo”, alguém que acompanhe a apreensão da técnica até que o aprendiz consiga independência. Um mecanismo de segurança que também cria um vínculo de confiança entre os sujeitos no processo de ensino aprendizagem. Esse “anjo” não necessariamente é o professor, mas um outro aprendiz, amigo, acompanhante, familiar, etc. Bortoleto (2003, p. 129) afirma que

[...] o processo de aprendizagem da Perna de Pau, assim como o processo de ajuda e de segurança, segue metaforicamente os mesmos padrões e progressões de quando um bebê está na fase final de aprender a colocar-se em pé e andar. Isso significa que aprender a andar na perna de pau é como aprender a andar outra vez.

Os relatos a seguir ratificam essa perspectiva:

Falo um pouco sobre o aparelho, os tipos e como ele funciona. Explico a mecânica do equilíbrio e do uso das pernas e articulações, mostro o movimento dos joelhos e faço repetições pra quem tá aprendendo ter a noção, ajudo a pessoa a subir na perna e a apoio em um lugar alto pra que ela treine com apoio a marcha. Os comandos a partir daí são: conforme ir pegando confiança na marcha ir soltando uma das mãos, soltar as duas e voltar ao apoio e ir fazendo isso até melhorar a marcha ficar firme, depois pequenas caminhadas com apoio, volta pra marcha, daí aumenta as distâncias da caminhada e depois passa para alguns desafios que são andar de costas, fazer um freio para trás e para frente quando estiver em desequilíbrio, soltar uma das pernas no ar, subir e descer uma pequena, subir e descer um degrau. Os exercícios depois do aprendizado da caminhada variam muito podem incluir danças, formação de imagens com outras pessoas, e diversos movimentos. (PARTICIPANTE 18, 2022, informação verbal).

Geralmente, começo pela perna de lata para que a pessoa por maior que seja possa compreender minimamente articulação dos movimentos necessária para manter o equilíbrio. Uma alternativa é usar a perna de pau lateral, o próximo passo... Onde, geralmente, explico sobre o movimento trazer equilíbrio e o quanto manter-se em pé está relacionado a constância do movimento. Por fim, testamos a perna de pau com tênis e fixada ao corpo. O primeiro passo é aprender a se amarrar com auxílio, depois subir, e logo após, treinar se equilibrar. Um local fixo, o movimento de base, depois evoluímos para passos longos, pernas alternadas etc. Pode ser um processo rápido ou longo. De qualquer forma, exige dedicação e paciência. (PARTICIPANTE 19, 2022, informação verbal).

A confiança se apresenta como elemento chave no aprendizado da perna de pau, bem como a organização do ensino aprendizado em etapas, que vão desde o reconhecimento das características do aparelho até à independência motora para ações mais complexas. Pode-se afirmar que o ensino do equilibrismo segue um conjunto de tarefas motoras e etapas específicas, haja vista que muda a propriocepção do aprendiz em relação às suas referências sensorio-espaciais para permanecer de pé. Diferente do equilíbrio estático ao qual o corpo está acostumado, a perna de pau exige um equilíbrio dinâmico, contínuo e consciente das ações motrizes necessárias.

A tabela 01 apresenta a organização dessas tarefas propostas por Bortoleto (2003):

Tabela 01 – Tarefas motoras, procedimentos internos e externos.

Tarefas Motoras	Procedimentos internos (a realizar) e externos (como ajudar) da tarefa
-----------------	--

Colocar e ajustar a perna de pau	A perna de pau deve estar bem ajustada (presa) na perna do aluno
Subir e descer da perna de pau	Primeiro com ajuda do professor, depois com companheiros e ao final sozinho, com e sem apoios
Caminhar no mesmo lugar	Com apoios de mãos na parede ou em outro lugar, observando a postura corporal reta, elevação dos joelhos e posição da cabeça (olhando para frente)
Caminhar para frente	Com elevação dos joelhos
Caminhar lateralmente e para trás	Com elevação dos joelhos
Levantar as pernas alternadamente	Primeiro flexionada (joelhos), depois esticada (chutar)
Baixar e subir simulando a posição de sentar-se	Flexão das duas pernas ao mesmo tempo
Caminhar agachado	Tocando os pés com as mãos, como se o teto fosse baixo
Abaixar e subir com uma perna	Sempre com apoio e/ou ajuda
Subir e descer obstáculos pequenos	Com ajuda dos companheiros
Caminhar para frente com mais velocidade	Com passos mais amplos e mais rápido
Girar lentamente para os dois sentidos	Utilizar múltiplos apoios dos pés
Superar pequenos obstáculos	Exemplo: aproximar, subir e descer da tampa do plinto ou de uma caixa de madeira
Caminhar olhando para cima	Olhar para o teto, com e sem ajuda
Caminhar com os olhos fechados	Com ajuda (não utilizar vendas)
Caminhar rapidamente, parar, reter a marcha, frear	Alterar a velocidade da marcha

Fonte: Bortoleto (2003, p. 130, grifo do autor)

Assim, para finalizarmos esse relato, apresentamos uma nuvem de palavras (Figura 04), criada a partir dos relatos dos integrantes do coletivo. Foi solicitado que escolhessem uma técnica e dissertassem livremente sobre como a ensinavam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relato abordou de modo sucinto o conceito de ocupação artístico-cultural para contar um pouco da história do Coletivo O Circo Tá Na Rua. Despretensiosamente, o grupo se configura hoje como o único espaço formativo em circo na cidade de São Luís, e faz isso de modo independente, em espaço público, aberto e gratuito. Traça-se o perfil sociodemográfico de seus integrantes e destrincha as principais práticas pedagógicas adotadas para o ensino das artes circenses.

Observou-se que o malabarismo com malabares diversos e equilíbrio na perna de pau são as principais técnicas elencadas pelos integrantes e que seu ensino perpassa por modos distintos de abordagens: de acordo com o público, com o objetivo, com quem ensina e com quem aprende. Pontuou-se semelhanças nas práticas pedagógicas adotadas pelo grupo com o encontrado na literatura científica sobre o tema.

Reforça-se a necessidade de novas pesquisas que registrem o fazer pedagógico do ensino das artes circenses, que se encontra em contínua transformação e ocupando novos espaços na cidade, bem como novas dimensões na vida das pessoas. A formação circense em espaços públicos não se limita ao aspecto técnico e do entretenimento, mas se coloca como algo mais complexo, que faz parte de um conjunto de ações que reivindicam o acesso e difusão dos bens culturais, a inserção desses novos artistas no mercado de trabalho e o reconhecimento dos novos horizontes profissionais que o circo pode alcançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORTOLETO, M. A. C. **A perna de pau circense – o mundo sob outra perspectiva**. Motriz, Rio Claro, v. 9, n. 3, p. 125 –133, set./dez. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5016/1007>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. **Circo: educando entre as gretas**. Rascunhos, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 104-117, jul. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v4n2a2017-07>. Acesso em: 10 ago. 2022.

DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. **Educação Física Escolar: pedagogia e didática das atividades circenses**. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 28, n. 2, p. 171-189, jan. 2007. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/63/71>. Acesso em: 10 ago. 2022.

IBGE. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios: síntese de indicadores 2015.** Rio de Janeiro: IBGE, 2016. 108 p.

SANTOS, D. W. **Usos da cidade: ocupações artístico-culturais de espaços públicos patrimoniais do Centro Histórico de São Luís.** Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/tede/3093>. Acesso em: 04 ago. 2022.

ESCOLAS DE CIRCO - QUEM SÃO E ONDE ESTÃO? ¹

Mônica Lua Barreto²

Marco Antonio Coelho Bortoleto³

RESUMO

Não é uma novidade que os espaços formativos em circo se multiplicaram no Brasil nas últimas três décadas, no entanto ainda sabemos pouco sobre esse relevante processo. Por isso, apresentamos um mapeamento dos estabelecimentos que oferecem o ensino do circo de forma regular, aqui denominados espaços formativos, considerando a diversidade dos modos de ensino (cursos livres, cursos profissionalizantes, circo social, entre outros). Uma extensa e exaustiva busca combinada com um criterioso sistema de validação permitiu encontrar mais de 300, corroborando a percepção indicada inicialmente. A informalidade, a predominância de cursos livres, a escassez de formações profissionalizantes com reconhecimento formal e a não existência de cursos superiores, caracterizam um cenário nacional em expansão, descolado da realidade já existente em muitos outros países e que ainda carece de políticas públicas para sua consolidação.

Palavras-chave: Circo; Mapeamento; Formação circense; Artes cênicas.

ABSTRACT

It is not new that training spaces in circus have multiplied in Brazil in the last three decades, however we still know little about this relevant process. Therefore, we

¹ Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

² Doutoranda em Educação Física pela UNICAMP, Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (2017). Pós-graduada em Docência Universitária pela Universidade Católica de Goiás (2006). Lecionou na Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás e no ITEGO em Artes Basileu França, no Curso Superior Tecnologia em Produção Cênica. Dirige e atua na Cia Corpo na Contramão desde 1991. Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses Circus - FEF/UNICAMP.

³ Doutorado - Universidade de Lleida / Instituto Nacional de Educação Física da Catalunha (INEFC) na Espanha (2004). Professor de Acrobacia na Escola de Circo de Barcelona (Espanha, 2001-2005). DRT Artista circo 0056352/SP. Membro do Comitê de Ginástica para Todos (GPT 2012-2024) e Presidente da Comissão de Educação (2017-24) da Federação Internacional de Ginástica (FIG). Membro do Conselho da Plataforma de Pesquisa em Circo (CARP) e Pesquisador Associado do CRITAC (Escola Nacional de Circo de Montreal - Canadá).

present a mapping of establishments that offer circus teaching on a regular basis, here called training spaces, considering the diversity of teaching methods (open courses, professional courses, social circus, among others). An extensive and exhaustive search combined with a careful validation system allowed us to find more than 300, corroborating the perception initially indicated. Informality, the predominance of open courses, the lack of professional training with formal recognition, and the lack of higher education courses characterize an expanding national scenario, detached from the reality that already exists in many other countries and which still lacks public policies to its consolidation.

Key words: Circus; Mapping; Circus Education; Performing arts.

ESCOLAS DE CIRCO: onde estão?

A identificação dos espaços formativos em circo, comumente denominada de mapeamento⁴, representa um passo fundamental para o desenvolvimento desse setor artístico. Por isso, dedicamos os últimos anos ao estudo dos espaços formativos em circo no Brasil visando caracterizá-los e, conseqüentemente, contribuir para o desenvolvimento de políticas públicas assertivas baseadas em evidências.

Esse estudo representa uma etapa fundamental da pesquisa de doutorado intitulada “Quando o circo atravessa a rua: a formação do artista e sua relação com os espaços públicos”, que vem sendo realizada junto ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (FEF-UNICAMP), sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto.

Essa pesquisa é, também, um desdobramento da dissertação de mestrado da autora principal, denominada “Saltimbancos contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas”, que investigou “quem são, o que buscam e como estes artistas travaram seu contato com o circo, analisando sua performance e suas interações” (BARRETO, 2018, p.23). Nela, foram entrevistados treze artistas de rua e os resultados da pesquisa apontaram para uma representativa influência da experiência de frequentar uma escola de circo no desenvolvimento da área no estado de Goiás:

Entrevistando ex-alunos da Escola Estadual de Circo Martim Cererê pode-se ter uma ideia do impacto que a escola, em seu pouco tempo

4 Ver: <https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/mapa>

de existência, causou no circo goiano. Larissa de Paula e Saracura do Brejo, na época alunos da escola, coordenam e são professores do ITEGO em Artes Basileu França. Da convivência na escola saíram o Coletivo É Só Querê Fazê, a Trupe Trip Trapo, o grupo Os Kaco, entre outros. Mateus Aguiar, Saracura do Brejo e Bulacha são os principais articuladores dos encontros de artistas de rua que acontecem na cidade. Kadu Olivê abriu uma escola de circo social no Tocantins e promove o maior festival de circo da região Norte, em Taquaruçu - TO. Todos falam da escola como um ponto de ebulição, um momento onde puderam se encontrar, treinar, desenvolver suas técnicas, mas principalmente se conhecer e trocar conhecimento (BARRETO, 2018, p. 151).

Na época em que a pesquisa de mestrado foi realizada (2017-18), dos treze artistas entrevistados, cinco estavam atuando como professores ou coordenadores de escolas de circo; quatro estavam frequentando como alunos e pelo menos outros dois já haviam frequentado, em algum momento de sua formação, revelando, assim, como essas experiências formativas estão conectadas, produzindo impacto em outras regiões/localidades. O estudo identificou, ademais, que a formação do artista de rua é ampla e diversificada, incluindo oficinas, encontros, festivais, cursos livres e outros formatos (BARRETO, 2016), eles buscam nas escolas, entre outras coisas, uma forma de diversificar e ampliar seus conhecimentos circenses, ter acesso a um espaço seguro para treinar, trocar saberes e inserirem-se ainda mais no setor.

Como uma continuidade, a pesquisa de doutorado vem analisando se os conhecimentos do circo “de rua”⁵ permeiam as práticas nas escolas de circo no Brasil. Por isso, identificar as escolas de circo, conhecê-las com maior detalhamento, constitui-se um importante desafio, para avançar nessa investigação.

PORQUE PRECISAMOS SABER ISSO?

Para o avanço científico, mas também para o desenvolvimento adequado da gestão pública, uma identificação precisa da realidade torna-se fundamental. Por conseguinte, localizar e caracterizar os espaços de ensino de circo no Brasil tornou-se um passo fundamental.

De entrada, nos deparamos com a primeira dificuldade: não foi possível encontrar nenhum tipo de registro oficial sobre os espaços de formação em circo no Brasil, com exceção de informações esparsas sobre a Escola Nacional Luiz Olimecha (ENCLO). No âmbito acadêmico, encontramos pesquisas que ajudaram a conhecer parte do panorama de formação circense (DUPRAT, 2014), mostrando que o crescimento do

5 Utilizamos o termo ‘rua’ englobando parques, praças, sinais de trânsito, entre outros espaços, do modo que é amplamente conhecido no campo das artes cênicas e popularmente utilizado no terreno do circo. Para maiores informações, ver Telles & Carneiro, 2005; Turle, 2016; Carreira, 2007.

setor já vinha sendo percebido anteriormente.

Após respostas negativas por parte dos órgãos oficiais, incluindo a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), empreendemos nossa própria investigação. Encontramos um cadastro de escolas de circo⁶ disponibilizado pela plataforma Circonteúdo⁷, que havia sido realizado no ano de 2009. Verificamos que havia uma distribuição bastante desigual entre as cinco regiões do país (BARRETO; BORTOLETO, 2019), com uma concentração maior de espaços na região sudeste, e que parecia estar desatualizado, dada a dinâmica do setor. Empreendemos a verificação das escolas cadastradas e pudemos ver que a desigualdade vai além da distribuição dos espaços pelo território nacional. No período compreendido entre a realização do cadastramento (2009) e a checagem realizada (2019), notamos um alto índice de fechamento dos espaços, como podemos ver na tabela abaixo:

Tabela 1- Índice de fechamento das escolas de circo entre os anos de 2009 e 2019.

Região	Índice de fechamento de escolas
Brasil (geral)	43%
N	66%
CO	60%
Ne	59%
SE	35%
S	25%

Fonte: Barreto & Bortoleto (2019).

Dessa forma, somente 47 dos 82 espaços cadastrados em 2009 permaneciam em atividade uma década depois, um resultado que não surpreendeu, tendo em vista o longo período entre o cadastro e a checagem. Tínhamos consciência de que os dados de que dispúnhamos não refletiam a realidade nacional atual, por isso decidimos proceder a um levantamento de espaços de ensino de atividades circenses em todo o território nacional. Realizamos, então, uma extensa e exaustiva busca via internet, com um criterioso sistema de validação (via e-mail, telefone e redes sociais). Em seguida,

⁶ Espaços de ensino de circo como uma forma ampliada da noção de “escolas de circo”. É importante indicar que os estabelecimentos nem sempre são formalizados ou registrados como escolas.

⁷ <https://www.circonteudo.com>

disponibilizamos um questionário online, divulgado em diferentes plataformas e mídias sociais, utilizando o método “bola de neve” (NOY, 2008; VINUTO, 2014), de modo a ampliar e aprofundar nosso levantamento. Para a realização desse mapeamento, consideramos espaços formativos os estabelecimentos que oferecem o ensino do circo de forma regular, considerando as distintas formas de ensino (cursos livres, cursos profissionalizantes, ...) e demais variáveis (duração, participantes, níveis, ...).

EIS O QUE ENCONTRAMOS!

Uma vez realizado o levantamento, que atualmente conta com 328 estabelecimentos, buscamos disponibilizar as informações para a sociedade e dessa forma decidimos elaborar um mapa por meio da plataforma Google Maps. Lançamos os dados de localização na plataforma, etapa que mostrou ser mais desafiadora do que havíamos imaginado, exigindo muito tempo de dedicação. Foi preciso um esforço coletivo, com a colaboração dos pesquisadores Felipe Braccialli e João Gabriel Baptistote Nunes, ambos pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS – FEF-UNICAMP). Diversos espaços formativos não disponibilizaram as informações necessárias para incluirmos a geolocalização, motivo pelo qual nem todos os que foram localizados pelo levantamento se encontram no mapa, atualmente.

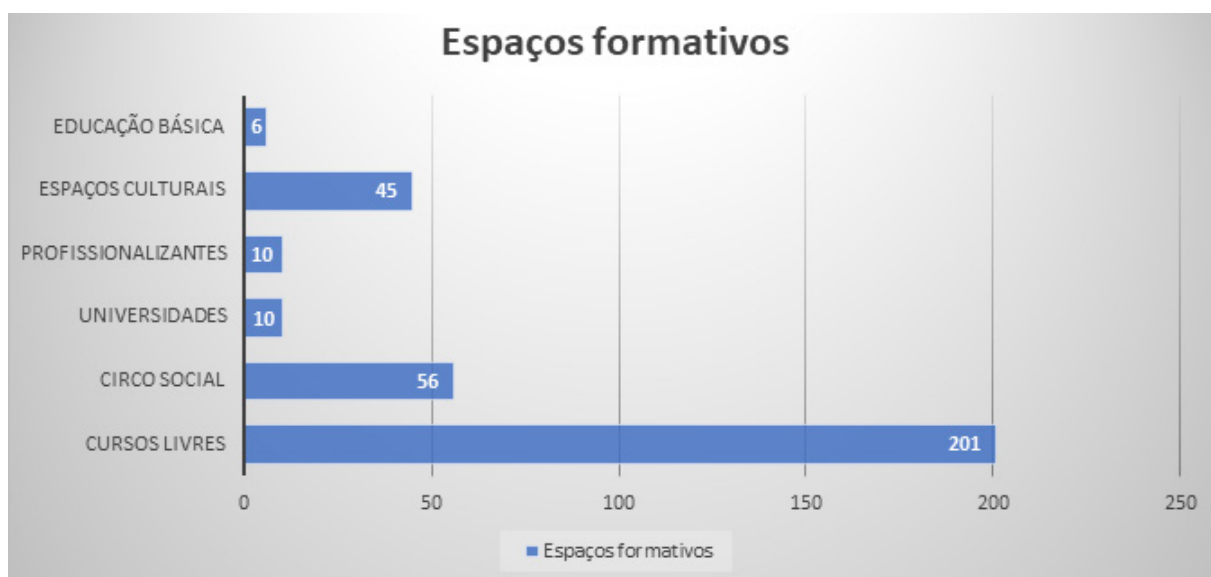
Outro desafio foi a categorização dos espaços formativos, visto que o ensino oferecido em cada local foi relatado de formas bem diferentes. No que concerne ao tipo de ensino oferecido, classificamos em:

- Formação profissional;
- Circo social;
- Curso livre;
- Atividade recreativa;
- Formação continuada;
- Outros.

Em 2019 alcançamos 293 registros e em outubro de 2021 já contamos com 328 no mapeamento disponível no site⁸, assim distribuídos:

⁸ É necessário registrar que o levantamento foi realizado antes da pandemia de COVID-19, não refletindo, portanto, o impacto que o setor, possivelmente, sofreu.

Figura 1 – Categorias dos Espaços Formativos



Fonte: Mapeamento de Espaços Formativos em Atividades Circenses (UNICAMP/FEF, 2019)

Notamos que aproximadamente 50% dos espaços formativos realizam o ensino em mais de uma das categorias acima indicadas, atendendo, conseqüentemente públicos e objetivos distintos, como já havia advertido Duprat (2014). Além disso, diferentes formas de ensino incluídas na categoria 'outros' se mostraram representativas, confirmando que o ensino oferecido por estes estabelecimentos é múltiplo e que ainda é preciso mais estudos para melhor compreender essas atividades. Daí a dificuldade em registrar os espaços em uma única categoria. Fizemos a opção de situar cada espaço de acordo com a categoria que se mostrasse predominante, levando em consideração sua própria divulgação (informações enviadas ou disponíveis no site oficial, nos perfis das mídias sociais, etc.).

Por fim, levando em consideração as informações disponibilizadas por cada estabelecimento, os espaços foram classificados segundo as seguintes categorias:

- Educação Básica;
- Espaços Culturais;
- Escola Profissionalizante;
- Universidades;
- Circo Social;

- Cursos Livres.

Com base nessa sistematização obtivemos o seguinte mapa:

Figura 2 – Mapeamento de espaços formativos em Circo (geolocalização)



Fonte: UNICAMP/FEF (extraído em 20/09/2021).

Nos parece que com o referido levantamento conseguimos enxergar “a ponta do iceberg”, instigando-nos a seguir buscando e superando as barreiras da comunicação, da falta de informações oficiais e também de sensibilizar os fazedores circenses para que contribuam informando seus estabelecimentos. Sabemos, ademais, que pesquisa tem suas limitações e por isso, continuamos efetuando a atualização dos dados e buscando parcerias para irradiar o mapa por todas as localidades brasileiras. A participação fica disponível na página do mapeamento⁹, de modo que o formulário para que novas escolas se inscrevam permanece ativo e esperando por mais dados.

E A PESQUISA CONTINUA...

Como dito, o mapeamento foi uma etapa necessária ao desenrolar da pesquisa, que tem como principal objetivo entender como o processo formativo do artista circense dialoga com as particularidades da atuação na rua. Dentre as diversas questões sobre

⁹ <https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/mapa>

as quais esse procedimento lançou luz, uma que se destacou foi a desigualdade entre as regiões brasileiras. Este fator foi levado em consideração na decisão de estabelecer, como primeiro critério de seleção, o geográfico. Sendo assim, foram selecionadas para etapa seguinte da pesquisa cinco escolas, sendo uma de cada região do país:

- Escola do Futuro em Artes Basileu França, na região Centro-Oeste;
- Escola Pernambucana de Circo, na região Nordeste;
- Associação Circo Os Kaco, na região Norte;
- Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, na região Sudeste;
- Escola de Circo de Londrina, na região Sul.

Além do critério geográfico, a seleção obedeceu a outros critérios, como o tempo de curso, a formação de profissionais e a representatividade do espaço em sua região. Seguindo o curso da pesquisa, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os coordenadores e/ou diretores e com dois professores de cada instituição, e a aplicação de um questionário a egressos dos espaços formativos selecionados.

Das cinco instituições selecionadas, três se inscrevem no âmbito do Circo Social (Escola Pernambucana de Circo, Associação Circo os Kaco, Escola de Circo de Londrina). As outras duas (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha e Escola do Futuro em Artes Basileu França) oferecem um curso de formação técnica, que é a formação mais alta disponível no Brasil, uma vez que não dispomos de um curso superior no país.

ANTES DE ACABAR

O panorama dos espaços formativos em circo revela nosso anseio de tornar mais visível como o ensino de circo no Brasil vem acontecendo, avançando sobre algumas de suas particularidades, e quem sabe, podendo contribuir para um melhor entendimento e reconhecimento social desse fenômeno emergente.

Nosso levantamento, ainda que inicial, mostrou uma grande diversidade nos modos e formatos de ensino de circo, além de uma imensa desigualdade na distribuição dos espaços pelo território nacional, evidenciando a urgência da adoção de políticas públicas que favoreçam o desenvolvimento da atividade em algumas regiões, em

especial as regiões Norte e Nordeste. Vimos, também que em dois anos de insistência, passamos de 293 para 328 estabelecimentos cadastrados. Certamente, faltam muitos mais!

Imaginamos que a pandemia de COVID-19 tenha exercido um grande impacto na existência e na manutenção dos espaços formativos em circo, como parece ocorrer em todos os setores educacionais e artísticos. Seguir investigando parece ser crucial, para que no futuro possamos olhar para esse importante segmento da cultura nacional com maior atenção e com condições para tomar decisões que beneficiem ampla e equilibradamente o setor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Mônica (Lua). **As performances do circo na rua: escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo**. 2017.

----- **Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2018.

----- **Relações de ensino/aprendizagem do artista circense que se apresenta na rua**. Anais ABRACE, v. 17, n. 1, 2016.

BARRETO, Mônica (Lua); BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Por um mapeamento das escolas de Circo—estudo preliminar**. Anais ABRACE, v. 20, n. 1, 2019.

BARRETO, Mônica Lua; DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **De norte a sul: mapeando a formação em circo no Brasil**. Revista Urdimento: Florianópolis, 2021 (esperando publicação).

CARREIRA, André. **Teatro de Rua: (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

NOY, Chaim. **Sampling knowledge: The hermeneutics of snowball sampling in qualitative research**. International Journal of social research methodology, v. 11, n. 4, p. 327-344, 2008.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de Rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2005.

TURLE, Licko. **Teatro(s) de Rua do Brasil: a luta pelo espaço público.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

UNICAMP/FEF. **Mapeamento de Espaços Formativos em Atividades Circenses.** 2019. Disponível em <https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/mapa>. Acesso em 10 de out de 2021.

VINUTO, J. **A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto.** Temáticas, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203-220, 2014.

ONDE ESTAVAM AS MULHERES QUANDO O CIRCO ERA MONTADO? A BUSCA DO PROTAGONISMO FEMININO NA COMICIDADE CIRCENSE.¹

Michelle Nascimento Cabral Fonseca²

RESUMO

O presente artigo busca jogar luz sobre a construção do protagonismo feminino na história do circo, tendo como foco, a palhaçaria feminina. Nossas análises partem do reconhecimento de um apagamento histórico da comicidade feminina na linguagem circense, como também, da trajetória de (re) existência das mulheres frente às limitações políticas e socioculturais impostas pela sociedade patriarcal. A pesquisa aqui apresentada visa fazer um panorama histórico da trajetória da mulher no circo, abrangendo o circo tradicional e o advento do circo contemporâneo. No âmbito da diversidade do “ser” mulher, trabalharemos com o termo *mulheridades*, destacando, o corpo feminino como objeto de análise na cena circense. Estas diferentes corporeidades, que durante séculos, têm sido vítimas da repressão e do controle social, psíquico e político, se converterão também, no mais importante instrumento de luta e libertação, ao mesmo tempo, principal material de construção artística da comicidade da mulher palhaça. Para tanto, articularemos diálogos teóricos da história do riso e da comicidade (BAKHTIN, 1987); (MINOIS, 2003), como também, do circo e da palhaçaria (CASTRO, 2005); (SILVA 1996), dentre outros.

Palavras-chave: Palhaças; Mulheridades; Comicidade feminina; Corpo; Circo.

RESUMEN

Este artículo busca arrojar luz sobre la construcción del protagonismo femenino

¹ Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

² Michelle Nascimento Cabral Fonseca (Michelle Cabral) é palhaça, atriz e diretora teatral. Artista-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC/UFMA e Coordenadora do URBANITAS: laboratório de investigação em teatro, circo e cidade -DEARTC/UFMA, onde desenvolve pesquisa em teatro, circo, cidade e mediação cultural.

en la historia del circo, centrándose en las payasas. Nuestros análisis parten del reconocimiento de un borrado histórico del comic femenino en el lenguaje circense, así como de la trayectoria de (re)existencia de las mujeres frente a las limitaciones políticas y socioculturales impuestas por la sociedad patriarcal. La investigación que aquí se presenta pretende hacer un recorrido histórico de la trayectoria de la mujer en el circo, abarcando el circo tradicional y el advenimiento del circo contemporáneo. En el ámbito de la diversidad del “ser” mujer, trabajaremos con el término *mujeridad*, destacando el cuerpo femenino como objeto de análisis en la escena circense. Estas diferentes corporeidades, que durante siglos han sido víctimas de la represión y el control social, psíquico y político, se convertirán también en el más importante instrumento de lucha y liberación, a la vez, en el material principal para la construcción artística del cómic de la mujer payasa. Para ello, articularemos diálogos teóricos sobre la historia de la risa y la comedia (BAKHTIN, 1987); (MINOIS, 2003), así como, el circo y el clown (CASTRO, 2005); (SILVA 1996), entre otros.

Palabras-clave: Payasas; Mujeridad; Comic femeninas; Cuerpo; Circo.

INTRODUÇÃO

Quando pensamos em circo, raramente associamos com personagens femininos. De fato, um universo masculino de força, de coragem e de graça vem à nossa mente. Desde o levantamento do mastro à montagem da lona, atividades predominantemente masculinas, até o trapezista e o palhaço no picadeiro, nossas primeiras lembranças são de figuras masculinas. Não é que não existissem mulheres no circo, mas estas eram relacionadas a outras qualidades (beleza, sensualidade, delicadeza etc.) que a princípio não relacionamos ao universo da tradição circense, construída em nosso imaginário ao longo dos séculos de existência das artes do circo.

A forma pela qual as mulheres foram “representadas” ao longo do tempo, tanto no circo, quanto em outras linguagens artísticas, é resultado de um processo histórico de dominação masculina e, de construção do patriarcado enquanto estrutura política e sociocultural, cunhado desde a formação família nuclear/monogâmica e perpetuado pelas instituições com o surgimento do Estado e da propriedade privada (ENGELS, 2009). Essa construção e controle político, social e cultural da imagem da mulher, foi seguida de um cruel apagamento de seus corpos, saberes e conquistas enquanto sujeito histórico, haja visto que a história também foi, predominantemente, escrita por homens. Portanto, é impensável falar de mulheres, seja no circo, no teatro, nas

artes visuais, ou qualquer outra área de atuação humana, sem fazer uma revisão histórica, política e social das mulheres e de como estas foram, muitas vezes, alijadas da participação efetiva na vida social e artística, desde a antiguidade até os tempos modernos.

MULHERES E COMICIDADE: um breve panorama histórico

Na atualidade, é comum entendermos o riso como algo bom. Numa sociedade em que os valores hedônicos estão em alta, o riso, a diversão e o entretenimento de uma maneira geral, conquistaram um certo lugar onde são valorados como algo positivo, sobretudo, na perspectiva do prazer e do consumo. Embora, muitas vezes, as artes cômicas sejam tratadas com preconceito e como algo de menor valor, já não são mais consideradas um crime. No entanto, nem sempre foi assim, ao longo da história, o riso trilhou um difícil percurso, e as artes que tinham a missão de fazer rir, oscilaram entre perseguições, proibições e condenações no passar dos séculos.

Na Grécia Antiga, berço da democracia universal, as comédias eram consideradas um perigo para a pólis, já que nos espetáculos cômicos, era comum fazer comicidade das autoridades locais, evidenciando o ridículo de pessoas, normas e/ou instituições, levando a população a rir de questões ditas como sérias política e socialmente. Os comediógrafos eram indomáveis e, constantemente, punidos por desobediência às normas instituídas por Aristóteles, que considerava a comédia um gênero menor (em relação a tragédia) e, portanto, uma arte de segunda categoria. Em *A constituição de Atenas* (ARISTÓTELES, 2011), o filósofo descreve o regime político da cidade de Atenas, evidenciando não apenas a importância da tragédia para a constituição da pólis, mas, sobretudo, como este fazer teatral foi apropriado e controlado pelo conselho de Atenas, gerando medidas administrativas como salários dos artistas e técnicos, dentre outras. É, também, por meio da lente da política que podemos perceber os motivos pelos quais Aristóteles, um dos mais importantes filósofos da antiguidade, desconsiderou a comédia nesse processo.

Na *Poética* (ARISTÓTELES, 1985), há uma tentativa de domar a natureza política do teatro, sobretudo aquele teatro que faz rir, tentando subtrair dele sua importância e valor estético por meio de uma classificação de gêneros que, hierarquicamente, valorizou uns em detrimento de outros. Para Aristóteles, a tragédia era a imitação das ações de homens de caráter elevado, enquanto a comédia era a imitação de homens inferiores.

Neste contexto, não eram raras as afrontas e perseguições aos comediógrafos,

com o intuito de intimidação. Segundo o historiador Georges Minois (2003, p. 40), neste período, “pressões são exercidas sobre Aristófanes para que ele modere seu riso cujas gargalhadas são consideradas inconvenientes, sobretudo aos políticos atenienses”. Outros comediógrafos, como Cratino e Eupólide, também sofreram perseguições. Uma lei chegou a ser aprovada com o intuito de controlar os temas abordados pela comédia, sobretudo aqueles que ridicularizavam políticos e poderosos da sociedade ateniense: “O autor deverá ater-se aos vícios, às paixões, aos excessos privados” (Minois, 2003, p. 42).

Não podemos deixar de mencionar que a sociedade ateniense do período antigo, não considerava as mulheres como cidadãs. Somente homens gregos tinham o direito à cidadania, mulheres gregas, e estrangeiros em geral, eram considerados inferiores socialmente, sendo assim, alijados de alguns direitos básicos. Assim, as mulheres, embora fossem personagens frequentes na dramaturgia trágica e cômica, eram proibidas de atuarem na cena artística, e somente poderiam ser espectadoras nas grandes dionisíacas e festivais de teatro, se tivessem autorizadas e acompanhadas pelos homens de sua família.

A exclusão da mulher de uma vida artística na comicidade vai atravessar as diferentes épocas. Na Idade Média, o riso foi considerado “obra do diabo”, e as mulheres portadoras de um “pecado original”, um mal contido na própria existência do “ser” mulher e que, portanto, necessitaria de constante vigilância. Antes do cristianismo ser “oficializado” o riso já era considerado como algo perigoso, mas, com a influência da doutrina cristã pelo jugo da igreja medieval, o riso, passou a ser considerado como uma forma de expressão diabólica. Para o padre, teólogo e escritor Clemente de Alexandria, as pessoas que faziam rir deveriam ser expulsas da sociedade cristã. Segundo BAKHTIN, o teólogo João Crisóstomo era um dos mais rigorosos: “São João Crisóstomo declara que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do Diabo; o cristão deve conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados”. Embora este tenha sido um período tenebroso, em que a igreja foi responsável por reprimir duramente o comportamento feminino, determinando regras morais e religiosas para justificar prisões, torturas, perseguições e mortes de mulheres nas fogueiras, nem mesmo a inquisição foi capaz de calar o riso.

Enquanto a igreja tentava controlar o riso nas relações sociais, o teatro que era feito fora dos templos religiosos, nos castelos e sobretudo, nas feiras e ruelas da cidade medieval, trazia a comédia como carro-chefe dessas manifestações populares. As artes circenses já se encontravam pelas ruas e feudos com seus bufões, saltimbancos e bobos de toda espécie. Tal fato forçou a igreja a flexibilizar sua postura em relação

ao teatro, entendendo que o riso poderia ser um aliado no controle das tensões sociais com a população (MINOIS, 2003).

Foi durante o renascimento que o riso passou a ser visto como um instrumento de compreensão da realidade, alcançando outras esferas sociais:

(...) durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e alegre, pela primeira vez, separou-se das profundezas populares e com língua “vulgar” penetra decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior” (BAKHTIN, 1987, p.62)

O autor coloca ainda que foi neste período histórico que o riso pôde retomar o seu espaço na sociedade e pode ser exercido sem punições. Foi também no Renascimento que a mulher pôde, finalmente, atuar nos espetáculos interpretando os personagens femininos que, há séculos, vinham sendo representados por homens travestidos.

Na primeira metade do século XVII o riso volta a ser considerado como um gênero sem relevância, um gênero popular, sem valor estético ou caráter crítico. Até os dias atuais, as artes da comédia em seus diferentes formatos carregam em si o preconceito e o estigma de uma “arte menor”.

Esta pequena historiografia do riso e das tentativas de controle do risível, assim como a observação da exclusão das mulheres na história das artes (onde elas eram musas inspiradoras e nunca as artistas criadoras) é necessária para entendermos o surgimento da comicidade feminina, o advento da mulher palhaça e o desabrochar da palhaçaria feminina que ocupará todos os espaços do picadeiro aos palcos e ruas no século XXI.

MULHERES E CIRCO NO BRASIL: do corpo oprimido ao corpo risível

A mulher sempre esteve presente na trajetória circense: dançarinas, freaks, ajudantes, partner e volantes, lá estavam elas, por toda parte, inclusive, nos “bastidores” como esposas e mães. Embora as mulheres sempre tenham estado presentes nas atividades circenses e na estrutura do circo, sobretudo do circo família, elas eram em geral “apagadas” dessa história, salvo em raras e talentosas exceções.

O circo como produto histórico de seu tempo, também reproduzia em suas relações profissionais e artísticas o machismo vigente na sociedade patriarcal que alijava a mulher dos espaços de criação, por entender que a atividade artística não

cabia no padrão social da “mulher decente”, ou ainda, que esta era desprovida da capacidade criativa, faculdade inerente somente aos homens.

Sobre a mulher na arte de fazer rir, percebe-se que, em todas as épocas, elas estiveram submetidas a preconceitos e regras de controle que negavam às mulheres qualquer possibilidade de sair dos padrões de conduta estabelecidos. Podemos verificar, o desprezo e a total descrença na possibilidade de uma comicidade feminina na fala do historiador Georges Minois, que nega o risível na corporeidade das mulheres:

A feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do show business atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme (MINOIS, 2003, p. 611).

Essa construção social do “papal da mulher” muitas vezes respaldada pela ciência e pela religião, não foi o suficiente para silenciar e reprimir a mulher, que ao longo da história do circo rompeu limites em busca do seu protagonismo dentro e fora do picadeiro. Sobre a relação das mulheres com o circo no Brasil a historiadora Ermínia Silva, diz que:

[...] as mulheres se referem às rígidas regras morais a que estavam submetidas no espaço do circo-família sob o ponto de vista das relações patriarcais constituídas, que “exigia” da mulher do circo o mesmo comportamento “exigido” pela sociedade. Era preciso que se comportassem de forma a demonstrar sempre que tinham “muita moral”. Fora de seu “território” a mulher circense era vigiada não só pelos moradores da cidade como também pelos seus próprios companheiros. [...] O homem circense cobrava da mulher, de modo vigilante, uma postura permanentemente de afirmação a sua moralidade. (SILVA, 1996, p. 121).

No livro *Noites Circenses*, a pesquisadora Regina Horta Duarte mostra de forma contundente a relação das mulheres artistas com o circo no Brasil. Para a pesquisadora, o corpo feminino era preparado para ser belo, sensual, e muitas vezes, essas qualidades suplantavam as habilidades artísticas, e essas artistas eram utilizadas como chamariz do público masculino, que lotava os circos para ver as artistas e tentar algum contato com elas (DUARTE, 2012).

Neste contexto, podemos perceber a dura batalha que foi necessária para a emancipação das mulheres circenses. Para isso foi fundamental a organização política das mulheres e o movimento feminista que trouxe a luta por direitos e igualdade entre homens e mulheres. As ideias de que homens e mulheres têm as mesmas capacidades

e direitos chegaram a todos os espaços, no campo das artes, colocaram em xeque a exploração do corpo da mulher enquanto objeto de satisfação e posse do homem.

Assim, o advento das primeiras mulheres-palhaço e, posteriormente, a identificação dessas mulheres como palhaças, representa um grande salto na história das mulheres. Não se trata, apenas da mudança de grafia no termo masculino e/ou feminino da palavra *palhaço*. Para além da grafia, estamos falando no reconhecimento de um corpo cômico que representa diferentes mulheridades. Ao assumir o gênero feminino da persona palhaço, a mulher rompe com séculos de silenciamento e exclusão. Rompe, também, com o apagamento histórico de um corpo oprimido, sexualizado, coisificado e padronizado da mulher.

Na palhaçaria feminina, o corpo passa a ser um território de superação, autoestima e elemento estético e criativo pulsante. A mulher palhaça é dona de seu corpo, por meio dele se expressa e liberta-se. Sensual, desajeitada, tímida, poderosa, forte ou formosa, todas as possibilidades são possíveis na construção de sua comicidade, as escolhas já não dependem mais de padrões, e ou imposições sociais, mas são escolhas próprias, resultado de um autoconhecimento fundamental e necessário.

METODOLOGIAS FEMINISTAS: Compartilhamento de saberes, experiências criativas e de modos de fazer

Para as mulheres chegarem até a palhaçaria feminina, foi necessário romper com a ideia de que o saber é masculino. Em outras palavras, por muito tempo a palhaçaria era passada de pai para filho no âmbito do circo tradicional. Ou seja, o conhecimento era detido pelos homens patriarcas que o transferiam a seus filhos homens, que herdavam a missão de continuar a arte do palhaço e manter vivo o circo. Com o enfraquecimento do chamado circo-família, o saber circense não pôde mais ficar restrito ao picadeiro. Aos poucos, esses saberes e práticas passam a ocupar também os teatros, as ruas, universidades e diferentes espaços de formação. Embora, as artes circenses tenham se pulverizado, pelo fato de não existirem mulheres palhaças, o ensino da arte de fazer palhaçada estava nas mãos dos mestres, ou seja, palhaços consagrados (ou não) que ensinavam seus conhecimentos, construídos ao longo de anos de prática como palhaços.

Até a primeira década do século XXI não se tinha escolas dedicadas

exclusivamente para a formação de palhaços no Brasil.³ Para ser palhaço⁴, era preciso aprender com outro palhaço. Assim, surgiu no início dos anos 2000 uma série de oficinas e cursos de formação ministradas por artistas palhaços, cunhados no circo tradicional, ou que se “capacitaram” nas artes do palhaço com mestres europeus. Estes espaços de formação não levavam em conta as especificidades das mulheres, por trás de um discurso de que o palhaço “não tem sexo”, se ensinava homens e mulheres a serem palhaços, tanto no jogo, quanto na estética e caracterização. A partir de uma visão de mundo do universo masculino, e técnicas europeias de utilização da máscara, impunha-se também uma estética e um modo de fazer masculino. Não queremos dizer com isso que homens não possam dar aulas às mulheres, apenas constatamos que os mestres não tinham metodologias que abarcassem as mulheres, sua diversidade e especificidades femininas.

As poucas mulheres que iniciaram na palhaçaria o fizeram aprendendo com os mestres a forma como eles criavam e perpetuavam a prática circense. Assim, foi um processo natural que estas mulheres pioneiras, gerassem palhaços em suas primeiras experiências ou mesmo quando eram palhaças, imitavam as fórmulas ensinadas pelos mestres, reproduzindo assim, esquetes, jogos e as mesmas cenas da tradição circense. Com o passar do tempo e o peso da experiência pudemos perceber que para ensinar mulheres a serem palhaças é necessário antes de tudo, reconhecer que as mulheres também são detentoras de saber. Ou seja, trazem consigo um universo subjetivo e simbólico de capacidades criativas diversas e para ensinar algo novo, é necessário novas metodologias de ensino. Portanto, foi preciso superar as formas predominantes de ensinar palhaçaria, respeitando os limites e potencialidades de sujeitos diferenciados. Pensar e repensar formas de compartilhamentos de experiências, valorando os modos de fazer e saberes ancestrais, que também eram ensinados por nossas avós e nossas mães. Era necessário ouvirmos nossa própria voz, tantas vezes silenciada. Realizarmos um mergulho em nossas almas, para evocar este “ser” palhaça. Era necessário virar-nos do avesso, confrontarmos nossos medos, reencontrarmos na autoestima e no autoconhecimento nossa força esquecida, para então, encontrarmos a nós mesmas em estado puro, ou seja, como palhaças.

A partir desta tomada de consciência, foram surgindo as mestras e as oficinas de comicidade feminina, cursos de palhaçaria exclusivos para mulheres, e o campo da pesquisa, do estudo e da criação artística de mulheres palhaças cresce cada vez mais no Brasil e em boa parte do mundo.

³ A primeira escola de palhaços oficial que se tem notícia no Brasil foi a ESLIPA, fundada em 2012 no Rio de Janeiro pela dupla de palhaços Richard Riguetti e Lilian Moraes. E a primeira escola de palhaça foi fundada pela palhaça Andrea Macera em São Paulo, cerca de 5 anos depois, em 2017.

UMA CONCLUSÃO EM PROCESSO

Nesta sétima edição do SESC CIRCO, além das mesas de debate, tivemos a oportunidade de realizar a oficina de iniciação a palhaçaria e criação de números circense e por meio dela, colocar à prova metodologias que estão constantemente sendo readaptadas, revisadas e experienciadas. Sabemos que não há somente um caminho único para a criação artística, são muitos caminhos, e alguns, ainda não descobertos. Contudo, no que se refere a criação da palhaça, podemos dizer que, todos os caminhos criativos perpassam por nossos corpos, sentimentos e histórias de vida.

Neste sentido, iniciar mulheres na criação de suas palhaças é uma grande responsabilidade. Não apenas no sentido profissional da produção e realização de uma oficina ou curso, mas também, no aspecto subjetivo e afetivo. Ensinar é mais que transmitir um conhecimento ou sistematizá-lo, é para além disso, abrir um espaço de conexão. Conectar é relacionar-se, ver, ouvir e sentir a outra pessoa, como se fosse uma só. Este espaço de conexão tem que ser dialógico e horizontal para que as mulheres, sujeitas da experiência e da aprendizagem, possam se sentir seguras e, assim, se entregar, sem medo ou timidez, ao processo de autodescoberta. Sem a aceitação de si, com todas as “dores e delícias” de ser o que se é, sem o reconhecimento de nossa própria fragilidade e humanidade, não é possível sermos palhaças. A palhaça é este ser que se entrega verdadeiramente, que erra e segue adiante, subvertendo a lógica do mundo e ao fazê-lo, transforma-o.

Obviamente, todos já ouvimos falar de grandes mulheres, que se destacaram em sua época, estas importantes trajetórias, salvaguardadas por pesquisas e publicações mais que necessárias, vêm sempre acompanhadas da expressão: mulheres “à frente do seu tempo”. Neste sentido, a mulher é projetada como uma inacreditável surpresa, um feito que vem na contramão das regras estabelecidas, nos fazendo refletir que ao longo da história, as mulheres sempre tiveram que estar à frente de tudo para merecerem observação e destaque, ou seja, as grandes mulheres sempre foram uma exceção. Não queremos mais sermos exceção, queremos ser a regra, não queremos estar “à frente” do nosso tempo. Nosso tempo é aqui e agora. Queremos vivê-lo, sendo quem somos e fazendo a diferença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Victor Civita, 1985.

_____. **A constituição de Atenas**. São Paulo: Edipro, 2011.

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. São Paulo: Escala, 2009.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Editora Altana, 2007

SER-CORPA DISSIDENTE NO CIRCO: BREVES REFLEXÕES¹

Necylia²

RESUMO

Este escrito apresenta de maneira ensaística percepções sobre o circo contemporâneo nas questões das dissidências de corpo, gênero e sexualidade explorando discussões sobre debates identitários e rupturas nas escritas tradicionais de roteiros de circo pelas mulheridades na palhaçaria brasileira compartilhando a experiência de escrita do espetáculo “O Rádio”.

Palavras-chave: Dissidência; Circo brasileiro; Palhaçaria; Gênero; Sexualidade.

ABSTRACT

This writing presents in an essayistic way perceptions about the contemporary circus in the issues of body, gender and sexuality dissidences, exploring discussions about identity debates and ruptures in the traditional writings of circus scripts by women in Brazilian clowns sharing the experience of writing the play “O Rádio”.

Key-words: Dissent; Brazilian circus; Clowning; Genre; Sexuality.

1 Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

2 Necylia Maria da Silva Monteiro (Necylia) - Multiartista maranhense de Teatro, Circo e audiovisual. Formada em Teatro Licenciatura (UFMA), Mestra em Artes da Cena (UFRJ) e doutoranda em Teatro (UDESC) integrando o grupo de pesquisa Motim: mito, rito e cartografias feministas nas artes cênicas (UERJ/UFRN/UDESC - Cnpq). É autora de ‘Memórias em Maranhês: a casa’ publicado em 2022 pela Editora Juçara Cartonera/MA e idealizadora do Cena Aberta em Rastros, projeto editorial com primeiro volume publicado em 2022 pela O Barong edições/SP. Integra há quase 10 anos o Grupo Cena Aberta/MA e o Coletivo O Circo Tá Na Rua/MA.

O circo, enquanto linguagem artística essencialmente posta às margens do circuito da arte brasileira, sempre foi o lugar dos corpos não-normativos. Corpos consideradas altas, ou baixas demais, magras ou gordas demais, mulheres peludas e barbadas, pessoas na fronteira entre o dito masculino e o feminino, pessoas ditas com deformidades ou protuberâncias em seus corpos, pessoas albinas ou com doenças de pele, pessoas com deficiência e também pessoas de etnias indígenas e africanas, essas pessoas encontravam no circo trabalho e modo de sobrevivência num mundo que as excluía.

Assim também as mulheres lésbicas e sapatonas, homens gays afeminados, pessoas transgêneras e demais desobedientes de gênero e sexualidade encontravam nos circos e cabarés um lugar onde existir minimamente, pois o circo lhes dava lugar para trabalho e permitia um amotinamento desses corpos subversivos e marginalizados. Mas não podemos fantasiar o circo como lugar colorido e afetuoso, há muitos desses corpos, que nessa mesa chamamos dissidentes, era reservado o lugar vexatório e da depreciação em cenas que reforçam preconceitos e visões conformistas, conservadoras e opressoras do mundo. Se a sociedade está sob um regime capitalista, branco, cishétero e masculino, o circo não seria um lugar apartado do mundo, pelo contrário, os circos sempre foram instituições patriarcais, centradas no dono do circo, nos grandes palhaços pais de família e nas reproduções de todos os estereótipos, os corpos dissidentes eram meras engrenagens subutilizadas desse CISTema.

Nos estudos sobre dramaturgias de circo-teatro e roteiros de circo feitos por Bolognese (2003), em que se registram as entradas e saídas de esquetes de circo no Brasil, vemos um amontoado de cenas machistas, transfóbicas e racistas que corpos dissidentes sempre tiveram que encenar em suas formações de circo. O questionamento desses textos, sobretudo pelas corpos das mulheridades, foi fundamental para se pensar os novos rumos das escritas no circo contemporâneo.

Não só o texto, mas as formas também não nos cabiam, subvertemos até mesmo as convenções da palhaçaria. É sobretudo na palhaçaria dissidente que vemos fronteiras entre branco e augusto sendo quebradas, diversos usos de máscara cômica para além do clássico nariz, que passa a ser um bob de cabelo, uma peruca, óculos ou qualquer objeto. A quebra de fronteiras dar-se também na horizontalidade de protagonismo nas cenas e hibridização de gêneros como palhaçaria e saberes afrocentrados, entre burlesco e a bufonaria, números de Drag Queens e Drag King e muitas outras manifestações que expandem a ideia europeia de performar o cômico na palhaçaria.

No texto as mulheres passaram a experimentar diferentes possibilidades cômicas, as especificidades das mulheres cis e trans enquanto demanda política passou a ser narrativa urgente que precisava ser criticada através do riso, sendo os padrões de feminilidade, a ditadura da beleza, o racismo, o patriarcado, a imposição de cisgeneridades e as sexualidades os principais temas. É preciso se falar do quanto nós, as corpos dissidentes expandimos a prática de palhaçaria e seus usos políticos. Somos inclusive o país com maior número de festivais de mulheres, por exemplo.

Quando iniciei minha busca na palhaçaria já conhecia o termo “mulheres na palhaçaria” e conhecer a luta histórica dos corpos dissidentes por um circo mais pluriversal é importante para não cometermos os mesmos erros, não adianta pensarmos uma palhaçaria apenas para mulheres cis brancas, por exemplo, é preciso que se reconheça as diversas corpos da mulheridade, e as tantas corpos dissidentes.

Eu gostaria de dizer que porque nossos corpos sempre estiveram no circo as coisas são mais simples, afinal o circo brasileiro é feito por nós, corpos dissidentes, mas não. Nós travamos verdadeiras batalhas por nossas dramaturgias, nossas temáticas e nossas expressões numa linguagem ainda marcada por conservadorismos opressivos e nada progressistas. Ainda precisamos lutar para que nossas narrativas sejam representadas, por mais mulheres andando na perna de pau, mais travestis nos eventos de palhaçaria, mais visibilidade pras drag kings, espaços seguros de formação e discussão de palhaçaria dissidentes e mais, nós sempre precisamos de mais.

Quando iniciei minha pesquisa do espetáculo ‘O rádio’³, comecei a reivindicar o espaço de alcançar uma dramaturgia de circo autoral num país em que as dramaturgas são invisibilizadas tanto no teatro como no circo. Como pensar uma dramaturgia para além dos esquetes clássicos? Como pensar comicidade para uma corpa dissidente? Como traçar um caminho na palhaçaria onde nos faltam tantas referências?

Eu vinha de uma curiosidade imensa sobre o som na cena. Tenho memórias do meu avô ouvindo rádio o dia inteiro, os noticiários, histórias, anúncios, radionovelas... vi um universo a ser explorado. Uni esse meu interesse ao cotidiano de quarentena: monotonia, tédio, incertezas e angústias. Meu avô às vezes passava as tardes na companhia de um rádio, esse era o mote, imaginar o rádio como companhia.

3 O espetáculo O rádio estreou em 2020 no IV Gororoba Teatral/MA em formato online. Em 2021 fez parte da VI Semana Imperatrizense de Teatro, integrou a programação do Palco Giratório do Sesc/MA e XVI Semana do Teatro no Maranhão na Mostra competitiva Praia grande de cenas curtas, vencendo nas categorias: Melhor sonoplastia, Melhor cenografia, Melhor direção e Melhor encenação. O espetáculo tem encenação de autoria de Necylia, direção de Fernanda Marques, narração de Larissa Ferreira e Tiago Andrade, montagem de som de Lauan Pinheiro e fotografia de Cadu Marques.

Em 2020 escrevi a peça “O rádio”, selecionada no concurso internacional Ensenas del confinamiento publicado pelo selo editorial Galpão Cine Horto, inicialmente esta peça não seria para a palhaça Xia, eu misturo comédia e drama no confinamento do personagem, foi minha primeira peça escrita na linguagem neutra e sem atribuir um gênero à personagem, foi desafiador esse processo de perceber o quanto a linguagem carrega todas essas violências estruturais que vemos no dia a dia.

Depois eu resolvi experimentar algumas cenas em casa usando o nariz e fui adaptando um roteiro estruturando principalmente a ordem dos programas e seus conteúdos... a ideia deles vinha da minha experiência em isolamento com aulas de yoga, tentativas de meditação, confusão com as informações sobre o vírus, tédio e por último, a solidão.

Figura 1: O rádio gravado em casa,



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Como deixar a cena ser guiada pelo som? Como traçar uma dramaturgia exclusivamente pela sonoplastia? Foi uma grande descoberta pra mim as possibilidades da sonoplastia... coletar sons de rádio falhando, murmúrios de troca de estação, ruídos de sintonização... me inspirar nos anos dourados do rádio para escrever um trecho de radionovela e seus anúncios...brincar com o absurdo, o exagero, mas também com a realidade tangível e palpável.

Figura 2: O rádio no Teatro Sesc Napoleão Ewerton



Fonte: Cadu Marques (2021)

Muitas janelas se encontram abertas nesse processo... assim como a própria palhaçaria tem seu movimento, está sempre mudando e olhando em volta e à frente. Eu divido esse processo aqui hoje com vocês porque o RISCO é um elemento sempre presente no circo. E para nós esse elemento é dilatado em nossa prática já que nossas cenas não se encontram moldadas nos cânones, nossos caminhos são e estão dados em receitas prontas, nós estamos sempre friccionando nossa realidade e as amarras sociais, sempre buscando mostrar nossa polifonia de vozes e pluriversalidade de ser. Não existe uma fórmula para se fazer circo enquanto corpo dissidente, assim como não existe uma única maneira de ser corpo dissidente no circo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BUTLER, Judith. **Corpos que ainda importam**. In: COLLING, Leandro (Org.). Dissidências sexuais e de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 20-42.

LEAL, Dodi. **“A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia”**. N-1 Edições, 2020. Disponível em <https://n-1edicoes.org/094>

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. In Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p 63-84.

QUEREM CAFEREM? UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CLOWNESCO COM AROMA DE CAFÉ¹

Priscila Romana Moraes de Melo²

RESUMO

Este relato de pesquisa traz a fala de uma mulher palhaça, atuante na cidade de Belém do Pará desde 2004. Em suas experiências artísticas e sua poética de pesquisa - “Palhaçaria Agridoce”, compartilha seus processos de construção na linguagem da palhaçaria, com as figuras da Palhaça Estrelita e do Palhaço Uisquisito, bem como a criação do espetáculo “*Querem Caferem?*”, fruto de sua pesquisa de mestrado em artes, em 2016. Cenas de uma palhaçaria temperada de memória, café e muitos outros ingredientes de um ato poético, que alimentam o público de comida, riso e poesia, dando voz aos sentimentos, memórias e afetos da artista-pesquisadora.

Palavras-chave: Palhaçaria Agridoce; Processo de criação cênica; Palhaça Estrelita; Palhaço Uisquisito; Querem Caferem?.

ABSTRACT

This research report brings the speech of a clown woman, who works in the city of Belém do Pará since 2004. In her artistic experiences and her poetic of research – “Palhaçaria Agridoce”, she shares her construction processes in the language of clown, with the figures of Palhaça Estrelita and Palhaço Uisquisito, as well as a creation of the show “*Querem Caferem?*”, the result of her Master in Arts research, in 2016. Scenes of a clowning are temperate with memory, coffee and many others ingredients of a poetic act, which feed the public with food, laugh and poetry, giving voice to the artist-researcher’s feelings, memories and affections.

Keywords: Palhaçaria Agridoce; Scenic creation process; Palhaça Estrelita; Palhaço Uisquisito; Querem Caferem?.

1 Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

2 Palhaça, atriz, artista-pesquisadora, produtora cultural. Integrante do grupo de teatro Palhaços Trovadores, do Circo Ver-a-Lona, do Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas e da Rede “Palhaças do Norte na Rede”, doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA.

Trago aqui, neste relato de pesquisa, um pouco da minha experiência e trajetória pela linguagem da palhaçaria em Belém do Pará, apresentado durante os Debates Virtuais da mesa “*Mestras circenses e seus saberes*”³, realizado pelo Programa Cultura do Sesc Maranhão, através do projeto Sesc Circo - 7º Edição: Norte e Nordeste, no dia 12 de julho de 2022.

Durante esta manhã, estive em companhia de Jô Santos e Michelle Cabral, com a mediação de Andressa Passos, atuantes na palhaçaria no estado do Maranhão, para compartilhar nossos fazeres enquanto mulheres, artistas, palhaças, neste universo tão imenso que é o circo, em um prazeroso bate papo, contando nossas vivências no “debate sobre a presença de mulheres palhaças no universo circense em suas múltiplas atuações cênicas e narrativas atravessadas por contextos históricos e contemporâneos, dramaturgias e processos artístico-pedagógicos no circo”, promovido pela mesa.

Sendo assim, buscarei aqui, em forma de escrita, um diálogo de como foi a mesa, mais de conversa e menos acadêmico.

Eu sou palhaça a quase 18 anos, meu nome artístico é Romana Melo e venho nesta caminhada clownesca, desde 2004, experienciando vários processos criativos, como a poética de pesquisa intitulada “Palhaçaria Agridoce”, brincando com a mistura de sabores a partir das relações afetivas com a comida nas minhas construções cênicas da palhaçaria, nas figuras da Palhaça Estrelita e do Palhaço Uisquisito, e atualmente desenvolvendo uma pesquisa acerca da comicidade feminina com foco nos processos artístico-pedagógicos da formação de Mulheres Palhaças.

Dentre diversos processos, há a construção do espetáculo “*Querem Caferem?*”, de 2016⁴, um trabalho que apresenta meu fazer artístico na palhaçaria, entrelaçando práticas clownescas nas figuras da palhaça Estrelita e do palhaço Uisquisito junto às relações afetivas que eu tenho com o alimento - tanto pela cozinha e pelo cozinhar de minha mãe, tanto pela minha formação em nutrição - que se torna então, parte constituinte deste processo criativo como um cozinhar cênico.

3 Para assistir a live acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7fdcXM-FX4>, no canal do YouTube do Sesc Maranhão.

4 Fruto de uma pesquisa de mestrado em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGARTES-UFPA, disponível no repositório da UFPA: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8665>

Figura 1.



Fonte: Martín Pérez, 2016.

Dou início ao espetáculo recebendo o público como se estivesse em casa, convidando-o para entrar, ficar à vontade, vir à cozinha tomar um café e bater um papo. As pessoas vão entrando, conversando e eu vou contando um pouquinho do meu percurso, até, por fim, chegar à palhaçaria. É um espetáculo de memória, traz lembranças de quando eu comecei a fazer teatro e do primeiro encantamento com a persona do palhaço, quando o Didi (Renato Aragão), dos Trapalhões, pegou na minha mão quando eu era criança.

Em cena, três personagens: a atriz e nutricionista Romana, a palhaça Estrelita e o palhaço Uisquisito, É em um jogo cênico rico de recordações e elementos da vida, que trazem ao universo da cozinha onírica cenas que envolvem realidade e imaginação, temperadas com aroma de café.

Figura 2.



Fonte: Ingrid Anne, 2019.

Ainda como Romana, vou narrando histórias para receber Estrelita e Uisquisito enquanto tomo um café com o público. Assim, em meio aos elementos presentes nesta cozinha, vou encontrando figurinos, adereços e narizes, que me levam às transições dessas três personagens na frente da plateia.

Figura 3.



Fonte: Ingrid Anne, 2019.

Quando Estrelita chega, sua energia de menina brinca de cozinhar fazendo bagunça em cena, deixando o local revirado. Já Uisquisito vem mais sério, carrancudo, trazendo sua comida consigo, entre os bolsos da calça e paletó.

Figura 4.



Fonte: Fotos do público, 2016.

Alguns elementos cênicos aparecem de forma sutil no espetáculo, como, por exemplo, o caderninho de receita da palhaça, que homenageia minha mãe que é quituteira, escrito na capa “Receitas da Bebel”, como carinhosamente ela é chamada.

Figura 5.



Fonte: Martín Pérez

Há ainda alguns utensílios e eletrodomésticos “roubados” de Bebel. É bem comum que nós, artistas da cena, pegamos coisas que temos em casa, faz parte de uma certa metodologia processual nas construções artísticas esta ação do “roubar”, levar para cena elementos do nosso cotidiano. Quando ela ficava procurando algum objeto doméstico, meu irmão logo dizia: “Não se preocupa, quando você for ver o espetáculo vais achar suas panelas, colheres etc.”. E assim, fui pegando panelas, frigideiras, liquidificador... utilizando estes materiais do dia a dia como parte da composição cênica da cozinha. Trouxemos para o cenário o formato de fogão antigo, que tem aquelas abas nos lados, vindo de recordações afetuosas.

Figura 6.



Fonte: Martín Pérez, 2016.

Outro momento são brincadeiras com miniaturas, quando Estrelita vai tomar um cafezinho com a sua galinhazinha, companheira de cena, usando brinquedos de plástico de bulhe, xícaras, pratinhos e talheres. É uma imagem que trago da relação com o meu sobrinho, na época da estreia ele tinha um ano, então o brincar também se faz presente como ato de afeto; essa lambuzagem toda - a linguagem do se sujar, se melar - torna-se uma grande brincadeira cênica para se pensar esta cozinha, que como palhaça, ofereço sorvete, preparo milk-shake, tapioca etc. e nessa bagunça ela vai servindo comidas ao público.

Quando a persona do palhaço entra em cena, outras questões vêm à tona. Este processo de encenação trouxe algumas relações nas construções desse corpo, de pensar nessa estrutura que antes a mulher não poderia nem ser palhaço, quanto mais

palhaça, pois não existia esta nomenclatura no feminino. E aqui trago que posso ser tanto palhaça como palhaço, sem que eu seja proibida de assumir diferentes corpos palhacescos, visto que, antigamente a profissão era considerada masculina; mulheres não podiam exercer a profissão, ao menos que tivessem suas identidades escondidas por trás da máscara e figurino.

Com toda esta carga emocional que o espetáculo traz, alguns sentimentos brotaram. Durante treinamentos e exercícios com o Uisquisito, descubro nele a forte presença do meu pai, esse senhor, sessentão, homem de poucos estudos formais, um típico rude, mas que é um doce de pessoa, supersensível, e que está sempre disponível, ajudando quem o procura. Então essa construção masculina do palhaço me trouxe a relação com ele, e foi muito gostoso perceber o quanto tem dos dois em mim, mãe e pai. DNA's que se mesclam pelo riso, pelo que pulsa de ambos no meu ser pela arte.

Figura 7.



Fonte: Foto do público, 2016.

Perceber como estes corpos cômicos chegam ao público é bem instigador. Em uma das apresentações, em uma entidade, que atua no Sistema de Garantias dos Direitos Infanto-juvenis⁵, as crianças trouxeram uma reflexão que mexeram muito comigo naquele momento ouvindo aquelas vozes vindas da plateia. Na época estava passando uma novela que trazia a discussão de uma personagem que estava em processo de transição de gênero⁶, no momento que fiz a transição para o palhaço, ouvi uma voz dizer: “olha, agora não é ela, é ele”. Fiquei pensando nisso, no poder da arte provocar reflexões, mesmo em um público infanto-juvenil, que trazia ali também suas memórias, vivências e cotidianos. Pensar como através do riso e dessa brincadeira de mudar de um estado para outro com as personas do que chamo de palhaçaria agridoce. Crianças e adolescentes puderam perceber a mudança, sem julgamentos

⁵ Promoção dos direitos, defesa dos direitos e controle social.

⁶ “A Força do Querer”, novela de Gloria Perez, que trouxe a história da personagem Ivana/Ivan, interpretada por Carol Duarte, em 2017.

e preconceitos presentes na sociedade, de alguma forma mexeu com a lembrança delas, entendendo este processo de transição pelo artístico.

Já caminhando para o final do espetáculo quando essas duas “vão embora” e volta a Romana, ela vê o que ambos deixaram ali em sua cozinha onírica.

Figura 8.



Fonte: Foto do público, 2018.

São os rastros deixados por eles no meu corpo e em cena. Eu, nesse grande sonho dessa cozinha, vou pegando suas roupas e colocando no forno, em um processo constante de cozinhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MELO, Priscila Romana Moraes de. **Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquizado**: memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

SESC CIRCO: AÇÕES DE FOMENTO PARA A LINGUAGEM CIRCENSE NO MARANHÃO.¹

Sandra Silva Nunes²

RESUMO

O presente artigo apresenta a pesquisa em andamento intitulada “Sesc Circo: ações de fomento para a linguagem circense no Maranhão” abordando as políticas culturais destinadas ao fomento do Circo a partir das ações do projeto Sesc Circo no Maranhão realizadas no período de 2017 a 2022. Analisa os impactos pandêmicos para o setor, a necessidade de reformulação do projeto e a importância de políticas específicas para o Circo. Nessa proposta, revê as ações do Sesc - MA quanto a inclusão/exclusão de projetos para a área, propondo reflexões que resultaram na reestruturação do Sesc - Circo, edição 2022. A partir da análise de indicadores das edições anteriores busca identificar, refletir e propor ações envolvendo programação e aspectos curatoriais para a implementação de políticas curatoriais na área do circo.

Palavras-chave: Sesc Circo; Política cultural; Pandemia.

RESUMEN

Este artículo presenta la investigación en curso titulada “Sesc Circo: acciones de promoción del lenguaje circense en Maranhão” que aborda las políticas culturales dirigidas a la promoción del Circo a partir de las acciones del proyecto Sesc Circo en Maranhão realizadas en el período de 2017 a 2022. Analiza los impactos de la pandemia para el sector, la necesidad de reformular el proyecto y la importancia de políticas específicas para el Circo. En esta propuesta, revisa las acciones del Sesc - MA en cuanto a la inclusión/exclusión de proyectos para el área, proponiendo reflexiones que resultaron en la reestructuración del Sesc - Circo, edición 2022. Con base en el análisis de indicadores de ediciones anteriores, busca identificar, reflexionar y proponer acciones que involucren aspectos programáticos y curatoriales para la implementación de políticas curatoriales en el ámbito circense.

Palabras-clave: Sesc Circo; Política cultural; Pandemia

¹ Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

² Sandra Silva Nunes (Sandra Nunes) é produtora cultural, professora, atriz e pesquisadora da linguagem circense. Graduada em Licenciatura em Educação Artística – UFMA, Mestranda em Artes Cênicas – UFMA e analista de cultura do Serviço Social do Comércio – Sesc Maranhão.

INTRODUÇÃO

A pandemia da covid-19 e seu forte impacto no setor cultural, sobretudo na agenda de ações e projetos do Programa Cultura do Serviço Social do Comércio – SESC Maranhão³, foram os pontos de partida desta pesquisa que investiga o lugar ocupado pelo circo no Sesc MA, à luz do projeto Sesc Circo e da necessidade de fortalecer as práticas circenses no Maranhão, diante da escassez de fomento na linguagem em âmbito local e nacional, e da importância da criação de políticas culturais específicas para a área.

A escolha do projeto Sesc Circo passa a ser o assunto da pesquisa, considerando os seguintes fatores: a) proximidade com o Sesc Circo - projeto no qual a pesquisadora exerce a função de gestora e curadora desde 2017; b) a representatividade do projeto no cenário local, visando contribuir para a difusão e valorização da linguagem circense no Estado do Maranhão; c) a interrupção de suas atividades em 2020, por ocasião da pandemia; d) a proposta de reestruturação do projeto em 2021, considerando revisão da programação e ampliação do quantitativo de públicos atendidos, bem como, fatores econômicos e políticos que permeavam o cenário cultural nacional.

O retrato do circo no país é marcado por um cenário de “políticas culturais” pontuais, onde não existe uma regularidade de programações e de investimento na área para difusão da linguagem e, sobretudo para formação de artistas, principalmente nas regiões Sudeste e Norte, informação que pode ser constatada no mapeamento realizado por Barreto, Bortoleto e Duprat (2021) para identificar os espaços de formação existentes no Brasil:

As regiões Sudeste e Sul somam 76%, concentrando mais de dois terços dos espaços formativos, sendo que mais de 50% deles estão localizados na região Sudeste. Por outro lado, as regiões Centro-oeste (11%), Norte (5%) e Nordeste (8%) possuem uma parcela visivelmente menor dos estabelecimentos [...] (BARRETO; BORTOLETO E DUPRAT, 2021, p. 12).

Sobre a ausência de fomento na linguagem circense, por Bezerra e Barros (2016), pesquisadores da área de Gestão e Políticas Culturais, mencionam que o circo vem sobrevivendo à falta de incentivo e de leis específicas, sobretudo porque passaram a ser discutidas tardiamente, tendo em vista que:

Somente a partir de 2003, começam a ser elaboradas políticas de financiamento público através de editais destinados ao circo, com a importante iniciativa do Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo. Outros incentivos públicos nas esferas federais, estaduais e municipais também passam a ser elaborados. (BEZERRA; BARROS, 2016, p.29).

Antes da realização do Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo, existiu em 1970, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) que contemplava a linguagem circense

³ Ao abordar questões relativas ao Serviço Social do Comércio - Sesc Maranhão, será utilizada a sigla Sesc MA.

por meio do investimento em ações públicas de fomento (SANTANA, 2013). No entanto, estava atrelado ao movimento do teatro amador no Brasil, fato que ainda acontece em alguns festivais de teatro, exemplificando acontece em São Luís a realização de dois importantes festivais a Semana Maranhense de Dança e a Semana Maranhense de Teatro, as ações de circo são incluídas neste último evento, e de acordo com cada gestão, a linguagem pode ou não ter um lugar de visibilidade na programação.

Dada a importância de se investir em iniciativas culturais específicas para as artes circenses, no sentido de contribuir para a salvaguarda do circo, enquanto linguagem artística e patrimônio cultural brasileiro, Santana (2013, pg. 08), pesquisador da linguagem circense, salienta que “a dimensão econômica da cultura e sua relação com a geração de trabalho e renda talvez seja a mais dificultosa forma de percepção dos governantes e da sociedade, apesar de necessária e urgente”. Sendo assim, o circo assume uma posição marginalizada, quanto ao seu potencial para geração de emprego e renda, em decorrência dessa falta de investimento em políticas contínuas e duradouras que possam garantir o fomento, o financiamento, a circulação e o consumo dessa expressão artística.

No que concerne a lacuna quanto ao fomento e difusão da linguagem circense no Maranhão, o projeto Sesc Circo, ao longo de suas sete edições, vem ocupando um lugar de protagonismo no calendário cultural do Estado através da promoção de apresentações artísticas, realização de ações formativas, intercâmbios entre artistas, pesquisadores, produtores e os diferentes públicos através de uma programação gratuita que contempla a diversidade da produção circense em suas várias vertentes, estabelecendo um espaço de troca entre artistas e grupos locais e nacionais, ocupando diferentes espaços, proporcionando momentos de discussão sobre as práticas e pesquisas na área, além de lançamentos de livros, o que vem impulsionando a cena local e a formação de plateia para esta expressão artística.

No âmbito desta pesquisa busca-se compreender de que forma o Sesc Circo pode ser uma importante política de fomento para a linguagem circense no Maranhão diante das seguintes questões: Quais são as principais contribuições desse projeto para a cena circense local? Qual lugar do circo no Sesc? Como se constituíram as políticas culturais dentro do Sesc Maranhão voltadas para o Circo? Quais os principais gargalos enfrentados para que o projeto se mantenha? Quais as consequências de sua descontinuidade? Diante dessas questões iniciais esboça-se como objetivo geral da pesquisa: Identificar no projeto Sesc Circo Maranhão ações de fomento para a linguagem circense no Estado. Além disso, os seus objetivos específicos: investigar qual o lugar do circo no Sesc Maranhão baseado em sua Política Cultural e documentos orientadores; analisar os principais impactos das últimas quatro edições do projeto Sesc Circo na cena local; avaliar a percepção de artistas, grupos, colaboradores e gestores do Sesc sobre a efetividade do projeto.

1. INTERRUPÇÕES DO PROJETO SESC CIRCO E IMPACTOS DA PANDEMIA

O ano de 2020, marcado por um cenário pandêmico de COVID-19 e o impacto desse cenário no Programa Cultura do Sesc MA foram fatores que suscitaram os

questionamentos iniciais desta pesquisa. Sobretudo no tocante a reestruturação do programa de trabalho e ausência do projeto Sesc Circo da agenda de programações.

Retomando a questão da interrupção do Sesc Circo, vale destacar que esse hiato (2020 - 2021), no que tange a realização do projeto, pode ter gerado impactos significativos em uma “política” sistemática e de continuidade que vinha sendo realizada há 06 anos, haja vista sua relevância no que concerne ao fomento da cena local circense, sobretudo diante de um cenário de pandemia, no qual os artistas circenses foram extremamente afetados.

Em pesquisa realizada no período de junho a agosto de 2020 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, na perspectiva de mapear os impactos da COVID-19 nas atividades profissionais de agentes culturais e criativos, nota-se que as Artes Cênicas foram as mais afetadas, sobretudo os profissionais do circo, conforme dados apresentados:

Entre os meses de março e abril, 41% dos respondentes perderam a totalidade de suas receitas, e entre maio e julho, essa proporção aumentou para 48,88%. Em segundo lugar, vêm aqueles que perderam mais da metade de suas receitas (23,72% entre março e abril, e 21,34% entre maio e julho). Somente 17,8% não tiveram alteração na receita durante março e abril, diminuindo para 10% nos meses de maio a julho. As artes cênicas foram as mais afetadas, com a perda total de receita para 63% dos respondentes. Nesse setor cultural, a maioria dos que atuam na área de circo (77%), em casas de espetáculo (73%) e no teatro (70%) perderam a totalidade de suas receitas entre maio e julho. (AMARAL; FRANCO; LIRA, 2020, p.10)

Em relação a esse hiato para reestruturação da programação do projeto, cabe mencionar que os artistas e grupos circenses locais foram contemplados, nesses tempos pandêmicos, em outras ações desenvolvidas pelo Programa Cultura do Sesc MA, a exemplo dos projetos locais: Derresol Cultural; Sesc Pauta das Artes; Aldeia Sesc Guajajara de Artes; Núcleo de Ações Formativas em Artes Cênicas - FACES; Teatro Sesc e dos projetos nacionais Palco Giratório e Amazônia das Artes.

Embora os artistas e espetáculos circenses tenham sido contemplados em outros projetos, não se deve negar o lugar de protagonismo que o Sesc Circo ocupa para o fortalecimento da linguagem circense, conforme salienta a idealizadora do projeto, a arte-educadora e produtora cultural, Carolina Aragão, quando nos fala acerca da necessidade da criação do Sesc Circo, em 2013, pois “existia a necessidade de uma ação onde o Circo fosse o protagonista, já que entre as expressões das artes cênicas ele continuava a ser o mais fragilizado em relação às políticas públicas de incentivo”. (MEMÓRIAS DO SESC MARANHÃO, 2020a).

Em 2020, por razão da pandemia, todas as ações do Programa Cultura do Sesc MA foram condensadas em um único projeto, intitulado Derresol Cultural. No decorrer desse projeto, foram realizadas uma série de ações, incluindo debates e podcasts com o ensejo de manter viva a memória do Sesc Circo e a perspectiva de sua retomada em 2022, assim como, pela necessidade de fortalecer as práticas circenses no Maranhão

através do registro, da criação e disponibilização de dados que pudessem subsidiar futuras pesquisas contribuindo para a difusão do conhecimento em circo no Estado, tendo em vista que tanto o investimento em políticas públicas quanto em conhecimento acadêmico ocorreram tardiamente “pois foi somente na década de 1970, na história do circo no Brasil, que este foi objeto de pesquisa acadêmica”. (SILVA, 2009, p.40). Também aconteceu de forma tardia a “[...] primeira experiência brasileira voltada para o ensino das artes circenses para fora do espaço familiar e da lona, com a formação da Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em São Paulo em 1978”. (Idem, p. 41)

Sendo assim, sobretudo no espaço da lona, o circo foi desenvolvendo suas próprias estratégias de manutenção e sobrevivência, pois “[...] não havia um investimento de modo formalizado e institucionalizado. Os circos viviam e vivem de acordo com a renda da bilheteria”. (SOUZA, 2018, p.04). Realidade que persiste até os dias atuais no que tange ao investimento formalizado na linguagem circense e mais recentemente diante de um contexto de isolamento social e da impossibilidade de apresentações presenciais.

O projeto Derresol Cultural realizado em 2020, foi uma alternativa encontrada pelo Sesc MA para aquele momento, com vistas a valorizar e impulsionar a cena artística local com produtos culturais das áreas de Artes Visuais, Artes Cênicas, Biblioteca, Literatura, Música, Audiovisual e Patrimônio.

1.1 INDICADORES PARA A FORMULAÇÃO DE NOVAS PROPOSIÇÕES

A partir dos depoimentos de artistas, coletivos e grupos circenses que participaram das programações do Sesc Circo (2017 - 2019)⁴, em que estes destacaram aspectos importantes quanto ao conceito e algumas especificidades do projeto, dentre elas o formato de programação destinada para públicos diversificados e a ocupação de múltiplos espaços. Essas falas foram analisadas para a identificação de indicadores que pudessem mapear os desdobramentos do projeto na cena local.

O primeiro ponto mencionado nesses depoimentos, diz respeito à ênfase na oferta de ações formativas (oficinas e debates) destinadas para artistas, professores, estudantes e demais entusiastas da área, ampliando, sobretudo, as possibilidades de contato com a linguagem que se tornaram viáveis quando “o ensino das artes circenses saiu do reduto da lona e atingiu um número significativo de pessoas de todas as idades, classes sociais e uma diversidade de propostas de sua aplicação”. (SILVA, 2009, p.42)

O segundo ponto diz respeito às demandas de público alcançado e distribuição da programação em diferentes espaços dos municípios de São Luís e Raposa. Estas ações, que inicialmente aconteciam dentro da Unidade Sesc Deodoro e em instituições de ensino, passam a ocupar inúmeros locais, a exemplo de outras unidades do Sesc Maranhão⁵; praças; sedes de grupos cênicos; circo-escola; teatros e ruas localizadas

4 Os depoimentos foram coletados no podcast “Memórias do Sesc Maranhão: projeto Sesc Circo” disponíveis no canal do Youtube do Sesc Maranhão.

5 Além da Unidade Sesc Deodoro, a programação se estendeu para as Unidades Sesc Turismo, Sesc Administração e Sesc Comunidade.

em bairros cada vez mais distantes do Centro de São Luís, bem como no município de Raposa. Desta forma, o Sesc Circo reforça uma das principais funções da linguagem circense, a itinerância, função importante no tocante à descentralização das artes, conforme declaração de Benjamin de Oliveira:

Teatro na porta de casa. O Rio é muito grande e o povo quer teatro na porta de casa. Teatro fixo poderá satisfazer uma parte, mas não todos. Para que, de modo geral, fiquem satisfeitos é necessário que o pavilhão vá a todos os lugares, em toda a parte. Daí a nossa instabilidade. Organizar companhia para um subúrbio apenas, não resolveria de modo algum o problema de divulgação da arte cênica. (OLIVEIRA, 1940 apud SILVA, 2007, p. 09).

O terceiro ponto mencionado pelos artistas que participaram do podcast no âmbito do projeto Derresol, em 2020, também se refere a programação, mas sobretudo sobre seu formato, denominado por alguns deles como diversificado, acessível e descentralizado. Com base nessas declarações, irei apresentar um breve panorama da 4ª à 7ª edição do projeto, principalmente quanto à programação e espaços utilizados, quantidade de grupos participantes por região, público atendido e valor investido, dentre outros aspectos.

A quarta edição do Sesc Circo foi realizada no período de 20 a 25 de novembro de 2017, por meio de uma programação que contemplou a realização de cortejo artístico, oficinas, mesas de debate, performances, intervenções e espetáculos. Um aspecto importante desta edição (prática descontinuada nos anos seguintes) foram as reuniões com a classe artística antes e após a execução do evento. A reunião inicial teve como intuito identificar os anseios e acolher sugestões da classe. Após o encerramento do projeto, aconteceu um encontro de caráter avaliativo, onde foram apontadas novas possibilidades para o ano de 2018, tais como: estreitar laços com as comunidades (onde as apresentações acontecerão) antes da execução do projeto; escolher um mês específico para realização do projeto para que seja fixado no calendário cultural da cidade; ocupar as sedes e comunidades dos grupos circenses, tal como da área Itaqui-Bacanga.

Figura 1 - Espetáculo: Show da Percha - Circo do Asfalto - SP / Local: Espigão Costeiro



Fonte: Acervo Pessoal / Foto: Joaquim Neto (2017)

No que tange as sugestões da classe artística, foi importante analisar os aspectos curatoriais que contribuíram para organização das programações dos anos de 2018 e 2019 do projeto Sesc Circo, com ênfase para o aporte financeiro do Departamento Nacional do Sesc que ampliou suas possibilidades de realização e intercâmbio com artistas e grupos de outras regiões do país.

No ano de 2018, surgiram os primeiros questionamentos quanto aos critérios curatoriais para a contratação dos grupos nacionais, tais como: representatividade; regionalismo; cachês, dentre outros aspectos. Naquele ano, o projeto aconteceu de 12 a 17 de julho contemplando apresentações artísticas entre cortejo artístico, espetáculos, performances e intervenções, shows musicais e ações formativas (oficinas, mesas de diálogos e exibição de documentário).

Com base nas sugestões apresentadas pelos artistas, em reuniões anteriores, a programação de 2018 concentrou o maior número de ações, em relação às demais edições do projeto. Conforme depoimento do artista Gabriel Guimard, da Cia. Meganime - Rio Grande do Sul, o Sesc Circo se destaca no cenário nacional, dentre os poucos festivais voltados para a linguagem:

É fundamental pro circo, pra cultura, pra arte, pra comunidade, pra população local, enfim para os artistas locais também ter um intercâmbio de companhias que venham de outros Estados, com outras visões de circo, outras ideias, isso é fundamental e dá realmente o grande X que a gente sempre viu no Brasil é a continuidade. Não temos tantos festivais de circo pelo Brasil e realmente eu fiquei muito, muito assim emocionado quando soube e fui chamado e soube que tinha um em São Luís porque você conta assim e não dá uma mão

de festivais mesmo acho que no nível assim que tá de produção o de São Luís. (MEMÓRIAS DO SESC MARANHÃO, 2020b).

Figura 2 - Cortejo artístico / Local: Praça Deodoro (2018)



Fonte: acervo pessoal / Foto: Joaquim Neto/Daniel Senna (2018)

No ano de 2019, há uma modificação no processo curatorial, no sentido de que nos dois anos anteriores, as indicações de espetáculos nacionais para compor a programação se davam com base em indicações da equipe de cultura do Sesc MA, no diálogo com a Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, em sugestões dos artistas locais e em pesquisas na internet. Com a participação da pesquisadora/gestora na ação de curadoria de Circo realizada pelo Sesc Rio através do projeto Picadeiro Móvel em 2018, foi possível assistir presencialmente mais de 15 espetáculos, oportunizando analisar a viabilidade de algumas dessas apresentações na programação do Sesc Circo, a partir dos seguintes aspectos curatoriais:

- a. Aspectos conceituais e estéticos destes espetáculos;
- b. A possibilidade de agregar diferentes modalidades circenses;
- c. A capacidade de adaptabilidade aos espaços alternativos;
- d. Equilíbrio entre diferentes despesas quanto a pagamento de cachês, despesas com transporte de cenário e passagens aéreas, sobretudo quando se tratava de grupos com um número considerável de integrantes.

Dentre os cinco espetáculos nacionais que integraram a programação do Sesc

Circo em 2019, quatro deles foram pautados com base nessa ação de curadoria no Sesc Rio.⁶ Nesta edição, foi possível constatar que em todos os cinco grupos nacionais convidados haviam “representatividade feminina” na cena ou na produção de grupo, sendo que quatro deles eram compostos por casais héteros. Outro dado importante é que só nessa última edição, dois grupos do Nordeste foram contratados, tendo em vista que nos anos de 2017 e 2018 só havia grupos do sul, sudeste e centro-oeste.

A 6ª edição do projeto Sesc Circo aconteceu de 14 a 21 de julho em diversos espaços de São Luís, tais como: Teatro Alcione Nazaré; Anfiteatro Beto Bittencourt; Pequena Cia de Teatro; Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM; Circo Escola; Cine Praia Grande; Sede da Cia Cambalhotas; Auditório do Sesc Deodoro; Praça Deodoro e Praça Nauro Machado. A programação contou com apresentações de espetáculos de grupos oriundos dos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, Ceará e Pernambuco e espetáculos locais das cidades de São Luís/MA, Timon/MA e Imperatriz/MA.

Figura 3 - Espetáculo “O cubo na roda” com a Dupla GomesNinow - RJ. Local: Sede da Cia. Cambalhotas (Anjo da Guarda)



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Retomando as reflexões em tempos pandêmicos, durante a paralisação das atividades do Sesc Circo (2020 - 2021), e tendo como referência projetos e ações realizadas com recursos financeiros disponibilizados via Lei Aldir Blanc, pode-se constatar uma ênfase em programações voltadas para difusão da linguagem circense no Estado, proporcionando mais visibilidade para o circo, inclusive em dois festivais predominantemente teatrais, a exemplo da realização da Mostra Circo e Rua, dentro da programação da XV Semana do Teatro no Maranhão; um dia específico para produções circenses, incluindo mesa de diálogo na programação do GodôVirá - Festival de Cenas Curtas e a realização da 2ª e 3ª edição do Festival de Circo

⁶ Espetáculo “Roda” com Rapha Santa Cruz - PE, “O cubo na roda” com a Dupla GomesNinow - RJ, “Carta da branca” com Cia. do Relativo - SP e “Suspiros e Burbujas” com a Cia. Laguz Circo– CE.

SLZ. O investimento financeiro na área possibilitou o surgimento de novos trabalhos artísticos a exemplo de produções independentes de alguns artistas integrantes do Coletivo O Circo Tá Na Rua e da Cia. Pés de Fulô - Núcleo de Teatro e Bonecos, também é possível mencionar o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas na área da palhaçaria feminina⁷ e a participação de representantes maranhenses nos projetos nacionais Amazônia das Artes, Sesc Dramaturgias e Palco Giratório⁸.

Por tudo isso, manter um projeto de continuidade como o Sesc Circo, é decorrente do investimento do Sesc em cultura e também do diálogo com a Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, com artistas, grupos, pesquisadores locais, com os seus variados públicos e tantos outros envolvidos que acreditam no potencial do circo enquanto linguagem artística, na importância de desenvolver estratégias que assegurem sua representatividade no âmbito das políticas de fomento, na valorização de seus artistas como trabalhadores e trabalhadoras da cultura e no fortalecimento e manutenção da linguagem circense.

Considerando os desdobramentos das questões analisadas referentes às edições anteriores do projeto e os impactos dessas reflexões na realização da sétima edição do Sesc Circo, que em 2022 teve aporte financeiro de 80%⁹ pelo Departamento Nacional do Sesc. Neste ano, que registra o retorno do projeto e de suas ações presenciais, o Sesc Circo teve como objetivo difundir as produções circenses, em sua maioria, das regiões Norte e Nordeste, de artistas e grupos que estão fora dos grandes eixos de circulação nacional. A programação aconteceu em formato híbrido, no período de 02 de julho a 04 de agosto em São Luís, Raposa e Itapecuru-Mirim, contemplando apresentações presenciais de espetáculos de grupos locais e nacionais, oficinas e vivências, cenas curtas, números circenses e debates virtuais.

7 Dissertação de Mestrado de Andressa Passos do Nascimento: “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil”.

8 Projetos de Artes Cênicas e Multilinguagens coordenados pelo Departamento Nacional (DN) - órgão executivo da Administração Nacional do Sesc e realizados pelos Departamentos Regionais que são as representações do Sesc em cada estado e no Distrito Federal.

9 Percentual de auxílio financeiro concedido pelo Departamento Nacional do Sesc (sede localizada no Rio de Janeiro) para realização do projeto Sesc Circo.

Figura 4 - Espetáculo “A Risita” com Coletivo Fuscirco - CE. Local: Vila Nova



Fonte: Acervo pessoal / Foto: Joaquim Neto (2022)

Em sua sétima edição, o projeto é caracterizado por alguns marcos, a saber: aconteceu a primeira ação de interiorização do projeto, que contou com a produção local do Sesc Itapecuru, incluindo apresentação de espetáculo e realização de oficina; pioneirismo na realização do Desenvolvimento de Experimentações¹⁰ em São Luís - MA, sob a assessoria externa da professora Michelle Cabral - MA teve como objetivo a criação e montagem de números por mulheres palhaças, em sua maioria iniciantes na linguagem da palhaçaria¹¹. Esta enfatizou em seu relatório de experiência, a necessidade de uma reparação histórica, no tocante ao apagamento da presença das mulheres no circo, no âmbito da comicidade:

Por que uma oficina somente para mulheres palhaças? Embora a igualdade de direitos e de oportunidades entre homens e mulheres estejam na ordem do dia no século XXI, entendemos que fazer uma oficina de palhaçaria para mulheres é, além de tudo, a reparação histórica de uma grande ausência na palhaçaria universal. Sabemos que as mulheres sempre estiveram presentes em todas as atividades do circo, partners, volantes, dançarinas, contorcionistas, esposas e mães, no entanto, quando o assunto era comicidade, havia um apagamento, já que o circo, tradicionalmente, estava inserido num contexto sociocultural e político, que excluía mulheres de atuarem como palhaço, salvo algumas raras e corajosas exceções (CABRAL, 2022, p.01)

O diretor Renato Rocha - RJ que esteve num processo colaborativo com Grupo

¹⁰ Conjunto de ações que visa desenvolver artistas, fornecendo condições para experiências e criações inovadoras. Caracteriza-se como oportunidade para troca de experiências, pesquisa de linguagens e conteúdos, desenvolvimento individual e coletivo e livre criação, além de ensaios.

¹¹ A formação aconteceu de maio a julho de 2022, em formato presencial, tendo a participação de 10 mulheres durante o processo. A finalização se deu através da apresentação de números e de um cabaré circense, na programação do projeto.

Remonta de Teatro - MA para reformulação do espetáculo “Remonta Remonta”, destacou a relevância de ações como essa para desenvolvimento do circo brasileiro “[...] Esperamos ver a multiplicação de iniciativas como essa e também os frutos desse trabalho nos palcos do Brasil [...]” ROCHA (2022, p.02)

Outro aspecto a ser pontuado foi a participação de pesquisadores e pesquisadoras da linguagem circense em uma série de cinco debates, tendo representantes do Maranhão, Pará e Goiás. Os recortes temáticos dos diálogos foram diversos, tratando sobre espaços de formação, palhaçaria de mulheres, circo e acessibilidade, circo contemporâneo e saberes circenses. Em uma das mesas, denominada “E o palhaço o que é” tivemos a participação afetuosa do Palhaço Pipoca, um senhor de 75 anos, natural da cidade de Caxias - MA, vestido a caráter, ele trouxe narrativas de infância que versavam sobre sua participação em eventos culturais da cidade e nas programações do Sesc Caxias.

No debate “Dissidências, dramaturgias e múltiplas narrativas na construção do circo contemporâneo” a pesquisadora e multiartista Necylia Monteiro (2022) trouxe um texto de sua autoria com reflexões importantes sobre ser corpa dissidente no circo:

[...] Mas não podemos fantasiar o circo como lugar colorido e afetuoso, há muitos desses corpos, que nessa mesa chamamos dissidentes, era reservado o lugar vexatório e da depreciação em cenas que reforçam preconceitos e visões conformistas, conservadoras e opressoras do mundo. Se a sociedade está sob um regime capitalista, branco, cishétero e masculino, o circo não seria um lugar apartado do mundo, pelo contrário, os circos sempre foram instituições patriarcais, centradas no dono do circo, nos grandes palhaços pais de família e nas reproduções de todos os estereótipos, os corpos dissidentes eram meras engrenagens subutilizadas desse SISTEMA. (MONTEIRO, 2022, p. 01)

Com base nessas reflexões e na possibilidade de ampliar as condições de acesso aos mais diversificados artistas e públicos, a criação de estratégias curatoriais decoloniais foi o ponto de partida para elaboração da sétima edição do evento, na tentativa de lançar um olhar plural para a cena nacional circense, desviando-se não apenas da estética dominante, mas também da matriz colonial, valorizando territórios, regionalismos, sotaques, fontes de conhecimento, múltiplas narrativas, conforme aponta Bisiauxi (2018) em seu conceito de teatro decolonial.

Por conseguinte, pensar essas estratégias curatoriais decoloniais também perpassa pelo conceito de “democracia cultural, que, antes de tudo, parte de uma concepção mais ampla de cultura, não restrita às manifestações artísticas e ao patrimônio, mas sim englobando um conjunto heterogêneo e, principalmente, não hierárquico de práticas”. (OLIVEIRA, 2016, p.14). Entender a concepção do Sesc Circo pelo viés da democracia cultural (OLIVEIRA, 2016) reside também em criar múltiplas possibilidades de acesso à linguagem circense conferindo ao espectador oportunidades de escolha sobre o que assistir, estimulando ainda sua participação na vida cultural da cidade.

Nesse sentido, essa pesquisa traz como reflexão analisar a cena circense maranhense sob a ótica do projeto Sesc Circo, dada sua relevância histórica, política e cultural no tocante à promoção da linguagem do Circo, no Estado, de forma sistemática, contínua e resistente. Traz ainda como possibilidade a criação de novos critérios curatoriais para se pensar as programações e o conceito do projeto, na tentativa de olhar para a diversidade de artistas, grupos, coletivos e corpos que atuam em nosso Estado, de atender diferentes públicos, de ocupar outros e novos espaços de maneira democrática, dialógica e pautada numa política decolonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Rodrigo Correia do; FRANCO, Pedro Affonso Ivo; LIRA, André Luis Gomes. UNESCO. **Pesquisa de percepção dos impactos da covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**. Brasília, 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0>. Acesso em 14 jan. 2022.

BARRETO, Mônica (Lua); DUPART, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. De norte a sul: **Mapeamento a formação em circo no Brasil**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.42, de.2021.

BEZERRA, Jocastra Holanda; BARROS, José Márcio. **Participação social no campo da cultura e disputas simbólicas nas políticas culturais para o circo em Fortaleza (CE)**. Ciências Sociais Unisinos, v. 52, n. 1, p. 27-34, 2016. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2016.52.1.04/5279. Acesso em: 20 set. 2020.

BISIAUX, Lílâ. **Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial**. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2018.

CABRAL, Michelle. **Relatório de ação formativa: Oficina de palhaçaria feminina e criação de números circenses**. Não publicado. 2022.

MEMÓRIAS DO SESC MARANHÃO: **Projeto Sesc Circo**. [Locução de]: Sandra Nunes e Carol Aragão. Entrevistados: Michelle Cabral; Andressa Cabral; Marcelo Militão; Jô Santos; João Porto. São Luís: Sesc Maranhão, 9 set. 2020a. *Podcast*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eUCZiDohKR4&t=73s>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MEMÓRIAS DO SESC MARANHÃO: **Projeto Sesc Circo**. [Locução de]: Sandra Nunes. Entrevistados: Jean Pessoa; Donny dos Santos; Gilson César; Sandra Cordeiro et al. São Luís: Sesc Maranhão, 21 out. 2020b. *Podcast*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eUCZiDohKR4&t=73s>. Acesso em: 15 jan. 2022.

MONTEIRO, Necylia. **Ser-Corpa Dissidente no Circo: breves reflexões**. Não publicado. 2022.

OLIVEIRA, Maria. Cultura e Estado. In: DO VAL, Ana Paula et al. **Políticas públicas de cultura**. São Paulo: Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo, 2016.

SANTANA, Williams Wilson de. **Políticas do Picadeiro: análise dos Impactos do Prêmio Funarte Carequinha nos Circos Itinerantes do Nordeste**. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, v. 4, p. 1-13, 2013.

ROCHA, Renato. **Relatório de ação formativa: Roma Remonta**. Não publicado. 2022.

SESC. Departamento Nacional. **Política Cultural**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/downloads/politicacultural.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2022

SILVA, Ermínia. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/livraria/respeitavel-publico-o-circo-em-cena-2/>. Acesso em: 04 jan. 2022

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Circo-teatro-Benjamim-de-Oliveira-e-Teatralidade.pdf>. Acesso em 04 jan. 2022.

SOUZA, Alda Fátima. **Financiamento na área do circo: reflexos de uma crise que nunca se acaba**. Anais ABRACE, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/3888/3991>. Acesso em: 20 set. 2020.

PALHAÇARIA, PERFORMANCE E O BRINCAR/ JOGO: ABORDAGEM ENTRE AS ÁREAS E POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE AS TEMÁTICAS.¹

Victor Capeto²

RESUMO

Motivado pela pesquisa do palhaço, esse trabalho esmiuça de maneira bibliográfica as áreas da palhaçaria, da performance e do brincar, tentando entender as características e caminhos destas linguagens/áreas, por fim propõe diálogos entre as temáticas, buscando distintas possibilidades artísticas, entendendo que essas são áreas frutíferas e potentes quando relacionadas, campos gerativos de estéticas, corporeidades, novos mundos, etc. O processo de escrita é auxiliado por autores da palhaçaria como Caroline Dream e Fernando Bolognesi, autores da performance como Renato Cohen, Jorge Glusberg e Regina Melim, e teóricos sobre o jogo/brincar como Roger Caillois e John Huizinga, etc.

Palavras-chave: Artes Visuais; Palhaçaria; Performance; Brincar; Jogo; Diálogos.

ABSTRACT

Motivated by the clown research, this work breaks down in a bibliographical way the areas of clown, performance and play, trying to understand the characteristics and paths of these languages/areas, finally proposes dialogues between the themes, seeking different artistic possibilities, understanding that these are fruitful and potent areas when related, generative fields of aesthetics, corporeality, new worlds and so on. The writing process is supported by clown authors such as Caroline Dream and Fernando Bolognesi, performance authors such as Renato Cohen, Jorge Glusberg and Regina Melim, and game/play theorists such as Roger Caillois and John Huizinga and so on.

Keywords: Visual Arts; Clownery; Performance; Play; Game; Dialogues

¹ Trabalho apresentado na mesa de Debates Virtuais da 7ª Edição do Projeto Sesc Circo.

² Victor Capeto é palhaço, ator, professor e diretor teatral. Artista-pesquisador licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Atualmente estuda e pesquisa palhaçaria na Escuela Aguirre (Buenos Aires - Argentina) e Escuela de Clown (Buenos Aires - Argentina).

INTRODUÇÃO

[...] essa sou eu, um ser inadequado em muitos momentos, fracassada, essa é a arte do meu *clown* em mim, na cena viva da vida [...] (WUO, 2019, p. 27)

Sempre me imaginei como jornalista, médico e historiador, mas foi ao longo do ensino médio, em contato com professores de artes cênicas e visuais, que comecei a enxergar a possibilidade de ser artista. No segundo ano estava decidido, cursaria Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, preenchia inúmeros cadernos desenhando diariamente, tinha todas as certezas com lápis e papel na mão. Entrei no primeiro semestre de 2018, fui conhecendo novas possibilidades e os inúmeros caminhos artísticos dentro da universidade, percebendo que as coisas poderiam ser um pouco diferentes das minhas expectativas, mas com o espanto de tantas novas alternativas. No segundo ano de faculdade cogitei largar o curso, e transferir minha matrícula para Licenciatura em Teatro, não troquei, mas sei que durante esses quatro anos, talvez não tenha me tornado muito bem um artista ou professor, mas me descobri palhaço.

O tema escolhido, “Jogo, performance e palhaçaria: Possibilidades de diálogo e produção em rede”, é parte da minha pesquisa na palhaçaria, que se deu fora e em parceria com a universidade. A menor máscara do mundo, como é conhecido o nariz do palhaço, ajudou a transformar meus processos artísticos geralmente escassos. Arte e afeto se mostraram diretamente relacionados, sendo a caminhada com o meu palhaço, a descoberta de novas potencialidades artísticas. Subvertendo os meus (des)padrões, rindo do tempo, lugar e memória, transformando um corpo enchendo-o de apêndices, estéticas, formas e texturas, combinando ansiedades, e buscando enxergar separado as minhas variadas possibilidades em jogo.

Esse trabalho, é resultado de processos afetivos ao longo de quatro anos de graduação e dos três últimos anos na pesquisa como palhaço. Tentando entender como a arte caminha de forma dialogada, com a necessidade de abordagens híbridas e relacionadas, e que partindo dessas possibilidades, se possa cada vez mais entender e criar diálogos entre os estados do palhaço, as vivências performáticas e os estados de brincar/jogo.

A palhaça e professora espanhola Caroline Dream, no livro *Apayásate* de 2019, diz que “Esse é o momento de demonstrar que existe uma alternativa viável ao reinante império da seriedade.” (DREAM, 2019, p. 25) e algumas páginas depois pergunta ao leitor, “Porquê fazer palhaço te faz te sentir tão bem?” (DREAM, 2019, p. 33). Essas foram as minhas auto justificativas para realizar a pesquisa, mostrando que a palhaçaria – mas também pensando a relação com a performance e o brincar – não revela somente processos internos e pessoais, mas treina nossas trocas e coletividades, com um olhar em jogo que gera caminhos variados em oposição as apáticas vivências lineares. Três temas que não buscam o certo ou o errado, mas caminhos de conversação.

Figura 1: Palhaço Lorenzo Cebollino na peça “Roma Remonta”.



Fonte: Acervo Pessoal do pesquisador (2021)

Trago a foto do Lorenzo Cebollino, meu palhaço e o motivo dessa pesquisa, para reafirmar visualmente a importância da palhaçaria e das artes na minha vida, na minha construção como indivíduo LGBTQIAP+ e como artista que tenta propor narrativas especiais.

PALHAÇARIA

Fazer e pesquisar palhaçaria pode caminhar por diversas definições, pode ser pensada a partir da sua família, se talvez seu meio de formação venha de um contexto familiar circense, pode ser pensado e aprofundado a partir da rua, do teatro, do hospital, de ambientes em conflitos, etc. O pesquisador Mario Fernando Bolognesi, professor da UNESP - Universidade Estadual Paulista, que pesquisa a origem do circo, o circo nacional e a atividade dos palhaços brasileiros desde da formação do circo moderno, afirma em seu livro “Palhaços” que, “O Palhaço se formou sobre o imperativo da necessidade” (BOLOGNESI, 2003, p. 70.), esse imperativo exposto pelo autor, possivelmente se aplica a uma necessidade de fonte de renda e sobrevivência, mas provavelmente também tem implicações na necessidade instintiva humana de produzir arte, sobretudo comicidade, como pode ser visto ao longo de diversos momentos históricos.

A imagem referência popular que se tem dos palhaços hoje, com a cara branca e as bochechas rosadas, começa a se formar com o surgimento do circo moderno, no século XVIII, na Europa. No primeiro momento, o circo tinha como referencial apenas os cavalos e a exaltação de valores comerciais burgueses, que motivou a expressão “circo de cavalinhos” (BOLOGNESI, 2003. p. 36.), mas ao passar do tempo os espetáculos começaram a ficar monótonos e repetitivos, necessitando de novidades e

alívios de tensão após as diversas acrobacias equestres, se introduz então, números de acrobacias e diversos outros, em seguida, se soma os artistas das feiras populares, incluindo o *clown*. O palhaço, então começa a se somar ao circo, com o passar dos anos tendo cada vez mais destaque e em muitos relatos se tornando figura principal dos conjuntos itinerantes.

O circo vai se remodelando até o que conhecemos hoje, de maneiras distintas em cada parte do mundo, hoje tendas com shows pirotécnicos, acrobatas, tecidos, trampolins e sistemas de iluminação, muito diferente da sua origem rígida e militarizada. Naturalmente o palhaço foi se reeditando acompanhando as mudanças, ocupando novos lugares, que vão para além do picadeiro, se tornando figura de destaque cada vez mais.

Esse percurso, levou a palhaçaria a tomar cada vez mais espaço, principalmente a partir dos anos de 1960, se tornando objeto de estudo de artistas importantes, como do francês Jacques Lecoq, que pesquisava o teatro físico, o movimento e a mímica, passando a integrar no seu espaço formativo *École internationale do teatro Jacques Lecoq* (Escola internacional de Teatro Jacques Lecoq) o *clown*, como parte fundamental da formação de seus atores. A partir dessa década, se tem a movimentação de diversos campos e linguagens artísticas. O palhaço começa a ser estudado com novas possibilidades, gerando diferenciações que são entendidas por diversos autores até hoje. Como por exemplo, a palhaçaria contemporânea e a palhaçaria tradicional, existindo autores e palhaços que não seguem essas nomeações, se baseando em outros referenciais ou abdicando desses termos, usando somente, o palhaço ou *clown*, para definir essa profissão. A autora, pesquisadora e palhaça Lili Castro, tenta entender os diversos tipos de *clown*, e como essa multiplicidade de palhaços existiram e co-existem até hoje, nas palavras da autora expostas no livro “Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo” ela afirma:

Não há uma unidade central geradora, mas apropriações e reapropriações diversas. Desterritorializações e reterritorializações. Por isso, como complemento ao entendimento do palhaço como linguagem arquetípica, proponho sua apreensão através de um pensamento rizomático. (CASTRO, 2019. p. 20)

PERFORMANCE

Uma breve explanação do que é a performance, sem um aprofundamento necessário, pouco abarcaria sua complexidade, e iria caminhar contra a própria linguagem, que se estrutura de forma fragmentada e não linear. Começar a entender a performance, é primeiro ter contato com os diversos movimentos que a antecederam. A primeira metade do século XX e a década de 1960, carrega eventos decisivos, que passam a ressignificar a forma de se produzir, consumir e teorizar a arte, que vão influenciar praticamente todos os processos artísticos na década de 1970 até a arte contemporânea. O autor Jorge Glusberg em seu livro “A Arte da Performance”, que tenta aclarar o que é essa linguagem, elabora capítulos focados no movimento futurista e dadaísta, em grupos artísticos da década de 1950, no *action painting* de Jackson Pollock, na *body art*, no *happening*, etc. A performance, se apresenta como

antítese a arte pela arte, elaborada pelos artistas modernistas décadas antes, em que sacralizavam o objeto artístico geralmente os apartando/trancando em espaços como museus, galerias, teatros, e que criavam discursos rasos, na maioria das vezes fechados em um ciclo dos próprios artistas ou de uma elite. O autor comenta, “[...] a arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo.” (GLUSBERG, 2019, p.46).

O *action painting* de Jackson Pollock, realizados até a década de 1950, é considerado um desses precursores no processo de ressignificação da arte, até o surgimento da performance. Sua primeira ação já era contestadora, o artista construía a tela de suas pinturas, de uma forma que fugia dos cânones e regras academicistas, estendendo lonas em seus ateliês ou em algum outro local, depois transitava sobre esse suporte, pisando a lona, que de forma simbólica também levantava um discurso contra a sacralização dessa arte, e por fim, em eventos ou sozinho em seu ateliê, pintava as lonas espalhando tinta em volta e sobre o suporte. Jorge Glusberg comenta que, o ato de pintar ganhava destaque, passando a ser parte integrante do discurso da obra:

A *action painting*, que foi exercida por Pollock, nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no tema da obra, e o artista em ator. (GLUSBERG, 2019, p.27)

A técnica de *collage*, citada por Jorge Glusberg, também faz parte dessas linguagens que influenciaram a performance. A junção de ideais surrealistas do início do século XX, com a arte da colagem nas artes visuais, que também começa a se estabelecer a partir do início do mesmo século, resulta na linguagem denominada *collage*. Uma forma de se produzir arte, que não se estabelecia somente dentro das artes visuais, mas que propunha a recombinação de perspectivas de diversas outras áreas como as artes cênicas, música, dança, etc. Para novas possibilidades de reconfiguração do mundo através da arte.

BRINCAR/JOGO

O brincar e o jogo são práticas presentes durante toda nossa vida, transformamos ações corriqueiras em jogo/brincadeira, ou a partir do jogo/brincadeira criamos diferentes relações, com a possibilidade de olhar para uma mesma ação de diferentes possibilidades. Este capítulo, foca em buscar entender de forma aprofundada o que é o brincar/jogo e quais as suas potencialidades para caminhos artísticos em múltiplas linguagens, em uma relação híbrida com as artes visuais, circo, teatro, dança, etc. Brincar e Jogo serão equiparados ao longo da escrita, sendo entendidos aqui no mesmo local/como o mesmo objeto de estudo.

O sociólogo francês Roger Caillois em seu livro “Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem”, publicado em 1958, inicia seu livro colocando algumas importantes definições para o entendimento do que é o jogo, e que nos ajudará na compreensão dos conceitos ao longo da escrita. Evidencia que em si, o jogo não

produz nem bens, nem obras, que suas formas são incontáveis e variadas, e que as pessoas que brincam/jogam se entregam totalmente a sua realização. “Existe uma gratuidade do jogo, que é o que mais o deprecie, mas também é o que faz com que a pessoas se entreguem inteiramente durante sua realização.” (CAILLOIS, 1958, p. 13) E complementa:

Apesar desta diversidade quase infinita e com uma extraordinária constância, a palavra jogo sugere igualmente as ideias de desenvoltura, de risco ou de habilidade. Sobretudo estimula invariavelmente uma atmosfera de descanso ou de divertimento. (CAILLOIS, 1958, p. 13)

O divertimento somado a essa gratuidade, acontecem na realização do jogo, por uma disponibilidade de todos aqueles que estão participando. Quem joga tem tempo para jogar, ou encontra um tempo para jogar pela necessidade de convívio coletivo e prazer. O jogo, começa e encerra em si, através da liberdade se tem um motor de infinitas circunstâncias e caminhos, mas que são geradas em contextos de regras bem definidas, garantindo a realização do jogo e que sua quebra pode simbolizar na maioria dos casos o fim da realização daquela brincadeira.

O jogo é atividade de luxo e que supõe tempo livre. Quem tem fome não joga. Em segundo lugar, como a ele não estamos submissos e como o jogo só se sustenta pelo prazer que sentimos ao praticá-lo, está à mercê do tédio, da saciedade ou de uma simples mudança de humor. Por outro lado, está condenado a não fundar nem produzir nada, pois é de sua essência anular seus resultados, ao passo que o trabalho e a ciência capitalizam os seus e, em certa medida, transformam o mundo. (CAILLOIS, 1958, p. 22)

O jogo/brincadeira, se mostra como um conjunto complexo, composto de diversos instrumentos para sua realização. Tempo, lugar, pessoas, regras, liberdades, objetos, etc. São combinados para o dinamismo de manifestações que acontecem, muitas vezes podendo ser consideradas simplórias, mas na realidade carregam potencialidades e reverberações para além da sua fazedura. O brincar, produz em sua execução, infinitas plasticidades, pela roda que se forma, pelos sons históricos, pela coreografia dos corpos, etc. O jogo/brincar cria imagens. É manifestação de destaque em praticamente todas as culturas, se tem uma necessidade geral para com sua realização, e a partir das imagens geradas com suas brincadeiras, também acaba por relevar muito sobre as culturas e de uma necessidade ancestral de se jogar.

DIÁLOGOS E POSSÍVEIS POTENCIALIDADES ENTRE PALHAÇARIA, PERFORMANCE E BRINCAR/JOGO

Durante a análise das áreas, percebe-se que essas ferramentas sempre caminham/desenrolam para o desenvolvimento de algo, por mais que em si talvez a linguagem não produza nada. Na palhaçaria, por exemplo, o palhaço estabelece jogos durante sua apresentação, e não é necessariamente o “que” o artista faz, mas “como” ele constrói o desenrolar daquela brincadeira que foi proposta. O artista que fica focado somente no que está fazendo, e que tem um objetivo a ser cumprido, pode realizar aquela ação com sucesso e completar a tarefa ao qual foi estabelecida.

Entretanto, ações que buscam e compõem uma trajetória interessante e cheia de possibilidades, tem a maior chance de prender o espectador, e o próprio palhaço terá mais possibilidade de sentir prazer enquanto realiza a ação, que conseqüentemente deverá levá-lo a uma qualidade de execução positiva.

A exemplo, podemos trazer um jogo de palhaço comum em formações da área, em que uma dupla tem que sustentar a cena por mais tempo, ou seja, tornar aquela ação interessante, cômica ou instigante pra quem assiste, se a dupla se prender somente ao fato de que tem que produzir uma cena, as chances de falhar podem aumentar, pois acontece uma banalização nesse processo de execução, sendo que o interesse da plateia, está justamente em entender como essa dupla vai conseguir chegar até seu objetivo.

Pensando a partir do exemplo da própria palhaçaria, que tem o jogo como um de seus pilares, podemos pensar que mesmo em sua estrutura fechada e com regras, é nesse jogo que acontece o desenrolar e improvisado de novas ações, então a brincadeira, pensada não somente no contexto do palhaço, também pode ou vai privilegiar o seu desenvolvimento em detrimento de um objetivo final.

No caso da performance, não necessariamente o “como” vai estar sempre acontecendo ou ser valorizado, como também em trabalhos de palhaçaria e jogos/brincadeiras em que o “que”, o resultado final, vão se sobrepor. Os caminhos performáticos são tão variados, que estes podem sim criar histórias, se basear em improvisos, ou simplesmente nunca finalizar uma ação, ficando sempre preso nessa noção de continuidade e processo. Existem potencialidades na execução do trabalho que leva tempo, e quando se pavimenta uma obra com o tempo necessário, principalmente se for de forma qualitativa, se aumenta as chances de maiores reverberações.

Na palhaçaria e na performance, além da construção durante a realização do trabalho, a valorização do processo pode ser pensada nesse “como”, muitas vezes sendo mais importantes do que o resultado final, o “que”. Uma aprofundada pesquisa, permitirá ter um vocabulário criativo muito mais complexo, rico e potente, você descobrirá novas possibilidades para uma linguagem antes explorada de maneira limitada, por falta de conhecimento ou algum outro fator. No trabalho “A Costureira” de 2010, a atriz e palhaça suíça Gardi Hutter em seu site oficial (Gardihutter.com), disponibilizou todo o processo criativo de seu trabalho, que começa sua pesquisa no ano de 2009 somado a outros profissionais, e só lança o trabalho de fato no final de 2010. Nesses quase dois anos de pesquisa, a artista revela a importância desse processo, e como ele foi definitivo para ser um dos trabalhos de maior sucesso de sua carreira. O processo da pesquisa, nos permite visitar, revisitar, testar, apagar, mesclar, entre outras coisas, é uma escolha que permite uma composição complexa, geralmente gerando como conseqüência trabalhos mais potentes.

E é importante pensar, que não é só a valorização de “como” acontecerá o processo em detrimento do “que”, mas que também o “como” acontecerá esse processo na maioria das vezes vai interferir no “que” será esse resultado final. A

finalização, também poderá ser a responsável pelas mudanças no caminhar da execução de determinado trabalho. Nenhuma parte em um trabalho caminhará só, mesmo que pensado de forma linear, ou com partes isoladas, a construção do trabalho principalmente pensado no campo artístico, caminhará em rede/diálogo.

Renato Cohen (2002) no livro “Performance como linguagem”, vai abordar outro possível caminho de criação/proposta da linguagem da performance. O autor coloca que, existe uma busca em grande parte dos artistas que produzem performance, de um conteúdo que seja mais verossímil, por mais que a linguagem produza imagens e contextos extra corriqueiros. Existe um realismo na ação, que tira o artista do caráter representativo e o aproxima da vida, o autor caminha entre o limítrofe da persona com a aproximação no “Eu”, que seria sua própria vida inserida no trabalho, o artista como artista, e o caráter representativo da personagem. Como já citado anteriormente, o autor afirma:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improvisado, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões happening e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (COHEN, 2002, p.97)

Podemos também pensar esta proposta, dentro dos estudos contemporâneos da palhaçaria. Em que um dos objetivos nas formações, é que você consiga descobrir/construir seu palhaço a partir de suas individualidades, em um contexto cênico, mas que fuja do lugar representativo, textocêntrico e muitas vezes racional. Esta valorização das individualidades, vai conseguir que a linguagem também caminhe por um lugar limítrofe entre representação e atuação do seu “Eu”, criando um terceiro local. Cohen (2002) afirma também que, por mais que se tenha uma fuga da representação, é impossível estar como você mesmo. Estar trabalhando como palhaço, ou performando, já te coloca em certo lugar e conseqüentemente te garante algum papel dentro desse contexto. O interessante será pensar, justamente os tensionamentos que essas linguagens podem propor ocupando um terceiro lugar, que não está no “eu”, pois não seria performance nem palhaço, e nem está no local da representação, por mais que ocupe muitas vezes um local cênico. Entretanto, vale lembrar que existem contextos que o caráter representativo é sim uma alternativa de busca e produção dessas áreas. Na palhaçaria tradicional mais fortemente, não necessariamente se tem a busca e edificação artística a partir de suas individualidades. Na performance, a proposta representativa pode ser o caminho de execução de um trabalho, a exemplo podemos pensar em uma peça de teatro que se considere performance ou que seja executada dentro da mesma, ou até um trabalho que seja construído com personagens.

Esse terceiro lugar, limítrofe, pode ser pensado como objeto de estudo e produção. Quais poderiam ser as novas perspectivas pensadas somente desse lugar? Quais novas produções artísticas podem ser construídas em um ambiente da não representação e que também não é o “Eu” do artista? É possível encontrar esse terceiro lugar, ou por mais que se tenha um esforço tudo permanece em um local cênico e representativo? A partir dessas aproximações, performance e palhaçaria poderiam ser

pensadas juntas? Quais trabalhos são possíveis propor entre essas linguagens? Os caminhos de aproximação se mostram variados, complexos, mas possíveis, mesmo que minimamente.

Se formos pensar o local do jogo/brincar neste debate, pode se pensar que dentro dos mundos paralelos perfeitos criados durante a ação, a pessoa que brinca pode também ocupar tanto o lugar representativo, se formos pensar no exemplo da pessoa que finge ser um personagem, mas também o brincante poderá estar como ele mesmo. Em diversos jogos, não necessariamente se tem uma necessidade cênica, a sua realização garantirá que a pessoa esteja como ela mesma. Por exemplo, se formos pensar em um jogo de roda, ou em um esporte, não existe necessariamente um contexto cênico/artístico, e o interesse é realizar a ação, de forma qualitativa dentro das regras estabelecidas. A pessoa que joga/brinca pode estar como ela mesma, e em muitos casos só estará como ela mesma.

As três áreas, se mostram com variadas possibilidades, seja a de criar espaços representativos, ou buscas do lugar do “eu” em trabalhos considerados mais verossímeis. Também se apresenta um terceiro lugar tensionador entre estas três áreas, que por mais que busque o distanciamento da representação e uma aproximação com o “eu”, permanece em um contexto cênico, representativo e criativo. O lugar destas conversações, poderia ser contextualizado em preparos artísticos, produções de trabalhos, execução e criação de obras, ou até mesmo ser o trabalho em si. Brincar, fazer palhaço ou performar te garante papéis, e se faz necessário o artista entender e escolher como ele seguirá.

Além dos caminhos citados anteriormente, e dando continuidade aos diálogos, podemos pensar a construção de novos ambientes/mundos como possibilidade criativa e artística. Huizinga (1938) e Caillois (1958), abordam que para algo ser um jogo ele deve seguir algumas regras para sua execução, e deve se ter alguns entendimentos sobre sua estrutura. Os autores apresentam que por si só o jogo não produz nada, mas a partir de sua realização, é possível que a brincadeira produza muitas potencialidades imagéticas, por exemplo. Mas, para o surgimento dessas imagens, é necessário que as regras devam ser cumpridas durante a partida, aceitas de bom grado pelos jogadores, e estas são inapeláveis. Durante a realização dos jogos, os autores abordam que os jogadores são realocados ludicamente por uma realidade perfeita, porém frágil. Essa criação de um mundo lúdico que acontece durante os jogos, é um local de muita força criativa, por mais que os participantes tenham que se ater a regras, é justamente o domínio dessas limitações, que vai permitir o jogador dentro dos parâmetros cultivar liberdade e conseguir levar o jogo por diversos lugares. Criar novos mundos pode ser um caminho artístico para se pensar nossas novas coletividades, reimaginar o mundo que habitamos.

Se pensarmos na palhaçaria, o *clown* durante suas apresentações também pode levar o espectador para outras realidades. Seja no ambiente do circo, na rua ou no teatro, o objetivo muitas das vezes de um espetáculo ou apresentação, é criar uma falsa realidade momentânea, que atravesse o espectador e o transporte pela narrativa que ali está sendo construída. Esta realidade pode ser algo simples, como por exemplo, um espetáculo em que um palhaço fica durante uma hora tentando

sentar em uma cadeira, faz com que o público se entregue àquela bobagem, e comece a acreditar na mentira desta figura, que por mais que tente muito, tudo que ele tenta fazer para sentar, acaba dando errado ou gerando novos problemas. Em algum lugar o público entende que aquela é uma construção momentânea, querer desmenti-la é pôr fim a este momento lúdico, o que não é interessante pro espectador, que prefere assistir, relaxar e sentir prazer.

Na performance, por seu caráter infinito de possibilidades, também existe a possibilidade da criação de novas realidades. É possível pensar em trabalhos performáticos, que consigam transportar o espectador, pois a linguagem performática tem uma característica tão tensionadora das estruturas, que esta criação de realidades paralelas poderia ser mais uma forma de trabalho para atingir objetivos ou construir processos.

Figura 2 e 3: Performance “Divisor” e Performance “The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1-3”



Fontes: Revista Poder UOL (1968) e Site da instituição APRA Foundation Berlin (2013)

Poder usar essas três áreas para elaborar trabalhos que constroem/propõem novos ambientes e realidades, mesmo que momentaneamente, com certeza carregam consigo potencialidades a serem exploradas criativamente nas artes. A arte consegue nos fazer propor novas visões sobre o mundo, entretanto como seria se estas linguagens separadas ou relacionadas conseguissem realizar estas novas possibilidades a partir de realidades lúdicas paralelas momentâneas?

Além desses percursos artísticos, como a criação de realidades paralelas, e com a explanação nos capítulos anteriores, também se nota o local do corpo dentro e a partir dessas linguagens/áreas. Percebesse na performance, influência direta da *body art*, alguns autores colocam que o surgimento e consolidação da linguagem aconteceu por várias influências, sendo as artes do corpo um destaque entre estas. O processo de desmaterialização do objeto, aumento da valorização do conteúdo pensado sobreposto ou igualado a forma, e a constante busca por novos suportes, fez com que na performance todas essas questões transicionais da década de 1960 fossem somadas ao trabalho performático. Vai ser recorrente ter presente nos trabalhos o corpo do artista, não sendo uma obrigação, mas sendo um caminho de

quase todas as performances. O artista como no *happening*, vai geralmente se colocar dentro da ação, narrativa, problemática, etc. Escolher estar em um trabalho, faz com que o artista leve consigo suas vivências e individualidades que só por ele poderão ser apresentadas.

É impossível que um mesmo trabalho seja reproduzido igual todas as vezes que realizado, mesmo feito por máquinas. O público que assiste muda, o nosso corpo é cambiante, e o tempo faz com que essa recepção aconteça de distintas formas. Diversos fatores irão influenciar na obra, e a presença do artista no trabalho se garante entre esses destaques importantes na hora de elaborar, criticar e executar uma performance.

Tal como na performance, palhaçaria e brincadeira precisam de participantes e artistas para serem realizados. O palhaço constrói uma constante busca em seu corpo, a partir de ensaios e treinamentos consegue entender de onde tirar comicidade, como fazer a mesma ação de diferentes formas, qual velocidade esse corpo deve propor em cada cena/momento, etc. A presença do seu corpo é indiscutível para a execução do trabalho, pro nascimento do palhaço e pra exploração de possibilidades, todo o jogo que é construído acontece por esse corpo potente, que dentro de um treinamento sempre é valorizado, em contextos que buscam *tonterías*/prazer em detrimento das nossas racionalidades corriqueiras.

O corpo é esse suporte cambiante e adaptável, capaz de produzir, pesquisar e ser a própria obra. Os caminhos são variados e podem ser explorados na brincadeira, na palhaçaria, na performance e em diversas outras possibilidades artísticas e sociais. Pensar esses lugares dentro dessas estruturas, nos permite associar e relacionar as linguagens. O estado presente do aqui e agora desse corpo, está presente nas três áreas. Esse corpo atento e cambiante registra, se adapta conforme as necessidades do momento. Em uma brincadeira, ser mais rápido quando se está perdendo, pode fazer toda a diferença pra salvar todo um time. Como essa atenção pode ser transportada ou pensada no jogo do palhaço e da performance? Ou será que, estes mecanismos já não estão presentes dentro da realidade dessas linguagens? O palhaço tem que se fazer escutar, a performance precisa de um local para ser vista e pensada, as imagens extra corriqueiras trazem riscos que o artista tem que estar preparado no caso de intervenções externas. As corporeidades se mostram como mais um caminho de possível relação e pesquisa entre as temáticas. De forma coletiva ou solo, os corpos sempre estão presentes em algum nível dentro dessas linguagens, e para a produção artística contemporânea, estas áreas se mostram como caminhos potentes quando aliadas.

Estas linguagens, áreas e corpos, além dos outros possíveis trajetos, também têm em suas estruturas a multiplicidade de acontecimentos de forma simultânea ao longo de sua execução. As formatações dificilmente seguem ordem lineares de começo, meio e fim, e mesmo que a disposição se dê em um formato mais linear, a diversidade de acontecimentos que permeiam estas ações, de alguma forma irão interferir no que se faz, mesmo que minimamente.

Se formos pensar em um palhaço que trabalha e pesquisa na rua, durante a execução de seus trabalhos se tem um cuidado com esse corpo que tem que se fazer ser escutado e visto, e como sua apresentação é em um local público, esse artista tem que lidar com os vários acontecimentos que permeiam sua presença. O artista tem que ser capaz de administrar todos os acontecimentos ao seu redor, e se relacionar com estes para dar continuidade a cena, pois ignorar estas eventualidades, possivelmente enfraquecerá sua presença, que pode até mesmo ser sobrepostas por estas. Ou seja, o palhaço constrói uma passagem por qual lugar for, de forma ramificada, a sua presença requer dinamismos de todos os lados com voz, mente, presença, etc.

As brincadeiras/jogos também são locais que permitem uma variedade de acontecimentos simultâneos. Durante sua execução, na brincadeira de rouba bandeira, por exemplo, os jogadores têm que se preocupar com diferentes lados do campo, proteger a bandeira de seu time, tentar roubar a bandeira do time adversário, não ser pego pelo time adversário, e ainda uma preocupação coletiva para que com as regras.

As áreas novamente se mostram confluentes, com características que as aproximam e as tornam possíveis de diálogos. Nestas linguagens, são vários os acontecimentos que acontecem durante sua execução, seja no próprio trabalho ou em como esse trabalho chega nas pessoas e nos espaços. O quão potente poderia pensar essas multiplicidades de acontecimentos das performances, somado as brincadeiras e a palhaçaria? Essas multiplicidades de movimentações, ações, acontecimentos, reverberações, ritmos, coreografias, delicadezas, etc. Também tornam o que são cada uma dessas áreas, e podem ser usufruídas como caminhos propositivos. Os caminhos artísticos entre essas áreas, não somente se torna cada vez mais evidente/possível, mas se revela com possibilidades significantes artisticamente. Pensar novas abordagens, visitar antigos caminhos dessas áreas e com essas trajetórias, estabelecer diferentes relações.

Toda essa multiplicidade de acontecimentos, tem entre suas consequências a produção de imagens/esteticidades mais um caminho potente, gerador e criativo. Podemos pensar nas coreografias que uma brincadeira de roda podem gerar, a própria imagem do palhaço que é construída de infinitas formas, e a performance como linguagem que produz figuras extra corriqueiras.

Figura 4, 5 e 6: Crianças indígenas brincando de “Arranca Mandioca”, Sylvia Palacios e Whitman realizando a performance “Green Hands”.



Fontes: Escola Educação (2019), Site Sartle (1977) e Site oficial do Cirque du Soleil (1994)

As imagens são motivo de deslocamento, reverberação e criação, precisamos delas para poder criar ou reinventar nossas coletividades. Por si só essas linguagens e áreas já produzem imagens, uma das possibilidades talvez seja pensar como fortalecer ou robustecer estas figuras. Quais formas posso trabalhar/utilizar para usar as mesmas temáticas de formas diferentes? A palhaçaria talvez poderia ser pensada a partir da arte como um todo, e não somente pertencente as artes cênicas, a performance como resultado de todas as áreas possíveis das nossas sociedades, além das artes e das instituições, mas como movimento integrador da vida. A brincadeira também atua em um campo bem infinito de propostas, como as outras linguagens, a cada execução são geradas novas formas, mas como essas brincadeiras poderiam ser pensadas tensionando esses mundos perfeitos que são criados em sua execução? Como destruir esses mundos poderia ser um processo criativo a partir do jogo e assim criar

novas imagens? É capaz que esse jogo seja pensado somente pra criar imagens/esteticidades?

Criar registros que não apenas se acumulem, mas que estejam permeando nossas culturas. Somos bombardeados de ícones e figuras constantemente. As redes sociais se transformaram em terrenos de reprodução banal de conteúdos, por mais que também contenham em si uma infinidade de campos gerativos artísticos e estéticos. O registro e construção de um acervo pessoal a partir da disseminação do uso de *smartphones*, também fez com que muito fosse produzido, e nunca revisitado, criando conglomerados pelos celulares das pessoas. Excesso nada expressivo, pouco visitado e geralmente nada propositivo. Então como pensar, para o coletivo e para esses ambientes que permeiam nossas comunidades, outras esteticidades ou novas formas de produzir imagens? Pensar pela subversão do palhaço, da performance e do brincar/jogo, poderia ser uma forma de encontrar novos caminhos para a produção artística. As estruturas subversivas destas linguagens, poderiam ser eficazes contra nossas normas sociais cada vez mais estabelecidas e padronizadas, que também são refletidas nas formas que produzimos imagens.

Os campos propostos anteriormente, caminham ou podem se desenrolar em diálogo com o lugar do encontro, da relação e da escuta. Para brincar, as pessoas precisam se reunir, a menos que seja uma brincadeira solo, a performance reverbera pelo público que acompanha a apresentação na maioria das vezes, e a palhaçaria precisa da plateia para que o palhaço construa seus jogos. A relação com quem assiste ou com quem participa, faz com que essas linguagens valorizem o momento presente.

No jogo do palhaço, ao menos que seja algo encenado e fechado, dificilmente não se jogará com o que passa naquele momento e naquele lugar, esses são uma das principais abordagens da técnica. Se um barulho muito alto atrapalha ou interrompe a apresentação, ignorar aquele fato e seguir como se nada tivesse ocorrido, fará com que a plateia perceba que você está ignorando aquele acontecimento, e as pessoas ficarão incomodadas, ainda mais se a cena continuar e esse problema persistir. Para toda essa brincadeira que se arma na apresentação, é muito mais interessante que o palhaço se relacione com esse barulho, e a partir daí crie novas possibilidades. O palhaço se mantém vivo e atento nessa relação. Entretanto, como citado anteriormente, se for o caso de uma *gague*, entrada clownesca ou etc. Com história/dramaturgia fechada, é possível que os palhaços somente sigam o roteiro, deixando a interação com a plateia em um segundo plano. O principal encontro que acontecerá nesse segundo exemplo, é entre as duplas ou grupos que estão apresentando.

Na performance existem diversas visões sobre esses encontros, alguns autores acreditam que a performance se extingue no ato, que ela é contemplada pelos que estão presentes como performance, mas o seu registro e sua disseminação já as colocam como outra coisa que não mais a linguagem performática. Como citado no terceiro capítulo, Regina Melim usa como exemplo a autora Peggy Phelan, que concorda com esse pensamento. Para esses autores, o encontro presencial para aquele que assiste uma performance, será muito mais potente do que para o que consome um registro, os registros não se encaixam como performance, mas sim como outra coisa.

O encontro da performance, não acontecerá somente na execução do trabalho entre artista e público, mas também para um público que irá consumir essa obra através de seu registro, mesmo que muitos artistas e pesquisadores corroborem pela ideia de que consumir aquela apresentação em registro, não terá a mesma potência do que presencial. Ou seja, serão várias as camadas de encontros possíveis na linguagem, é indiscutível que as relações são fundamentais para o trabalho. A obra se constrói a partir de diferentes referenciais que chegam de outras pessoas, em sua apresentação o lugar, local e quem assiste interfere nesse trabalho, a sua continuidade pelo registro gerará discussões e diversas outras reverberações.

Além das possibilidades apresentadas na palhaçaria e na performance, a brincadeira/jogo também se mostra como um lugar de possíveis encontros, em diversos casos, esses jogos só são possíveis pelos encontros. Um jogo de futebol só é possível, quando se tem onze jogadores de cada lado e um juiz, várias pessoas reunidas em um mesmo local com o objetivo de brincar. Encontros *online*s em salas virtuais para jogar o mesmo jogo de distintas partes do mundo. Encontros em roda criando coreografias. Encontros que necessitam do estado presente de atenção e escuta, para se estabelecer um jogo que respeite as regras e não quebre este mundo criado momentaneamente. Os encontros podem também ocorrer com os que assistem a tudo aquilo, como por exemplo, um evento de grande porte como os jogos olímpicos, que as pessoas se movem de diversas partes do mundo para assistir um evento, ou exemplos menores, pensando naquelas plateias que ficam em volta da execução de uma brincadeira como pula sapo, amarelinha, etc.

Pensando em possibilidades artísticas, uma das abordagens poderia ser a reflexão desses encontros, como eu posso me empenhar pra que estes sejam importantes e potentes? E seria possível relacionar essas três áreas para tentar mesclar o que torna forte o encontro em cada uma delas? Como o encontro da palhaçaria, que valoriza o momento presente, pode se somar à produção de um trabalho performático? Ou como as relações que estabelecem mundos perfeitos no jogo podem ser pensadas na palhaçaria e na performance?

O encontro sempre deixa alguma marca em quem produz, em quem consome e no local que é produzido. O encontro tem uma potência mobilizadora, que move a arte, construindo novas perspectivas, mas que também atua em um campo de constante conflito que pode ser desgastante. Qualquer dos caminhos apresentados anteriormente podem ser relacionados, essas linguagens são híbridas por natureza, e mesclá-las é contribuir pra fortificação e construção de novos campos de busca. O encontro que essas linguagens podem proporcionar novas possibilidades não somente artísticas, mas sociais, políticas, coletivas, etc.

Muitas podem ser as possibilidades de dialogar e comparar estas três áreas para o pensamento artístico, trabalho de pesquisa que poderia ser prolongado. Mas por hora, é possível ver a quantidade de combinações que conseguem ser propostas de se pensar e indagar arte. Que as combinações entre essas áreas, sejam pensadas com pluralidade, hibridismo e fora dos moldes de pensamentos históricos lineares eurocentrados. A palhaçaria, a performance e o brincar/jogo permitem essas investigações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, foi possível visualizar as potencialidades a partir de um aprofundamento nas três áreas escolhidas, palhaçaria, performance e o brincar/jogo, e como estas podem ser pensadas de formas relacionadas por carregarem muitas características em comum, ou por meio de possibilidades de aproximações artísticas. As áreas se comunicam pelo corpo, pela capacidade de gerar estéticas, por uma valorização do estado presente, pelo apreço, pelo encontro, etc.

No palhaço, foram apresentados os variados tipos de se fazer a linguagem, seja a palhaçaria tradicional, que vem desde do surgimento do circo moderno, e que possibilitou conhecermos a área como se estabelece hoje, com esse palhaço de cara pintada, ou a palhaçaria contemporânea, que acontece pelas reformulações desde da década de 1960, onde em todos os contextos das artes, e inclusive no *clown*, foi repensado, e também as variadas outras formas de se fazer palhaço que não necessariamente sentem a necessidade de se encaixar nessas classificações. Ainda foi possível explanar sobre as esteticidades do vestuário, da maquiagem e de todas as imagens que compõem essa figura subversiva, entendendo que compor seu palhaço também passa pelas artes visuais.

Na performance, o aprofundamento nessa linguagem, mostrou que se tem muitas dificuldades de estabelecer certezas e confirmações sobre o que é a performance. Tudo pode ser questionável em uma linguagem que é resultado de todas as outras áreas, e que se propõe tensionadora de estruturas, cada vez menos presa a estabilidades. Entendido por muitos como início da arte contemporânea, a transição da década de 1960 para 1970, marca o momento de aparecimento da performance, compreendido por certos autores como desdobramento do *happening*, para alguns autores essa será uma linguagem cênica teatral, enquanto outros acreditam que está não se definirá dentro de nenhuma área. A performance então se mostra como um campo de propostas extra corriqueiros, potente, gerador e renovador, que desde dos anos de 1960 está presente em galerias, museus, festivais, etc. Linguagem que atravessa o corpo, cria imagens que deslocam plateias, e que pode ter em sua reverberação e registro a continuidade do trabalho. Também no capítulo, tenta-se entender o debate proposto por Renato Cohen (2002) sobre “Persona e Personagem”. Quem está em cena é o artista como artista, o artista interpretando um personagem, ou um terceiro lugar entre essas duas possibilidades?

No capítulo voltado para o brincar/jogo, entendemos que a brincadeira é composta de muitas camadas. Podem ser entendidos como jogos, os esportes, as danças, as festividades, os jogos virtuais. etc. Os autores Huizinga (1938) e Caillois (1958), propuseram que para algo ser considerado jogo deveria apresentar certas características, concepções que são levadas até hoje aos autores mais contemporâneos, mesmo que com novos pensamentos. Um jogo precisa ser aceito de bom grado por aqueles que se propõem jogar, suas regras são inapeláveis, e não devem ser desrespeitadas podendo possivelmente levar ao fim da brincadeira, esse ambiente criado, é considerado pelos autores um mundo perfil, distinto da nossa realidade cotidiana, mas que pode ser rapidamente rompido pelas necessidades sociais. Os jogos nos permitem criar estas realidades apartadas, e conseguem levar

seus jogadores a um estado de prazer, como afirmado no próprio capítulo, quando se torna obrigação, é bem possível que aquele jogo deixe de ser prazeroso. Ainda foi apresentado, as possibilidades artísticas das áreas, e como os jogos podem criar esteticidades, seja na coreografia da roda que se forma entre corpos dançantes, ou em um jogo de futebol com jogadores em distintas posições em campo. O brincar/jogo se mostra como uma necessidade ancestral de todos os povos, necessidade de se apartar muitas vezes de realidades cotidianas precárias.

O relacionamento dessas áreas, pode garantir diálogos frutíferos para diversas necessidades artísticas, como também pode ser caminho de produção. São variadas as áreas, características e caminhos que se mostraram relacionados. Essa pesquisa nos revela a necessidade de um pensamento contemporâneo interdisciplinar, não linear e tensionador, traços presentes em diversos pensamentos contemporâneos artísticos. Como caminho artístico, se mostra com a força de produzir imagens/esteticidades potentes, repensar diversos lugares, como o espaço do corpo, do encontro, da relação, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo. Editora Unesp. 2003.

CASTRO, Lili. **Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro. Mórula Editorial. 2019.

CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens: A máscara e a vertigem**. Petrópolis. Editora Vozes. 1958. 2017.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2002.

CRAWFORD, Chris. **The Art of Computer Game Design**. Vancouver. Washington State University Vancouver. 1982.

DREAM, Caroline. **Apayásate**. Barcelona. Ediciones Clownplanet. 2020.

DREAM, Caroline. **O Palhaço que existe em você: Seja um palhaço, seja você mesmo**. Barcelona. Ediciones Clownplanet. 2012.

FERREIRA, Glória. Cotrin, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2006.

FONSECA, Aline Karen. **Colagem - esta técnica tem História – Collage: A Colagem Surrealista**. Guarulhos. Universidade de Guarulhos. 2009.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte Da Performance**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1988. 2010.

JUUL, Jesper. **Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds**. Massachusetts. The MIT Press. 2011. 2005.

LIPPARD, Lucy. **Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madrid : Akal, 2004.

LUCCHESI, Fabiano. RIBEIRO, Bruno. **Conceituação de Jogos digitais**. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2015.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços: Transformações na Realidade Hospitalar**. São Paulo. Palas Athena. 2002.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2008.

MORAES, J. M. R. **Especificidades do ensino da performance nas Artes Visuais**. DAPesquisa. Florianópolis, v. 10, n. 14, p. 024-037, 2015. DOI: 10.5965/1808312910142015024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6524>. Acesso em: 11 abr. 2022.

OLIVEIRA, Anna Raquel de Souza. MUNIZ, Maysa Alves. REIS, Fernando Figueiredo dos Santos e. **A Arte Como Expressão Singular do Inconsciente**. Anápolis. Centro Universitário de Anápolis – UniEVANGÉLICA. 2020.

OLIVEIRA, Denivaldo Camargo de. **O espaço da palhaçaria no gênero trágico: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço**. Brasília. Universidade de Brasília. 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Moscou. Grupo Editorial Record. 1949.

WUO, Ana Elvira. **Aprendiz de Clown: abordagem processológica para iniciação á comicidade**. Jundáia: Paco Editorial, 2019.

SESC - DEPARTAMENTO NACIONAL

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO NACIONAL

José Roberto Tadros

DEPARTAMENTO NACIONAL DIREÇÃO - GERAL (INTERINO)

José Carlos Cirilo

DIRETORIA DE PROGRAMAS SOCIAIS

Janaina Helena Cunha Melo

GERÊNCIA DE CULTURA

Luciana Dias Salles

ANALISTAS DE ARTES CÊNICAS

Raphael Vianna Coutinho

Vicente Carlos Pereira Júnior

SESC – MARANHÃO

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Maurício Aragão Feijó

DIRETORA REGIONAL

Rutineia Amaral Monteiro

DIRETORA DE PROGRAMAS SOCIAIS

Maria Regina Silva Soeiro

GERENTE DA UNIDADE SESC DEODORO

Valdinete Silva Miranda Reis

COORDENAÇÃO DE CULTURA

Isoneth Lopes Almeida

SUPERVISORA DE CULTURA DO SESC DEODORO

Maria Betânia Pinheiro Lopes

EQUIPE DE CULTURA

Alinie Moura, Carlos Eduardo Araújo, Fábio Azevedo, Gizelly Almeida, Helen de Paula,IVALDO JUNIOR, Josiane Silva, Jyesiane Ferreira, Letícia Amorim, Lisiana Bessa, Paula Barros, Sandra Nunes.

PRODUÇÃO TÉCNICA

COORDENAÇÃO EXECUTIVA DO PROJETO SESC CIRCO

Sandra Nunes

ORGANIZAÇÃO DO CONTÉUDO

Sandra Nunes

Larissa Ferreira

REVISÃO

Karoline Garcia

DIAGRAMAÇÃO

Ruid Oliveira



Esse e-book partiu da iniciativa do Departamento Regional do Sesc Maranhão com objetivo de incentivar e difundir conhecimentos sobre a linguagem circense, bem como, seus desafios e complexidades. Na 7ª edição do projeto Sesc Circo realizou-se uma série de cinco debates com a participação de pesquisadores e pesquisadoras da área de circo. Os recortes temáticos dos diálogos foram diversos, tratando-se de espaços de formação, palhaçaria de mulheres, circo e acessibilidade, circo contemporâneo e saberes circenses.

Desta forma, para assistir aos debates, segue QR CODE que pode ser acessado apontando a câmera de seu celular. Para mais informações sobre o evento visite nosso site.



YouTube/SescMA



SescMA/SescCirco

