

ARTE CIRCENSE: A MAGIA E O ENCANTAMENTO DENTRO E FORA DAS LONAS

JOSÉ FRANCISCO BARONI*

RESUMO

Este texto faz parte da dissertação de mestrado que investiga o saber circense incorporado e compartilhado no Circo Girassol, em Porto Alegre/RS. Pensando o corpo a partir de referenciais culturais e históricos, pode-se observar o movimento da arte circense ressignificado a cada tempo. Da prática corporal dos saltimbancos, despertando riso e liberdade, à arte do circo contemporâneo adequado ao mercado artístico performático desse tempo, o corpo transforma-se em um dos principais produtos da Indústria Cultural. Há também, neste artigo, uma proposta educacional para que a prática da cultura corporal de movimento seja desenvolvida com cooperação, solidariedade e interdisciplinaridade, fazendo do “brincar” de circo um ato pedagógico lúdico voltado para a “produção” do prazer.

PALAVRAS-CHAVE: arte circense – corpo – prática pedagógica – ludicidade

INTRODUÇÃO

O homem, por meio de seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração. [. . .] Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio de seu corpo.

(Daolio)

Acrobatas, bailarinas, palhaços, malabaristas, componentes da arte circense, que traziam em sua cultura de movimento um corpo como espetáculo, carregado de gestualidade lúdica, gestos impossíveis e antinaturais, alegria, liberdade e prazer foram os originários da ginástica, que, a partir do século XIX, ressignificou esses movimentos

* Mestrando em Ciência do Movimento Humano, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência do Movimento Humano, Escola Superior de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

para o cientificismo e a lógica racional desse século que traz a idéia da construção de um novo homem desconsiderando-se suas subjetividades. “Um corpo a-histórico, indeterminado, um corpo anátomo-fisiológico, meticulosamente estudado e, cientificamente explicado. [. . .] buscará as explicações para o seu proceder na visão de ciência hegemônica na sociedade burguesa: a visão positivista de ciência” (SOARES, 1994, p. 10).

Já na segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento da Fisiologia aplicada, vê-se a possibilidade de uma verdadeira educação do movimento. Soares (1998), referindo-se à ginástica, complementa dizendo que nela se revela o êxito do ensinamento a partir do gesto educado, do domínio das forças e sua distribuição adequada pelo corpo, da postura ereta. A Ginástica é a grande responsável pela visibilidade desse corpo educado.

Na verdade, o corpo sempre transitou nos silêncios e nas falas, por caminhos entre o castigado, o fabricado, chegando a um corpo disciplinado. Corazza (1999, p. 2), ao discutir a relação do corpo com a sociedade contemporânea, afirma:

Não mais o suplício, não mais a domesticação, nem a eliminação corporal. Agora, nesse tempo que ainda é o nosso, as disciplinas sofisticam a arte de dominação do corpo humano; arte que visa não somente o aumento de suas habilidades, nem aprofundar sua sujeição; mas a formação de uma relação que o torne obediente às próprias disciplinas. Um corpo dócil e útil; exercitado e obediente; [...] Isto é, um corpo “educado”.

Por ser significado a cada tempo é importante, então, entendermos que o corpo não é apenas um dado biológico dotado de mais ou menos *performance*.

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas, sempre à descoberta e a serem descobertas (GOELLNER, 2003, p. 29).

Dialogando com Goellner (2003), percebe-se que no tempo atual temos uma cultura que responsabiliza o indivíduo pelos cuidados de si, onde a liberdade do corpo está sob inteira responsabilidade de cada um, só que agora pautada na valorização de corpos enxutos e em forma. Essa ênfase na responsabilidade individual pode ser identificada no deslocamento evidenciado no que diz respeito ao controle do corpo, em que a liberdade vigiada sai do campo de controle-repressão dos séculos XVIII e XIX e entra no momento do controle-estimulação. Exemplo disso é a afirmação de Foucault (apud GOELLNER, 2003, p. 147) quando, ao se referir ao corpo, diz que: “Fique nu... mas seja magro, bonito e bronzeado!”.

Diferentes ações pedagógicas que marcam os corpos desde o século XVIII, circulam entre imobilidade e endireitamento. Do uso de tutores e espartilhos, o corpo passa a ser controlado em seus movimentos por uma ginástica científica que busca a economia, a funcionalidade e a utilidade dos gestos. O corpo produtivo, resultado de uma liberdade vigiada, ou auto-regulada.

Maior esclarecimento e aprofundamento de temas ligados às pedagogias do corpo, seus estímulos, controles, repressões, realização de uma educação do corpo, suas correções, endireitamento para se adquirir um corpo reto e verticalizado, podem ser encontrados nos escritos de Corazza (1999); Fraga (2001); Foucault (1989); Goellner (2003); Soares (1998, 2000b, 2001); Soares e Fraga (2003) e Vigarello (1995).

No campo específico da Educação Física, podemos perceber que quando se trata de uma aproximação com o rendimento esportivo e a busca de uma cientificidade, o corpo humano passa a ser tratado como máquina, como sistema biológico e mecânico com o seu funcionamento sempre aperfeiçoado para vencer. O esporte rendimento tirou do desportista a condição de vivenciar sua humanidade para viver uma vida de atleta. Nesta relação de amador e profissional, Huizinga (2000) considera que no espírito profissional falta o espírito lúdico, pois já não existe a espontaneidade e a despreocupação, o que pode transformar o esporte, enquanto manifestação da cultura corporal humana, em uma coisa *sui generis*, que não é jogo nem seriedade.

Resistindo a esta postura, quase hegemônica da Educação Física, aparecem cada vez mais estudos que objetivam analisar o corpo a partir de um olhar cultural, enfatizando ser esse, produto e produtor de cultura.

Caso a Educação Física considerasse o corpo como elemento expressivo da cultura na qual ele está inserido, aqueles que estudam e praticam o esporte, a ginástica a dança e as outras atividades, não se preocupariam em estabelecer os “melhores” e “piores” corpos para aquela modalidade, pois não haveria corpos mais ou menos hábeis e sim corpos que se expressam diferentemente (SILVA, M., 1996, p. 97).

Pensar o corpo a partir de referenciais culturais e históricos colabora para que se desestabilize o determinismo biológico e psicológico através do qual muitas vezes é analisado, na medida em que desnatura-liza algumas verdades preconcebidas, rompendo, assim, com o que se tem denominado de essencialismo.¹

DEBAIXO DA LONA: A ARTE CIRCENSE ENTRE AS PRAÇAS E O PICADEIRO

Vai, vai, vai começar a brincadeira
Tem charanga tocando a noite inteira
Vem, vem. Vem, ver o circo de verdade
Tem, tem, tem picadeiro e qualidade.
(Sidney Miller)²

Ao analisar esta arte milenar, é importante inicialmente perceber a diferenciação entre circo e arte circense, sendo estas as atividades como acrobacia, malabarismo e outras práticas corporais que são expressões humanas anteriores ao conceito de circo (BORTOLETO; MACHADO, 2003). Para ajudar a esclarecer essas definições recorro a Viveiros de Castro quando afirma que:

As artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte. Além, claro, da sua relação com as práticas esportivas. Já o circo, como nós o conhecemos – um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas, isso para não citar a pipoca e o algodão doce –, é a forma moderna de antiqüíssimo entretenimento de diversos povos e culturas. Mas o circo como espetáculo pago, como picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente (TORRES, 1998, p. 16).

Nas artes circenses, enquanto manifestação da cultura popular, existe uma linguagem corporal mais voltada para expressão e vivência do que padronização e predeterminação dos gestos.

Expressão e Vivência é entendido aqui como abordado por Buyten-dijk (Fritsch, 1988), ou seja, como a “revelação do mundo interior do Homem” Isto permite ao Ser Humano um retorno à Sensibilidade, ao Belo e à própria vida, que de certa forma o “processo civilizatório” (Elias, 1976) tem sufocado no Homem “civilizado” das Sociedades atuais (KUNZ, 1994, p. 85).

Os usos do corpo na arte circense das ruas, das feiras e das festas resistem ao processo de objetivação e produção utilitária inculcada no agir mecanicista imposto pelas sociedades autoritárias. A corporeidade circense desafia constantemente as instituições, pois no seu se-movimentar opõe-se ao ideal de corpo acabado, fechado, perfeito, limpo e isolado que a ciência construiu, de vida fixa, controlada, estável e disciplinada que a nova ordem exige. Soares (1998, p. 28) acrescenta que

os circos, libertavam o espontâneo que fora aprisionado pelo saber científico, faziam renascer formas esquecidas da inteireza humana. Exibiam o que se desejava ocultar e despertavam imagens adormecidas no coração dos homens. Eram dissonantes à sociedade que se afirmava no século XIX.

Segundo Viveiros de Castro (apud TORRES, 1998), o *Astley's Royal Amphithéâtre of Arts* foi o primeiro circo europeu moderno, criado em Londres pelo suboficial inglês Philip Astley, que conseguiu a proeza de apropriar-se de exibições apresentadas ao ar livre, como saltimbancos, funâmbulos, saltadores e palhaços, aos seus números eqüestres.

Nesse momento encontravam-se num mesmo espetáculo corpos, como dos artistas de rua, que resistiam às regras e às normas, com aqueles dos militares acostumados a uma disciplina rígida, de ordens e hierarquias.

E. Silva (1996) observa que na abordagem de qualquer período da história do circo no Brasil é comum encontrar a presença dos artistas ambulantes, que se apresentavam em praças, feiras, mercados, festas

populares ou religiosas, permitindo verificar como eram influenciados e influenciavam as mais diferentes formas artísticas.

O circo moderno aqui no Brasil, ficou conhecido como circo tradicional ou circo família, pois os familiares circenses viviam um mundo à parte embaixo da lona, não se relacionando com as pessoas e nem participando das atividades extracirco nas cidades por onde passavam. Privilegiavam um envolvimento exclusivo, de toda a família, com os afazeres do circo, seja na preparação de espetáculos, nos cuidados com a lona e os materiais de trabalho, seja no processo ensino-aprendizagem desta arte.

Na construção do saber, para os artistas do circo tradicional, não existia a figura do professor, mas sim um artista que quando designado para essa função passava a ser conhecido como mestre. “Mestre da arte circense, mestre de um modo de vida, mestre em saberes” (SILVA, E., 1996, p. 78). Continuando essa reflexão, a autora comenta que o aprender no circo

continha mais do que ensinar a deslocar o corpo, mais do que comparecer em horários marcados diariamente. O fim da “aula” não acontecia ao toque do “sinal”. Os mestres estavam presentes para explicar cada momento da elaboração, construção e manutenção dos “aparelhos”, do material do circo em geral; mostrando a relação de confiança e segurança que o trabalho representa para cada um e para os outros.

É característica da fala dos circenses, quando relatam seus processos de aprendizagem, não distinguir os momentos formais de aquisição de conhecimentos, incluídos os treinos e os ensaios: tudo isto é trabalhar. Talvez seja por isto que se dizem artistas desde o nascimento (SILVA, E., 1996, p. 76-77).

Referindo-se ao trabalho circense, os autores Bortoleto e Machado (2003) argumentam que os espetáculos circenses do circo tradicional estavam pautados em realizar números difíceis, em mostrar o desafio, em encantar o público. Realizava-se, portanto, um trabalho de muitos anos de dedicação e experiências, permeado de êxitos e fracassos que, por mais que se tentasse ensinar, somente se poderia aprender trabalhando, ou seja, atuando. Para alcançar o “mais difícil ainda”, célebre frase dos apresentadores de circo, era necessário muito tempo de treino, que envolvia o experimento, a criação, a descoberta, a investigação de materiais, de aparelhos e das técnicas corporais.

Embaixo da lona, na prática do circo tradicional o inesperado é a palavra de ordem, predominando a sensação de surpresa; “o mágico praticava atos inverossímeis, o contorcionista assumia posições inconcebíveis” (DUARTE, 1995, p. 168). Seguindo o raciocínio da autora, observamos que o circo é um espaço privilegiado, onde os artistas assumem com seus corpos, usos e manifestações de aspectos não convencionais e habituais, tais como, posições invertidas de cabeça para baixo e andar por um fio na corda bamba, deliciando-se através do prazer desencadeado pela simples emoção de uma constante mutabilidade e de um transformismo sem fim.

Caracterizado por uma falta de forma, o corpo circense multifacetado em contorções, desaparecimentos ilusionistas, com jeito de bichos e sem parada fixa, percorria os territórios emocionando, fazendo rir e surpreendendo platéias que se extasiavam com as peripécias de um corpo ágil, alegre, com linguagem e expressão próprias, resistente às regras e normas e sobretudo com liberdade.

O nomadismo também é uma característica marcante para os circenses tradicionais, que encontraram nesse estilo de vida uma forma de sobrevivência a dificuldades que perduram até hoje, tais como os caros aluguéis de terrenos, as condições climáticas, o retorno de bilheteria, as cidades que não permitem sua instalação por medo destes “forasteiros”, entre outras. Não estamos restringindo aqui o nomadismo a uma simples alternativa de sobrevivência, pois seria ingenuidade não perceber que esse modo de vida livre é também uma construção cultural dos ciganos e saltimbancos.

Bolognesi (2003) e Duarte (1995) referem-se ao nomadismo como uma ocupação de espaço aberto e indefinido, marcado pelos traçados que se desmancham e se deslocam à medida que um novo percurso se esboça, um desenraizamento, e que mesmo sendo estigmatizados como não-civilizados, infantis e vagabundos por um império e uma república que sedimentavam uma identidade regional ou nacional, apregoando o enraizamento, estes nômades conseguiam e conseguem, além de provocar incômodos, despertar o fascínio.

Detalhando um pouco mais essa relação de ambigüidade causada pelos artistas errantes do circo família, Duarte (1995, p. 39-40) afirma:

a presença dos artistas errantes nas cidades causava uma série de mudanças em seu cotidiano. Entretanto, se havia o receio, um sentimento

inegavelmente presente, havia também o deslumbramento, não menos marcante. Seria muito simples pensar na mera coexistência dessas sensações: medo e fascínio. Mas talvez um outro esquema possa expressar mais adequadamente as relações entre estes nômades e os sedentários: temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontrolável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo, explicitado não apenas na mobilidade geográfica dos artistas, mas, como veremos, no estilo de vida por eles construído.

Referindo-se ainda ao nomadismo, Duarte (1995, p. 87) diz que as evasões e os anseios de partir “parecem acelerar nos habitantes a velocidade das linhas de fuga, fragmentadoras de máquina binária e dicotômicas, como família-profissão, trabalho-descanso, família-escola, escola-exército, exército-escola”.

Atualmente, podemos encontrar o espetáculo circense brasileiro no circo de grandes dimensões, no circo-teatro e no de variedades. O de grandes dimensões, também conhecido como de atrações, “conserva elementos da antiga arte circense, como números eqüestres, animais amestrados, malabaristas, acrobatas, etc.” (MAGNANI, 1998, p. 31), já o de pequeno e médio porte, como o circo-teatro, apresenta dramas e comédias, e o de variedades mescla atrações circenses, com shows e até mesmo com peças teatrais.

Referindo-se a essas categorias básicas do espetáculo circense brasileiro, Bolognesi (2003, p. 52-53) afirma que

isso, certamente, traz ao pequeno e médio circo brasileiro um lugar diferenciado na história do circo, ou seja, ele veio a suprir uma carência cultural, especialmente nas localidades longínquas, desprovidas de quaisquer iniciativas de políticas públicas. [...] Assim sendo, os pequenos circos ainda conservam, primeiramente o caráter de convívio festivo para o público de todas as idades.

O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA *NÃO PODE PARAR*

A música, porém, já não é mais Jalouise, Mambo jambo, La cumparsita e Aquarela do Brasil. Já não há mais a bandinha [...] Estamos na era do

pop e de outros sons da onda – teclados, guitarra elétrica e bateria. Na verdade, o circo adaptou-se aos novos tempos da *mass media*. Tornou-se performático (TORRES, 1998, p. 45).

De uma forma geral, os circenses tradicionais, preocupados com o futuro de seus filhos, considerando que a vida no circo não estava mais sendo promissora, encaminham estes para viver o cotidiano urbano, fora das lonas, ameaçando assim a continuidade da tradição circense.

Para suprir a demanda de artistas, surgiram as escolas de circo, que passaram a formar novos artistas, agora não mais indivíduos pertencentes às famílias circenses, e com isso o modelo tradicional e familiar de circo sofreu uma ruptura, abrindo espaço para o que se conhece atualmente como Circo Novo ou Circo Contemporâneo.

Aproximadamente na década de 1930-40, aparecem as primeiras escolas especializadas na formação de artistas circenses, e esse surgimento “proporciona um maior intercâmbio de conhecimentos, uma diversificação das modalidades, dos estilos, e fundamentalmente concretiza um conhecimento mais sistemático, organizado e talvez científico” (BORTOLETO; MACHADO, 2003, p. 50).

Esse cientificismo se aproxima da abordagem de Soares (1998, p. 17-18) quando a autora trata de uma pedagogia do gesto e da vontade:

o corpo reto e o porte rígido comparecem nas introduções dos estudos sobre a Ginástica no século XIX. [...] Desde a infância, ou melhor, sobretudo nela, deve incidir uma educação que privilegie a retidão corporal, que mantenha os corpos apumados, retos ou como sublinha Vigarello, que os mantenha em verticalidade.

Considerado como o Circo do Homem, por ter somente o ser humano em suas *performances*, a arte do Circo Contemporâneo busca uma adequação ao mercado artístico deste tempo, o que faz o corpo se tornar algo exposto como produto, ou melhor, como um dos principais produtos da Indústria Cultural, cuja exibição performática é objeto de consumo de outrem.

O espetáculo do corpo assume, então, diferentes possibilidades de exibição. Segundo Melo ([2004], p. 26-27):

podemos identificar o auge de um processo que tem seu início nos anos finais do século XIX, quando a espetacularização do corpo passa a ser algo buscado e estimulado pela sociedade de consumo que começava a se estruturar. [...] transformado em produto de compra e venda, com um parâmetro aproximadamente homogêneo difundido com vigor pelos meios de comunicação (mesmo que devamos reconhecer quem em função da moda, tais modelos mudem de tempos em tempos), o corpo tem se transformado antes em um objeto de desejo inalcançável do que em uma dimensão fundamental de prazer e de reconhecimento das subjetividades.

O virtuosismo performático abre uma fresta para que possamos enxergar no movimento circense contemporâneo a necessidade do rejuvenescimento do corpo, um dos valores inculcados por uma estética do corpo forte, ágil e flexível, pois sem isso, os artistas do circo desse tempo serão, como se refere Rosa (2003), um corpo vencido que completou o tempo prefixado para a sua realização ou cumprimento.

Diferentemente, os artistas dos circos tradicionais ou família, permitem-se envelhecer, pois mesmo impossibilitados de atuar no pica-deiro, aceitam até funções subalternas para se manter perto de sua gente, sendo respeitados e admirados pelos mais jovens por sua experiência (OLIVEIRA, 1987).

Dentro deste limiar que se estabelece entre ter um corpo funcional e utilitário e a possibilidade de afeto, num jogo de exclusão e inclusão, Soares (2002, p. 16) reforça essa idéia ao afirmar que

na cidade, onde há uma concentração de corpos, mas não somente nela [...] tem prevalecido uma cultura de movimento que educa indivíduos e grupos a buscarem o “corpo ideal”, no qual sempre o excesso de gordura, as marcas do tempo e as histórias dos afetos devem ser eliminados e o rendimento deve prevalecer.

O espetáculo do circo contemporâneo caracteriza-se por misturar, em partes iguais, a dança, o circo, o teatro, a técnica, a estética e os elementos da tecnologia como luz e som, para a *performance* de um artista onde, não basta ser hábil mas tem que ter algo a contar, e para isso este novo modelo requer artistas “polivalentes, como por exemplo, malaristas-acrobatas, acrobatas-clown, clown-músico, etc. [...] no circo novo, o mais difícil não significa o mais complicado, mais arriscado ou

mais sobre-humano, senão o mais belo, plástico, visual, estético, etc.” (BORTOLETO; MACHADO, 2003, p. 52-53 – grifo nosso).

Artistas que não se apresentam somente em circos, mas que estão presentes em *performances*, nos festivais, na televisão, na dança e no teatro, começam a se dedicar a um aprendizado mais performático, onde fosse produzido além de um espetáculo de dificuldade superada, uma sensação de prazer através do potencial estético e expressivo (BORTOLETO; MACHADO, 2003).

Um dos ícones deste novo circo no mundo é o *Cirque du Soleil* que surgiu em Québec por volta de 1982, na junção de artistas de perna-de-pau, malabaristas e pirofagistas. Hoje o *Soleil* tem como característica contratar para fazer parte de seu elenco, ex-atletas, principalmente os ligados às ginásticas. Da ginástica de competição, cujas origens vem das prescrições desenvolvidas ao longo do século XIX, onde valorizava-se uma pedagogia do gesto e da vontade, uma educação do corpo.

A arte circense, do circo contemporâneo, também se faz de repetições, de engrenagens que devem ser acertadas, lubrificadas para um “funcionamento” do espetáculo. O treinamento nos moldes do esporte de alto rendimento e a aproximação com a disciplina-disciplinamento das ginásticas desgastam a linha divisória do circo entre arte e esporte.

Atualmente o circo traz enfoques muito próximos dos esportes como a motricidade específica; prático e de rendimento; performance-aperfeiçoamento e alto nível técnico dos gestos, mas se distingue no seu objetivo final que ao invés de pontos, tempo e distância, tem um espetáculo artístico a ser representado e trocado para e com o público.

Com isso, o circo ainda permite que os movimentos e materiais utilizados possam ter uma adaptação ao estilo do artista, invertendo a ordem dos esportes, na qual o atleta deve se adaptar ao modelo, nível e padrão de jogo e de competição.

Ajudando a esclarecer a distinção entre esporte de rendimento e arte circense, firmando talvez um ponto de apoio e de resistência aos ditames positivistas e industriais que espetacularizam e esportivizam os processos artísticos e educacionais, Terry Notary ([199-]) declara que:

Como Ginasta, eu estava sempre preocupado com que defeitos os juízes iam apontar. Hoje eu só penso em como divertir o público. Penso no que vão adorar, não nos defeitos que vão ver (artista do Circo do Soleil).

BRINCANDO DE CIRCO: UM ATO PEDAGÓGICO

Absorto e apaixonado por circo, poderia ficar relatando páginas e páginas num tom nostálgico do calor da lona, do cheiro da serragem, das incertezas e dos desejos que nos remetem esta magia e liberdade de uma vida itinerante, assim como minhas experiências de “circense” junto aos circos que passavam por Bom Jesus – RS, cidade onde vivi minha infância. Porém, por uma questão de objetividade me limito neste momento a descrever a minha relação profissional e acadêmica com as artes circenses.

Trabalhando como professor de Educação Física nas escolas Sarapiquá e Associação Pedagógica Praia do Riso, localizadas na cidade de Florianópolis – SC, foi que, a partir de 1997, das brincadeiras com cordas, bolas e atividades de corpo a corpo nas pirâmides e acrobacias, emergiram as artes circenses, que passaram a fazer parte do programa das aulas pela aproximação que representam tanto ao mundo imaginário e vivido das crianças como com a Educação Física na forma de recreação, lazer e/ou como conteúdo educativo nas atividades motrizes expressivas (BORTOLETO; MACHADO, 2003).

As artes circenses passaram a integrar minha prática docente como um dos temas da cultura corporal a ser desenvolvido, na perspectiva de uma práxis que apresentasse alternativas à Educação Física tradicional,³ ou seja, um alargamento dos espaços da escola para que se possa abrigar essa arte como uma proposta de movimento corporal que prevaleça o sentido da expressividade, da comunicação, da relação e da cooperação, e assim conseguir antes de selecionar e excluir, praticar a real inclusão.

Justificando e reforçando a importância de um trabalho cooperativo, me auxilio nas palavras de Alves (2003, p. 116) quando diz que

reforçar os mecanismos de interação solidária e os procedimentos cooperativos (ademais, numa era em que a emulação individualista e o “salve-se-quem-puder” da competição mais desumanizada parecem sinalizar o sentido único do pós-modernismo civilizacional) é, pois, um imperativo de qualquer política educativa que pretenda assumir a educação como uma responsabilidade social.

Numa perspectiva de reflexão sobre a cultura corporal, é necessário esclarecer que as atividades corporais são construídas em tempos e

espaços históricos, levando em consideração o momento e os seres que constituem a sociedade de cada época, seus desafios, seus estímulos e suas necessidades humanas.

Na proposta que desenvolvo, a estética expressiva e artística da prática corporal circense, é construída articulando as diferentes formas de expressão corporal que o ser humano tem exteriorizado como os jogos, as danças, as lutas, os exercícios ginásticos, a mímica e a capoeira, que são historicamente criados e culturalmente desenvolvidos (COLETIVO DE AUTORES, 1992).

Assim, diversas áreas do conhecimento são convidadas a fazer parte desse trabalho interdisciplinar, pois

o fato de combinar-se a forma artística com a habilidade (destreza) corporal, faz com que as modalidades circenses despertem um significativo interesse por parte dos profissionais de diferentes áreas [...] sobretudo quando pensamos na sua inclusão no âmbito educativo (BORTOLETO; MACHADO, 2003, p. 61).

Entendendo o circo como parte integrante da cultura humana, sua presença dentro do ambiente escolar se justifica a partir do momento em que uma das tarefas da escola é o de pedagogizar o legado cultural existente, e, no caso da arte circense, “para perpetuar este saber, esta arte ancestral e única que é o circo, há somente duas formas: a transmissão de pais para filhos e o ensino que uma escola oferece” (BORTOLETO; MACHADO, 2003, p. 64).

No “nosso circo” a acrobacia, o malabarismo, o trapézio, o palhaço, a corda bamba, o contorcionismo, enfim, as mais diversas formas de manifestação dessa arte, são vivenciadas a partir da escuta dos corpos brincantes que expressam medo, vergonha, angústia, ansiedade, satisfação, coragem, dificuldades e qualidades físicas e emocionais, que são mediadas para que cada um se torne sujeito atuante. Reforçando a importância de se considerar as diferenças, Soares ([2000], p. 2) afirma que “corpo e gestualidade, então, são imaginados como expressão e lugar de inscrição da cultura humana [...] Imagens a serem decifradas, são textos a serem lidos”.

Assim, é nas diferentes manifestações destes corpos que podemos observar as especificidades culturais, pois como assegura Daolio (2001, p. 32),

o aparato biológico oferece ao homem potencialidades para seu perfeito funcionamento, mas são as formas específicas de cultura que vão colorindo os espaços em branco deixados pela generalidade biológica, dando sentido e direção aos comportamentos corporais humanos.

Uma das identidades que permeia nossa companhia circense é a brincadeira, a ludicidade, valorizadas numa pedagogia voltada para a “produção” do prazer, do desenvolvimento afetivo e criativo do ser. Colocados assim, como uma proposta de repensar os valores sociais, pois o corpo escapa ao sistema da lógica racional e do trabalho produtivo, possibilitando a cada um, ser produto e produtor de cultura, concordando com Santin (1994, p. 89-90) quando considera que o lúdico do corpo “corresponde a valores vividos, a situações, a emoções explicitadas das mais diferentes formas. [...] O corpo lúdico pensa, sonha, inventa, cria mundos, onde é capaz de assumir todas as responsabilidades de viver com amor e liberdade” .

Santin (1990, 1994) acrescenta que ao falar de ludicidade para o homem da ciência e da tecnologia corre-se o risco de ser tratado como pré-histórico ou de outro planeta, o que leva os habitantes da sociedade da produção industrial e do pensamento lógico-racional a não brincar mais e nesta perspectiva de ameaça do humano pela racionalidade científica e tecnológica é que o autor considera que as perspectivas do lúdico podem tornar-se a tábua da salvação.

O riso, a expressividade, a alegria, o prazer, a brincadeira, o lúdico, o sensível, o belo, a afetividade, a criticidade, a criatividade, o jogo, a linguagem, a comunicação, a autonomia, a estética, a subjetividade, a fantasia, o jogo simbólico, a cooperação, a colaboração, o respeito, e a liberdade, são elementos que sustentam essa proposta pedagógica, concordando assim com Betti (apud BRACHT, 1999, p. 49) quando diz que:

Não estou propondo que a Educação Física transforme-se num discurso sobre a cultura corporal de movimento, mas numa ação pedagógica com ela [...] a ação pedagógica a que se propõe a Educação Física estará sempre impregnada da corporeidade do sentir e do relacionar-se.

Apropriando-se assim das artes circenses como movimento da cultura corporal, propomos uma nova ordem como o faz o acrobata

de cabeça para baixo (SOARES, 2000) e o palhaço sentado ao avesso no cavalo (DUARTE, 1995), a caminho de um processo de inclusão e participação efetiva, onde corpos em movimento possam representar alunos felizes dentro e fora da escola.

Circus arts: magic and charm inside and outside the tents

ABSTRACT

This text is part of a master's dissertation which investigates circus knowledge incorporated and shared by the Circo Girassol circus in Porto Alegre, RS, Brazil. Considering the body from cultural and historical references, one can observe movement in the circus arts to be resignified at each moment. From the body practices of the saltimbancs, triggering laughter and freedom, to the art of the contemporary circus adapted to the artistic performance market of this time, the body becomes one of the main products of the Culture Industry. This article also presents an educational proposal to enable the practice of body movement culture to be developed in cooperation, solidarity, and interdisciplinarity, turning the "let's play circus" act into a playful pedagogical act focused at the "production" of pleasure.

KEYWORDS: circus art – body – pedagogical practices – playfulness

Arte circense: la magia y el encantamiento dentro y fuera de las lonas

RESUMEN

Este texto hace parte de la disertación de maestría que investiga el saber circense incorporado y compartido en el Circo Girasol, en Porto Alegre/RS. Pensando el cuerpo a partir de referenciales culturales e históricos, se puede observar el movimiento del arte circense resignificado a cada tiempo. De la práctica corporal de los saltimbancos, despertando risa y libertad, el arte del circo contemporáneo adecuado al mercado artístico performático de ese tiempo, el cuerpo se transforma en uno de los principales productos de la Industria Cultural. Hay también, en este artículo, una propuesta educacional para que la práctica de la cultura corporal de movimiento sea desarrollada con cooperación, solidaridad e interdisciplinarity, haciendo del "jugar" de circo un acto pedagógico lúdico volcado para la "producción" del placer.

PALABRAS-CLAVE: arte circense – cuerpo – práctica pedagógica – ludicidad

NOTAS

- ¹ Essencialismo entendido aquí conforme Silva (2000, p. 53): "Tendência em caracterizar certos aspectos da vida social como tendo uma essência ou um núcleo – natural ou cultural – fixo, imutável".

- 2 Trecho da música, *O circo*, de Sidney Miller, *copyright by* Irmãos Vitale S. A. Indústria e comércio SP/RJ, Brasil, 1967.
- 3 Por Educação Física tradicional, trago o contexto histórico do PCN (BRASIL, 1997, p. 25), onde diz que: “Por suas origens militares e médicas e por seu atrelamento quase servil aos mecanismos de manutenção do *status quo* vigente na história brasileira, tanto a prática como a reflexão teórica no campo da Educação Física restringiram os conceitos de corpo e movimento – fundamentos de seu trabalho – aos seus aspectos fisiológicos e técnicos”.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. *A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir*. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2003.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- BORTOLETO, M. A.; MACHADO, G. Reflexões Sobre o Circo e a Educação Física. *Corpoconsciência*, [cidade], n. 12, p. 41-69, jul/dez. 2003.
- BRACHT, V. *Educação física e ciência: cenas de um casamento (in)feliz*. Ijuí: Unijuí, 1999.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: educação física*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- COLETIVO de Autores. *Metodologia do Ensino de Educação Física*. São Paulo: Cortez, 1992.
- CORAZZA, S. M. *A educação de um corpo eticamente cultural*. Porto Alegre: UFRGS / FACED / DEC, 1999. 10 f. Palestra proferida em 01 de março de 1999, no Ginásio Tesourinha, para a Secretaria Municipal de Esportes, Recreação e Lazer de Porto Alegre, RS.
- DAOLIO, J. A antropologia social e a educação física: possibilidades de encontro. In: CARVALHO, Y. M.; RUBIO, K. (Orgs.). *Educação física e ciências humanas*. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 27-38.
- DAOLIO, J. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papyrus, 1995.
- DUARTE, R. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

FRAGA, A. Anatomias emergentes e o *Bug* muscular: pedagogias do corpo no limiar do século XXI. In: SOARES, C. L. (Org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.

GOELLNER, S. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G.; NECKEL, J.; GOELLNER, S. (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 28-40.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KUNZ, E. *Transformação didático-pedagógica do esporte*. Ijuí: Unijuí, 1994.

MAGNANI, J.G. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Unesp e Hucitec, 1998.

MELO, V. *Esporte e Arte*. Rio de Janeiro: [2004], 15 p. Projeto Segundo Tempo. Programa de Capacitação Continuada. Disponível em: <http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/esporte_arte_ministerio.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2005.

NOTARY, T. In: DUFRESNE, H. (producer); DUVAL, J. P. (director). *Cirque du Soleil: a baroque odyssey*. Canadá: Télémagik Productions, Le Groupe Multimedia du Canadá, [199-].

OLIVEIRA, J. A. Uma história do circo. In: *Circo, tradição e arte*. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987.

ROSA, M. C. Corpo e cultura. In: WERNECK, C. et al. *Lazer, recreação e educação física*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SANTIN, S. *Educação física: da alegria do lúdico à opressão do rendimento*. Porto Alegre: Edições EST/ESEF-URGS, 1994.

_____. *Educação física: outros caminhos*. Porto Alegre: Unijuí, 1990.

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

SILVA, M. R. *A educação física, o corpo e o movimento humano na perspectiva do mundo do trabalho*. 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Escola Superior de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996-b.

SILVA, T. T. *Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, C. L.; FRAGA, A. Pedagogia dos corpos retos: das morfologias disformes às carnes humanas alinhadas. *Pro-Posições*, (cidade), v. 14, n. 2, p.77-89, mai./ago. 2003.

SOARES, C.L. Cultura de movimento. *Corpo, Prazer e Movimento*, São Paulo, p.14-23, 2002.

_____. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In: SOARES, C. L. (Org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.

_____. Imagens do corpo espetáculo: o monstro e o acrobata. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO FÍSICA, ESPORTE, LAZER E DANÇA, 2000, Gramado. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, ESEF, 2000.

_____. Notas sobre a educação no corpo. *Educar*, Curitiba, n. 16, [2000].

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

_____. *Educação física: raízes européias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 1994.

TORRES, A. *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1998.

VIGARELLO, G. Panóplias corretoras: balizas para uma história. In: SANT'ANNA, D. (Org.). *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 21-38.

Recebido: 10 de outubro de 2005
Aprovado: 10 de dezembro de 2005

Endereço para correspondência:
Rua Correia Lima, 1585/301
Porto Alegre - Rio Grande do Sul
CEP 90850-250
E-mail: ibaroni@terra.com.br

