



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Julia Coelho Franca de Mamari

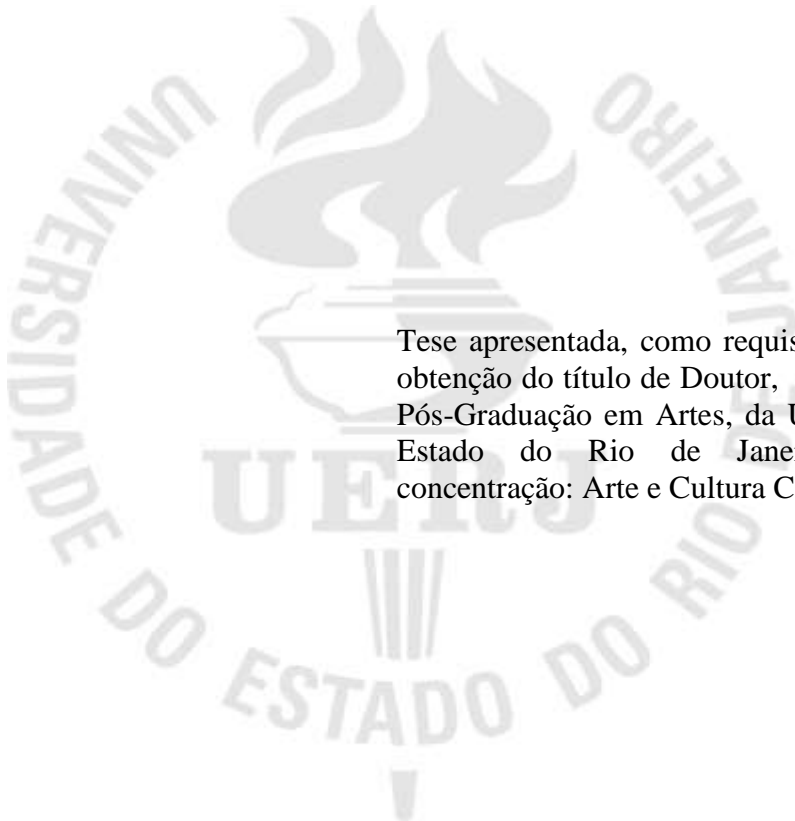
Reviravoltas Circenses:
Os múltiplos sentidos dos truques circenses sob o prisma dos gestos
dançados entre percursos geracionais na Escola Nacional de Circo Luiz
Olimecha

Rio de Janeiro
2023

Julia Coelho Franca de Mamari

Reviravoltas Circenses:

Os múltiplos sentidos dos truques circenses sob o prisma dos gestos dançados entre percursos geracionais na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lillian de Aragão Bastos do Valle

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M263 Mamari, Julia Coelho Franca de.
Reviravoltas circenses : os múltiplos sentidos dos truques circenses sob o prisma dos gestos dançados entre percursos geracionais na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha / Julia Coelho Franca de Mamari. – 2023. 501 f.: il.

Orientadora: Lilian do Valle.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Circos – Teses. 2. Dança – Teses. 3. Movimento (Filosofia) – Teses. 4. Gestos – Teses. I. Valle, Lilian. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 791.83

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB-7 4916

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

Assinatura

Data

Julia Coelho Franca de Mamari

Reviravoltas Circenses:

**Os múltiplos sentidos dos truques circenses sob o prisma dos gestos dançados entre
percursos geracionais na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:
Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de outubro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Líllian de Aragão Bastos do Valle (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Flórido César
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Lígia Losada Tourinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Igor Teixeira Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Certamente, a pesquisa e a escrita de uma tese de doutorado que atravessaram uma pandemia não foram tarefas fáceis. Se por um lado, muitas vezes, foi um processo solitário, por outro, só foi possível porque estive muito bem cuidado, por tantas mãos, que não caberiam aqui todos os nomes. Ainda assim, faço questão de agradecer e citar algumas pessoas que seguravam a lonja enquanto eu saltava de uma página à outra.

Primeiramente, agradeço à minha família:

Ao meu marido, Fernando, e ao meu filho, Jorge Uirá, companheiros de vida, de luta e de aprendizado diário. Vocês são a minha grande inspiração!

À minha mãe, Rose, e ao meu irmão, Heitor, pelas raízes profundas de amor e cuidado; e ao meu padrasto, Paulo, pela firmeza e positividade.

Aos meus sobrinhos, Hélio, Aurora, Isadora, Francisco e Helena, por me lembrarem como é gostoso poder brincar – o que me ajudou incrivelmente em inúmeros momentos de sufoco.

À minha sogra, Sandra, e ao meu sogro, Sérgio, pela enorme redoma de acolhimento e compreensão; aos meus cunhados Rodrigo e Luís Sérgio, e às minhas cunhadas Laura e Clarice, pela escuta e pelo carinho; e todos e todas dessa linda e grande família, não apenas em número, como também em afeto.

Aos que partiram, mas que sempre seguirão ao meu lado: meus avós, Milner e Selma, por me mostrarem a importância da “geração avó”; e meu pai, Hélio, por continuar aquecendo meu coração de esperança e alegria com tantas memórias boas.

À minha orientadora, Lílian do Valle, por toda a sinceridade e confiança, e por me ensinar que o afeto é a melhor solução para perspectivas divergentes.

Aos meus orientadores de graduação, pós graduação, CMA e mestrado, respectivamente, Jorge Albuquerque, Regina Miranda, Cheryl Clark, e Beatriz Cerbino, por proporcionarem os contornos e aprofundamentos necessários para os substratos da presente pesquisa.

À banca desta defesa, pelo tempo e atenção dedicados.

Aos meus amigos e colegas do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EEFD/UFRJ) pela força, companheirismo e pelas lutas diárias.

Ao Diego Dantas, ao Gil Santos, à Hágatha Pires, e toda a equipe do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, pelo chão e pelo espaço de constância, tão necessária para a pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação PPGArtes-UERJ, por viabilizar essa pesquisa.

À Cia. Intrépida Trupe e toda a equipe do Projeto Bambuá, pelo respiro no movimento coletivo e pelo compartilhamento junto a um material tão incrível como o bambu, um afago necessário para o momento de finalização desta pesquisa.

À equipe organizadora do Seminário Internacional Circo em Rede: Profa. Enamar Ramos, LÍlian do Valle (que faço questão de agradecer novamente), Alex Machado, e Gabriel Beda, por aceitarem entrar nessa empreitada linda e potente, que ainda está colhendo seus frutos.

À Paula Otero, pela revisão cuidadosa, e por ter mesclado tão lindamente a atenção e o sentido que um texto na língua portuguesa necessita.

Aos alunos, as alunas e alunes, da Faculdade Angel Vianna, do Diplomado no Circo De Mente (MEX), da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha - ENCLO, e da UFRJ, que foram descobrindo junto comigo os caminhos desta pesquisa.

Aos amigos, de trabalho e de vida, que me acompanharam durante a pesquisa: Núbia Barbosa, Rodrigo Patriota, Paulo Marques, Milena Codeço, Helena Bandeira, Helena Pinheiro, Isabela Abad, Flavia Lamego, Marina Collares, Ronan Henrique, Julio Nascimento, Daniel Elias, Adelly Costantine, Camila Moura, Lana Borges, Tainá Mie, Darina Robles, Linda de Berardinis, Fernando Nicolini, Chicho, Leo Viramundo, Helena Heizer, Ângela Cerícola, Leon Shlosser, e a família Cherem, pela força e momentos compartilhados.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Por fim, agradeço e enalteço os entrevistados e todas as gerações desta linda comunidade circense que foi tecida ao longo da existência da ENCLO.

We need to know a little less and understand a little more.

Rudolf Laban

RESUMO

MAMARI, Julia Coelho Franca de. *Reviravoltas Circenses: Os múltiplos sentidos dos truques circenses sob o prisma dos gestos dançados entre percursos geracionais na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha*. 2023. 501 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente pesquisa tem como objetivo perceber, refletir e reconhecer os saberes que envolvem as práticas circenses sob o prisma geracional, trilhado no percurso de diversas gerações formadas pela Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha – ENCLO. Para tal, escolheu-se questionar sobre quais expressividades os corpos circenses tratam que são mais do que os “truques” que executam, de modo a tentar tocar nos valores simbólicos contidos nos processos de aprendizado, realização e compartilhamento desses truques circenses que podem dar contorno para os substratos que residem em suas corporeidades e que se transformam ao longo do tempo. Admitindo uma pesquisa que parte da prática, foram tomadas como principais referências o Sistema Laban/Bartenieff, assim como trabalhos desenvolvidos por José Gil, Hubert Godard, e Christine Roquet e outros autores com forte trajetória na dança como campo de conhecimento, no intuito de traçar uma transversalidade entre o que a dança vem tratando como gesto dançado para sentir-agir sobre o que poderiam ser os gestos circenses e seus sentidos. Propõe-se, assim, sob inspiração de Christine Roquet, perguntar como perceber-ler os gestos dançados pelos circenses pode vir a abrir as possibilidades dos olhares lançados sobre as artes circenses? Para o estudo e análise de campo, pretendeu-se, desse modo, partir das intercessões entre a dança e o circo, para indagar sobre os modos como cinco gerações de circenses, com formação ou profissão na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, vêm produzindo, reproduzindo, criando e pensando junto às artes circenses desde a fundação da instituição. Que sentidos as corporeidades e os gestos circenses produzem e compartilham que extravasam o aporte técnico comumente percebido, e como esse “a mais” foi propagado ao longo das últimas décadas? Numa prática interminável de revirar-se junto ao universo que o rodeia, entre inúmeros objetos, aparelhos e apetrechos específicos, pretende-se questionar em quais medidas os gestos circenses possuem um dizer em si. Desse modo, averiguar-se-á se existe uma subversão própria que acompanha as transformações dos saberes circenses, e como estas últimas se constituem nos seus corpos em movimento de modo a compor uma forma de conhecimento própria.

Palavras-chave: artes circenses; dança; análise de movimento; Sistema Laban/Bartenieff; geração.

ABSTRACT

MAMARI, Julia Coelho Franca de. *Circus turnarounds: the multiples senses of the circus tricks from a “expressive gesture” point of view between generational paths in Luiz Olimecha National Circus School (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)*. 2023. 501 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The current research aims to perceive, recognize, and reflect on the knowledges circus arts engages under a generational perspective, walked across many generations trained by Luiz Olimecha National School of Circus (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha). Thus, was chosen to enquire about which expressivities circus bodies handle that are more than the “tricks” they perform, in order to touch in the symbolic values held in the learning processes, realization and sharing of these circus tricks that can give shape for the substrates hidden in the circus corporalities through there transformations over time. Assuming a research that goes from and with movement practice, the Laban/Bartenieff Movement System, as well as works developed by José Gil, Hubert Godard, Christine Roquet and some other writers with a strong path with dance, was taken as the main point of reference in an attempt to chart a transversality between what dance has been addressing as “expressive gesture”, in order to feel-act on what could be the circus expressive gestures and their senses. It is thus proposed, under Christine Roquet inspiration, to ask how perceive-read the expressive gestures danced by circus artists might open the glances launched to circus arts? For the field study and analysis, the aim was to depart from the intercessions between dance and circus, in order to inquire about five generations of circus artists that have been formed or have worked in Luiz Olimecha National School of Circus (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha), and its ways of produced and re-produced, create and think circus arts since its foundation. Which meanings the circus corporalities and gestures can produce and share that overflow the technical input, usually noticed, and how this “plus” could be propagated over the last decades? In an endless experience of turning around itself and together with the universe that surround the self, between countless objects, apparatus, and specific tools, it is intended to ask in which measures the expressive circus gestures has a meaning in itself. Therefore, it will be examined if there is a proper subversion that can follow the transformations of the circus expertise, and how the last are constituted in its bodies in movement, to compose a proper form of knowledge.

Keywords: circus arts; dance; movement analysis; Laban/Bartenieff System; generations.

RESUMEN

MAMARI, Julia Coelho Franca de. *Reviravoltas Circenses: Los múltiples sentidos de los trucos circenses sob el prisma de los gestos danzados entre cursos geracionales em la Escuela Nacional de Circo Luiz Olimecha*. 2023. 501 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta investigación tiene como objetivo percibir, reflexionar y reconocer los saberes que involucran las prácticas circenses bajo un prisma generacional, recorrido en el transcurso de varias generaciones formadas por la Escuela Nacional de Circo Luiz Olimecha – ENCLO. Para ello, se optó por cuestionar qué expresividades tratan los cuerpos circenses que son más que los "trucos" que realizan, con el fin de tratar de tocar los valores simbólicos contenidos en los procesos de aprendizaje, realización e intercambio de estos trucos circenses que pueden dar forma a los sustratos que residen en sus corporeidades y que se transforman con el tiempo. Admitiendo una investigación que parte de la práctica, fueran tomados como principales referencias el Sistema Laban/Bartenieff, así como trabajos desarrollados por José Gil, Hubert Godard y Christine Roquet y otros autores con una fuerte trayectoria en la danza como campo de conocimiento, con el fin de trazar una transversalidad entre lo que la danza ha venido tratando como gesto bailado para sentir-actuar sobre lo que podrían ser los gestos circenses y sus sentidos. Se propone, por lo tanto, bajo la inspiración de Christine Roquet, preguntarse cómo percibir-leer los gestos bailados por el circo puede llegar a abrir las posibilidades de las miradas lanzadas sobre las artes circenses. Para el estudio y análisis de campo, se pretendió, de esta manera, partir de las intercesiones entre danza y circo, para indagar sobre las formas en que cinco generaciones de circos, con formación o profesión en la Escuela Nacional de Circo Luiz Olimecha, han estado produciendo, reproduciendo, creando y pensando junto a las artes circenses desde la fundación de la institución. ¿Qué significados producen y comparten las corporeidades y los gestos circenses que van más allá de la contribución técnica comúnmente percibida, y cómo se ha propagado este "más" en las últimas décadas? En una práctica interminable de dar vueltas junto al universo que lo rodea, entre una infinidad de objetos, dispositivos y parafernalia específica, se pretende cuestionar en qué medidas los gestos circenses tienen un dicho en sí mismos. De esta manera, se revisará si existe una subversión propia que acompañe las transformaciones de los saberes circenses, y cómo estos últimos se constituyen en sus cuerpos en movimiento para componer una forma de conocimiento propia.

Palabras-clave: artes circenses; danza; análisis de movimiento; Sistema Laban/Bartenieff; generation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O que Arde do Circo	58
Figura 2 – Encontro Malabares Rio.....	60
Figura 3 – Cabaret Volante.....	61
Figura 4 – Viva a ENC!	67
Figura 5 – Primeira edição do Jornal Nacional de Circo - JNC	69
Figura 6 – Número de Lira Simples Eu e o Fox	70
Figura 7 – Número de Lira Dupla Junto. “Memórias e Gestos de um Corpo Invertido”	72
Figura 8 – Número de Patins Acrobáticos No Balacubaco	72
Figura 9 – Número de Adágio e Trapézio Triplo	73
Figura 10 – Picadeiro é vida	74
Figura 11 – Vestígios do ser-in-versão	76
Figura 12 – Ao mundo você vem	77
Figura 13 – Objeto para uma Delicatessen Sentimental (2011)	81
Figura 14 – Cena do espetáculo solo Mundano.....	85
Figura 15 – Vídeo-dança Reviravolta (2020)	86
Figura 16 - Tensão Espacial Tetraédrica como “flying through the air” (2012)	88
Figura 17- Fita de Möbius ou Lemniscata	92
Figura 18 – Interno /Externo. Percursos geracionais de afeto	101
Figura 19 – Movimento hexaédrico no Tetraéreo. Fundação da Escola Nacional de Circo	103
Figura 20 – Movimento octaédrico no Tetraéreo. Irmãos em sangue, afeto e equilíbrio	104
Figura 21 – Movimento icosaédrico no Tetraéreo.....	105
Figura 22 – Delisier Rethy como volante de Mão a mão. Viva a ENC!	133
Figura 23 – Pirajá Bastos fazendo doble-volta na cama elástica.....	134
Figura 24 – Latur na jaula dos leões.....	135
Figura 25 – Docentes da ENCLO	136
Figura 26 – Treino de Bruma Saboya e Beto Silva	137
Figura 27 – Alex Machado treinando trapézio de voos	139
Figura 28 – Bruno Carneiro em número de Lira	140
Figura 29 – Pirajá Bastos fazendo tranca com cilindro	142
Figura 30 – Augusto Bastos e Heloísa Azevedo Bastos (pai e mãe de Pirajá).....	143

Figura 31 – Estela e Orlando Azevedo (tios de Pirajá), fazendo Escada de Pé.....	144
Figura 32 – Número de arame. Conchita Azevedo.....	147
Figura 33 – Ensaio de número de Trio acrobático.....	148
Figura 34 – Quadro de docentes na fundação da Escola Nacional de Circo	149
Figura 35 – Docentes da Escola Nacional de Circo. Rio de Janeiro, RJ (2016)	151
Figura 36 – Corpo docente atual.....	151
Figura 37 – Dança das Índias.....	153
Figura 38 – Dança das Índias.....	154
Figura 39 – Circo Picadilly. Cataguases, MG (1980).....	155
Figura 40 – Delisier Rethy e Edgar Ozon (cunhado de Delisier)	161
Figura 41 – Parada de cabeça. Palhaço Cri-cri (primo de Augusto Bastos	163
Figura 42 – Carlos Silva, (irmão de Edson Silva (1983).....	164
Figura 43 – Edson e Beto Silva e seus alunos	164
Figura 44 – Edson e Roberto Silva. “Cabeça com cabeça”	202
Figura 45 – Figuras rupestre	218
Figura 46 – Tina (Rosangela Santos), Rico Ozon e Bruma Saboya.....	224

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	21
1	SOBRE O GESTO DANÇADO: UMA BUSCA PELA EXPRESSIVIDADE DO MOVIMENTO HUMANO E SUAS IMPLICAÇÕES NOS GESTOS CIRCENSES	26
1.1	O gesto e seus nexos	29
1.2	Gesto e movimento	32
1.3	Espaço e expressividade: corêutica e eukinética em atravessamento	38
1.4.	As estruturas da corporeidade e os fluxos habitados no corpo	51
2	OS “OUTROS” DOS GESTOS CIRCENSES: PERCURSOS ENTRE A DANÇA E O CIRCO	58
2.1	O corpo aéreo e os modos de mudança de forma	88
2.2	A abertura para mover-se no improvisado com “o outro”	92
2.3	Os fluxos da habituação e o nexos dos gestos dançados pelos circenses	96
2.4	Revoluções corporais: as reviravoltas tridimensionais do fraseado circense	100
2.4.1	Os padrões de desenvolvimento de Irmgard Bartenieff	109
2.4.2	Ceder, Empurrar, Alcançar, Puxar e a pedra no caminho	116
2.4.3	O sistema háptico e as adaptabilidades circenses	119
3.	GESTOS CIRCENSES: O CONTEMPORÂNEO E A IMPROVISAÇÃO COMO MARCOS DA ADAPTABILIDADE	123
3.1	“O circo”	124
3.2	Cambalhotas históricas na europa “pré-circo”	125
3.3	Prática como pesquisa no processo inter-geracional da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha	130
3.4	O circo-família e a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha	141
4.	O “MUNDO DO CIRCO”, O “MUNDO DAS COISAS”, E A CIRCULARIDADE	168
4.1	O corpo e as coisas: a disjunção entre sujeito e objeto	170
4.2	As memórias incorporadas e as práticas ritualísticas e objetos	178
4.3	As artes circenses e a natureza mítica das coisas	186

4.4	A reviravolta do corpo do momo.....	191
4.5	O afeto como modulador da itinerância circense	193
5.	REDOMAS DAS ITIN-ERRÂNCIAS: AS REVIRAVOLTAS CIRCENSES E A GERAÇÃO AVÓ	200
5.1	Redoma sensorial ordinária e extraordinária.....	204
5.2	<i>Galumphing</i>: estado circense	215
5.3	As reminiscências circenses	228
5.4	O circo “sul”, sempre novo	242
5.5	O fraseado da circularidade geracional e as confluências dos gestos circenses ..	248
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	256
	REFERÊNCIAS.....	260
	ANEXO A- Reportagem sobre a fundação da Escola Nacional de Circo	268
	ANEXO B- Jornal da Escola Nacional de Circo – JNC 1ª Edição	282
	ANEXO C- Jornal da Escola Nacional de Circo – JNC 2ª Edição	289
	ANEXO D- Jornal da Escola Nacional de Circo – JNC 3ª Edição	295
	ANEXO E- Homenagem ao Professor Teco (Walter Carlo)	307
	APÊNDICE A- Entrevista com Maria Delisier Rethy	338
	APÊNDICE B- Entrevista com Pirajá Bastos	370
	APÊNDICE C- Entrevista com Edson Silva.....	399
	APÊNDICE D- Entrevista com Edson Silva.....	417
	APÊNDICE E- Entrevista com Bruma Saboya.....	436
	APÊNDICE F- Entrevista com Alex Machado.....	464
	APÊNDICE G- Entrevista com Bruno Carneiro.....	488

APRESENTAÇÃO

Quando penso em circo, eu sinto. Sinto um frio na barriga, de quando comecei a arriscar jogar bolinhas para cima, a pendurar tecidos em árvores e a fazer peripécias acrobáticas. Era uma sensação de que tudo podia estar suspenso por um momento, ao mesmo tempo em que despencava num abismo sem fim de possibilidades. Para uma adolescente, poder conhecer uma arte que convive entre extremos foi algo incrivelmente acolhedor. Quando percebi isso, havia trancado meus estudos em duas faculdades para me dedicar a aprender circo na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), e a estudar dança, na Faculdade Angel Vianna (FAV).

No primeiro período da faculdade, no segundo semestre de 2003, eu não conhecia ninguém, além de mim, que estivesse a estudar as interseções entre dança e circo. Em 2004, aproximadamente no segundo período, conheci Marina Collares, com quem, após um ano de trabalhos em eventos e na criação de pequenas intervenções junto ao seu companheiro, Ronan Henrique, formamos a Cia. Delapraká, que atualmente segue seu trabalho entre o Brasil e a França. No terceiro período, conheci uma ex-artista do Cirque du Soleil, Raquel Karro. No quarto período, dei-me conta de que cerca de mais quatro artistas circenses estavam matriculados na faculdade e outros três no Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo da mesma instituição. Assim, o número de artistas circenses interessados em estudar dança cresceu de tal forma que, em 2012, já como professora do curso técnico citado acima, uma turma com 14 artistas circenses entre 20 alunos matriculados foi aberta.

Por outro lado, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, que a partir daqui será abreviada por ENCLO, comecei a notar um movimento parecido. Se, ao longo do primeiro ano, eu era a única aluna que tinha uma longa trajetória com a dança, no segundo ano, houve a entrada de mais três alunas com uma história semelhante, e este número aumentaria dez anos depois. Após minha formação na ENCLO, fora da realidade brasileira, me vi com aulas regulares de dança contemporânea no circo onde trabalhava na Cidade do México, rodeada por numerosas criações que buscavam aliar fundamentos e modos de expressar o corpo na cena que se mesclavam facilmente aos mecanismos de trabalho buscados pela dança, especialmente pela dança contemporânea.

Ao longo dos anos, pude perceber que não estava sozinha, fazia parte de um grupo social. Os encontros e os lugares de produção entre circo e dança se tornaram um ponto de interesse não somente em minha pesquisa, assunto que venho aprofundando desde minha dissertação de mestrado, como em um vasto território que parece se expandir no campo

artístico, e que ganha força junto à compreensão do que atualmente vem sendo denominado como artes do corpo.

No entanto, seria infrutífero separar o contexto político e histórico das criações artísticas e de temas de pesquisa desenvolvidos por mim e/ou por outros artistas pesquisadores. Justamente pelo fato de acreditar que o envolvimento e o olhar do pesquisador sobre seu objeto de estudo sempre influenciarão o observado, e que, por mais que esta pesquisa se proponha a desenvolver distintas abordagens sobre o tema das expressividades do corpo do circo, admite-se que a escolha e a vontade que as permeiam estão submersas em pessoalidades, subjetividades e intencionalidades. Logo, deve-se de pronto assumir que a própria escolha do tema não teria surgido se a pesquisadora que vos fala não estivesse permeada de indagações que acompanharam sua formação artística, seu percurso enquanto educadora e sua prática no campo das artes do corpo. Sendo assim, não há como escapar de possíveis mudanças repentinas na pessoa da escrita, e estarei sempre presente, mesmo que não o intencione. Portanto, consciente dos diversos percalços de uma reflexão escrita, pretendo discorrer livremente sobre os substratos que residem em minha memória, que tanto teima em optar pelo tema.

É, sobretudo, com o intuito de seguir compartilhando essa itinerância – e por acreditar que isso possa estimular um *revisitar-se* contínuo, uma autoinvestigação de mim e dos demais que se aventurarem pelo presente texto e pela pesquisa que ele implica –, que se faz necessária a escrita desta tese. Por isso, retomo certas considerações para, novamente, contextualizar sob qual ângulo sucederão as análises deste texto.

Meu ponto de vista percorre a dança desde os sete anos de idade, com forte envolvimento e paixão, tendo sido remunerada desde os 12, a partir de minha prática. Ao longo dos últimos 30 anos, tenho acompanhado muitas mudanças dos modos como a dança se transforma, ganha espaço no campo das artes, mas, acima de tudo, como esta arte vem sendo cada vez mais reconhecida enquanto campo do conhecimento e dentro do ambiente universitário, como fundamentação para estudos e pesquisas, inclusive, em outras áreas. A maneira de criar, de ensinar, de estudar a dança ganhou um terreno mais amplo e mais legítimo junto aos cuidados do corpo, à educação e às práticas somáticas, às percepções de si, do outro, dos espaços dentro e fora do corpo. Distintos campos de estudo, como a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia, as Ciências políticas, a Geografia, a Psicologia, e diversos outros, têm constantemente buscado suporte numa compreensão do corpo, de suas linguagens e expressividades provenientes de estudos desenvolvidos por pesquisadores e criadores com fortes percursos na Dança.

Quando o bailarino, pesquisador e coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958) afirma seu interesse por buscar um vocabulário específico da dança e um reconhecimento desta arte e de seus saberes, em meados do século XX – tema que será mais adiante aprofundado no texto – quase outro século depois, percebe-se como, de fato, isso contribuiu para que, hoje, ao menos se questione sobre o que é o movimento, a memória corporal, a “expressão corporal”, a “consciência corporal” e alguns outros “clichês” provenientes deste fenômeno que é pensar e sentir o próprio corpo e suas relações com seus diferentes contextos. Talvez essas mudanças não sejam percebidas de forma relevante no modo de ser relativo às práticas cotidianas do corpo contemporâneo. No entanto, repito, o corpo e o movimento têm sido temas de numerosas pesquisas em campos de diversas áreas do saber ao longo das últimas duas, três décadas e, não apenas coincidentemente, a Dança, enquanto campo de estudos, vem ganhando espaço e reconhecimento dentro e fora do ambiente universitário. O que, no viés da presente pesquisa, considera-se como um percurso extremamente proveitoso e, de certo modo, complementar para uma outra “arte do corpo”: o circo.

Para a presente análise, o grau de influência da dança sobre o circo, ou vice-versa, ou a carência do ser humano contemporâneo de atuar a partir de seu próprio corpo (e não sobre seu corpo) não são considerados aspectos relevantes no sentido de influenciarem diretamente um certo aumento do interesse de uma parcela da sociedade em pensar ou em querer viver outras experiências com seus corpos. Contudo, os atravessamentos que perpassam as primeiras intenções da presente escrita vêm de um anseio que, por um lado, percebe os movimentos de territorialização e afirmação da Dança perante a sociedade e, por outro, verifica o quanto o Circo necessita de reconhecimento diante dela. Finalmente, certas “lentes dançantes”, identificadas ao longo da pesquisa, podem vir a destacar aspectos do que hoje se entende como circo, cruciais para quem deseja e acredita ser possível um outro mundo – talvez mais digno, mais habitável e mais compartilhado.

Ao lado, e não menos intensa, juntamente a este longo percurso junto à dança, o ponto de vista que me leva a buscar o tema das expressividades e dos gestos circenses é uma longa jornada de luta, como ativista. Caminhada árdua e cheia de inconstâncias, que veio desde o grêmio da escola, dos envolvimento intensos com representações discentes nos três cursos de graduação pelos quais passei, e que seguiu no meu próprio projeto de vida em morar fora do país para executar a segunda parte no Projeto ALCOOP (América Latina Cooperativa),

chamado *El Vuelo de la Mariposa por Mesoamérica*¹, que trabalhou junto a quase 30 movimentos sociais da América Central.

Durante os últimos cinco anos tive o prazer de representar a linguagem do circo na cadeira da sociedade civil do Conselho Municipal de Políticas Culturais da Cidade do Rio de Janeiro². Foi um processo penoso e decepcionante, seguramente, lidar constantemente com a ineficiência do poder público em todos os aspectos do setor cultural. Em cinco anos como conselheira, eu me relacionei com cinco secretários de cultura, em cinco gestões basicamente novas e nenhuma continuidade das pautas levantadas.³

É também de suma importância ressaltar que a pesquisa e a escrita do presente texto tiveram seu processo diretamente influenciado pela pandemia causada pela COVID-19. Como conselheira municipal da linguagem do circo, foi necessário unir esforços para acolher meus colegas, ao organizar desde formulários e cadastros para cestas básicas, até formas de pressionar o poder público na construção e execução de editais e de leis de incentivo ao setor cultural, como a Lei Aldir Blanc, na qual assumi uma parte da representação da sociedade civil em seu Comitê Gestor para a execução da lei no município do Rio de Janeiro. Durante este período, ocorreu uma constante adaptação dos profissionais da cultura e tornou-se ainda mais preocupante perceber diariamente o quão difícil é para os profissionais circenses reafirmar a importância de seus saberes e quão desamparada institucionalmente, e por vezes até despreparada para buscar sua legitimidade, a imensa maioria desses profissionais está.

¹ O Projeto América Latina Cooperativa ALCOOP - *El Vuelo de la Mariposa por Meso-América* existe há quase 15 anos e já trabalhou com mais de 90 organizações populares na América Latina. A partir da Pedagogia da Cooperação, desenvolvemos oficinas, realizamos gravações e exibições audiovisuais, realizamos a construção contínua do Mapa da Cooperação, com o objetivo de divulgar as distintas lutas de "Nuestra América" (MARTÍ, 2005) e fortalecer redes entre as organizações da região. Disponível em: <https://www.facebook.com/alcoop.org>
Acesso em: 03 de fev. 2023.

² O Conselho Municipal de Políticas Culturais da Cidade do Rio de Janeiro (CMPC-RJ), anteriormente denominado Conselho Municipal de Cultural, faz parte do Plano Nacional de Cultura (PNC) está previsto na Constituição Federal, a partir da aprovação da Emenda Constitucional nº 48 de 2005, que prevê a criação de representações da área cultural que sejam equivalentes entre poder público e sociedade civil, a nível federal, estadual e municipal. No município do Rio de Janeiro, o CMPC possui gestões de dois anos de duração, com 24 cadeiras representantes de 24 áreas de manifestação da cultura brasileira.

³ Como pode ser observado no endereço eletrônico [exibeconteudo - www.rio.rj.gov.br](http://exibeconteudo-www.rio.rj.gov.br), tomei posse como conselheira em julho de 2018. Logo no primeiro ano, houve uma troca de gestão da Secretaria e, em 2020, quando se imaginava ser encaminhada uma nova Conferência Municipal de Cultura e a abertura de um novo processo eleitoral, a Pandemia do COVID-19 impossibilitou a priorização da pauta, devido à grave situação do setor cultural no país. Assumimos, em meio ao caos do isolamento social, a empreitada da Lei Aldir Blanc, e, antes mesmo a gestão do secretário Adolpho Konder terminar a prestação de contas da dita Lei, a secretaria muda de gestão novamente, com Marcus Faustini sendo nomeado como secretário de cultura do governo de Eduardo Paes. Durante a gestão de Faustini o CMPC foi praticamente ignorado e, como não poderia deixar de ser, no início de 2023, a gestão muda novamente, agora, sob a presidência de Marcelo Calero. O descaso pelo CMPC e pelas pautas que levantamos é absurdo. Até mesmo na página da Secretaria Municipal de Cultura (SMC-RJ), a última ata de reunião publicada é de 2021. Seguimos reivindicando a Conferência e as eleições de um novo CMPC, na esperança de que a sociedade civil possa ser escutada pelo poder público.

Fora a intensa crise enfrentada pelos agentes e fazedores da arte e da cultura brasileira durante a pandemia, o projeto de pesquisa de campo que eu havia idealizado almejava entrevistar cinco mestres da ENCLO, formados no circo familiar de lona itinerante, ao fim e ao cabo pôde entrevistar apenas dois deles. Para nossa tristeza profunda, três dos professores conhecidos informalmente como os “velhinhos da nacional de circo”, praticamente “bibliotecas vivas” do circo, os queridos Walter Carlo⁴ (conhecido pelos circenses como Teco, em homenagem ao seu palhaço), Latur Azevedo⁵ e Aberaldo Costa⁶ partiram para o espetáculo cósmico.

Como o próprio gesto circense – noção que será desenvolvida ao longo desse texto –, a pesquisa se adaptou e me mostrou um novo caminho. Como vejo o que faço? Quem me ensinou? Quem eles ensinaram que me ensinou também? Percebo que uma rede é formada por ex-alunos da instituição que hoje se dedicam a ela e que cruzaram meus caminhos como profissional desta arte. Como os saberes destes mestres e seus “truques” permanecem sendo praticados e como esses ensinamentos seguem na reminiscência dos corpos circenses nos dias de hoje? A pergunta, que se fez no corpo, retorna a ele. O que remanesce em mim, e como esses fazeres se perpetuam e se diferenciam em todas essas gerações formadas pela ENCLO? A pergunta nasce como sendo sobre o que têm os corpos circenses que é mais do que os truques que eles executam e ganha um corpo que reverbera na temática geracional.

⁴ Walter Carlo nasceu no Rio de Janeiro, em 02/11/1931, e faleceu em 23/09/2021, na cidade de Juiz de Fora, onde residia desde sua aposentadoria na ENCLO, onde trabalhou desde 1997 até 2018. Malabarista, acrobata, ator, excêntrico musical, e palhaço (Teco-teco), era da 4ª geração da família Carlo. Foi criado junto ao Circo Olimecha, tendo trabalhado em diversos circos, como Circo Norte-Americano, Circo Garcia, entre outros, além de ter participado de programas de televisão, *shows* em cassinos e espetáculos teatrais. Casou-se com Wilma Fekete, com quem fez dupla de excêntricos musicais, ao longo de seus 63 anos de casamento. Eu tive o privilégio de assistir ao emocionante número do apaixonado casal, quando era aluna da ENCLO, no espetáculo de comemoração dos 25 anos da Escola, que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTeP0fBokEk>. Acesso em: 30/06/2023. Desde o início da presente pesquisa, em 2019, iniciei uma aproximação remota com ele, e chegamos a trocar muitos áudios e mensagens, que mais adiante serão comentados.

⁵ Latur Azevedo nasceu em Teixeira, Minas Gerais, em 1947 e faleceu em 2022. Artista e ex-proprietário de circo, foi aramista, trapezista, globista, domador e palhaço, foi professor da ENCLO até entre 1997 e 2019. Latur pertenceu à terceira geração da família Azevedo e, embora tenha tido três filhos que fizeram circo, não seguiram a profissão. Pirajá e Latur são primos (Heloisa Azevedo, mãe do Pirajá era irmã de Orlando Azevedo, pai do Latur) e foram sócios no Circo-Zoo México. Latur dava aula de trapézio em balanço e arame, no período em que fui aluna.

⁶ Aberaldo Costa (palhaço Zé Linguíça) foi professor da ENCLO na geração entre os anos 1990 e 2010, aproximadamente. Faleceu em 23 de dezembro de 2022, já aposentado, em São Gonçalo, onde desenvolveu grande parte de sua carreira. Foi criado pela Família Martinelli e integrante da Trupe do Palhaço Carequinha por cerca de 30 anos, tendo começado sua vida no circo aos quatro anos de idade.

É imprescindível perceber que essas são questões em movimento, despertadas pela minha prática enquanto artista e profissional de circo e de dança ao longo de muitos anos, e que consistem numa trama densa e complexa, que corre em minhas cadeias cinéticas e sensoriais mais profundas. Essa mistura híbrida toca intercessões que vão desde as minhas indagações dançantes entre o *en dehors* do balé clássico, vivenciado por seis anos na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa, e o *en dedans* da dança contemporânea, integrante do “Vacilinho – o grupo “Vacilou, Dançou” jovem da Cia. Jazz Carlota Portella; da resistência e coletividade, que num primeiro momento conheci pela prática da capoeira (junto ao grupo de Capoeira Regional do Grupo Senzala e ao grupo de Capoeira Angola FICA-México, quando residi na Cidade do México); da profunda e singular formação como licenciada em dança da Faculdade Angel Vianna; das experiências e reflexões transformadoras do Sistema Laban/Bartenieff; da intensa e revolucionária constância da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha; e de uma vida de luta pela arte e pelos saberes do corpo. Definir o ponto preciso em que se iniciaram as minhas indagações torna-se, portanto, tarefa quase insana. Contudo, existem encontros, contornos e percepções que podem ser capturados.

O primeiro contorno, já comentado, salientou uma inconformação com os lugares de disputa e as tensões estabelecidas no campo das artes (Bourdieu, 1990).⁷ como forma de conhecimento ou não reconhecimento perante a sociedade. A vivência profissional como artista não apenas foi me mostrando como meu lugar profissional não era apenas meu, mas representava um contexto e um campo de disputa bem mais amplos. Ao dar porosidade a este contorno, as experiências e reflexões junto ao Sistema Laban/Bartenieff frequentemente ramificavam percepções significativas não somente ao que eu produzia como artista, como também o que compartilhava como educadora, ressaltando possíveis traçados e percursos que considerava pouco explorados. Ainda, não há como negar que os quatro anos em que pude estar em cursos extremamente teóricos, como o Direito e as Ciências Sociais, ao mesmo tempo em que me deram a indignação necessária para perceber a insuficiência de uma pesquisa desencorpada e distante de seu objeto, me fortaleceram junto aos movimentos estudantis e sociais que rodeiam o cotidiano universitário – algo que tampouco observava com

⁷ Para Pierre Bourdieu (1990) o campo artístico está imerso em tensões e convenções e por isso, a obra de arte é um ato de forças e constitui poder. O campo, assim, estabelece quem pode ser reconhecido e legitimado como artista. Segundo Bourdieu (1989), “Pode-se descrever o campo social como um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição actual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele, na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição de seu capital.” (Bourdieu, 1989, p. 135).

frequência, tanto em minha formação na ENCLO quanto na FAV, e na crença de uma potência única que se forma quando as vozes se somam.

No texto *O Circo no Brasil – Estado da Arte* (2010), Gilmar Rocha apresenta um levantamento bibliográfico da produção científica nacional sobre o circo entre os anos de 1980 e 2010 e constata um aumento significativo durante a última década. Como coloca Rocha, o crescente interesse da sociedade pelo circo e pelas artes circenses em geral, que vai desde intelectuais a jovens e crianças em situações de risco social, “não pode ser visto como um fenômeno da moda” (Rocha, 2010, p. 51).

Pelo exposto, certamente, trata-se de uma busca, que não é apenas minha, por um processo de re-territorialização que as artes circenses parecem evocar no contexto atual, pelo “re-conhecimento” dos saberes de uma arte tão antiga e, ao mesmo tempo, sempre tão nova. Estes saberes circenses vêm de seus fazeres, de seus corpos e gestos, de suas práticas cotidianas e, portanto, merecem a devida atenção.

Por outro ângulo, questionar o que propõem os gestos circenses não pretende um lugar fixo como resposta, ou uma conclusão que necessariamente deva ser comprovada. Entretanto, reconhece a importância de saltar e se perceber no salto, sem esperar o equilíbrio no retorno ao suporte do chão. Como o circo me ensinou a me jogar no desequilíbrio para acreditar na espiral que me atravessa entre o espaço e meu corpo, eu me jogo num salto de fé ao escolher escrever sobre as artes circenses, sobre os saberes de seus gestos. Ciente de uma tentativa sem fim, esta pesquisa coloca-se como um alento sobre as memórias contidas, transmitidas e transformadas nos gestos circenses.

Devo afirmar que estou inteiramente consciente de que este desafio de escrever sobre algo tão efêmero como um salto mortal ou um giro de uma clave e ainda assim tão eterno como as artes circenses já é em si algo de pronto falível. Contudo, isso não extingue meu desejo de seguir tentando, talvez por caminhos mais afirmativos, mais apropriados dos contornos sobre uma memória não escrita, mas inscrita nos corpos daqueles que vivem as artes circenses. Talvez agora, quando a vida pandêmica demonstrou que nada estava tão certo como se imaginava, os saberes circenses, especializados em se mover em terreno instável, possam ter o reconhecimento que merecem.

Advertida sobre a existência de uma dualidade entre os inexplicáveis acontecimentos que as artes circenses trazem em suas práticas, e uma ideia de saber “erudito” que supostamente viria a “anular” seu poder de manifestação, acredito que os caminhos do inexplicável possam acessar processos de cura e de cuidado essenciais para o corpo contemporâneo e que os processos de transformação que as artes circenses têm vivido, muito

podem contribuir para as demandas do mundo atual. Como essas transformações e memórias contidas nos gestos circenses podem ajudar a gerar incertezas e, ao mesmo tempo, a afirmar a necessidade humana em aceitar seus erros e se deixar transformar pelo seu próprio movimento?

INTRODUÇÃO

Sobre o que fala o corpo das artes circenses? O que estudam aqueles que passam a vida fazendo circo? Quais assuntos permeiam o aprendizado de um truque circense? Quais os símbolos e os valores simbólicos contidos em um truque circense e o que simboliza a sua realização? Essas perguntas podem soar excessivas, contudo, todas se refletem em uma questão: o que há nos corpos circenses que está para além da superfície de seus truques? Pois, se cada truque traz uma história, que histórias eles contam, não somente como gestos individuais, mas também como gestos coletivos? O truque acrobático da ginástica, por exemplo, tem um “dever ser”, uma espécie de “cartilha” a ser seguida, mas o truque do circo, não. E, dependendo da pessoa, o mesmo truque pode mudar completamente e se desenvolver a partir de outro modo de realização. Ou seja, não existe um modo de realização determinado a priori, ele simplesmente é o que é, na medida em que cada corpo consegue realizá-lo. Como o corpo aprende esses truques e de onde esses ímpetos surgem, são questões que se enredam nos contornos entre o desejo e a ação, na passagem dos sentidos que ele atravessa. O que eles podem gerar, o que eles podem despertar?

A presente pesquisa, que se transforma a cada dia, assim como os saberes dos gestos circenses, não pretende sintetizar características tão múltiplas quanto a própria história do circo, tampouco, capturar, em uma ideia unificadora, classificações limitadoras de uma arte tão transgressora. Os gestos circenses são múltiplos e almeja-se aqui mostrar a potência contida nesta diversidade. Mas como se aproximar e encontrar algo palpável num solo tão instável como o da linguagem circense?

No intuito de encontrar algum rastro para trilhar uma estruturação lógica em meio a tantas cambalhotas reflexivas, parto do meu corpo enquanto ação no mundo, e da minha vivência. Nesse sentido, os princípios da prática como pesquisa se mostraram incrivelmente potentes para orientar uma pesquisa coerente com questionamentos provenientes da prática do movimento, além de situada nesse contexto. Como nos recorda Silvia Maria Geraldi (2019), o campo da prática como pesquisa possui fortes implicações políticas e éticas, não somente “nos modos de fazer e transmitir arte, mas também nos modos de vida, de convivência, no potencial que esses conhecimentos sensíveis-corporais têm de transformação individual e coletiva, de ação social” (Geraldi, 2019, p.146).

Quando compreendi que, basicamente, todo o fazer de circo que pude conhecer nasceu de um lugar, a ENCLO, foi indubitável ceder ao retorno àquela grande casa-picadeiro para que a pesquisa, de fato, ganhasse corpo. Atualmente sem lona, a nossa querida ENCLO,

localizada na Praça da Bandeira, na Cidade do Rio de Janeiro, segue formando diversos profissionais das artes circenses.

Ainda pensando no fato de a universidade latino-americana ter embasado seus modelos grandemente nas experiências europeia e americana, esse tipo de prática de pesquisa não deixa de ser também um projeto decolonizador, na medida em que não só repensa o papel das práticas na academia, mas também valoriza a emergência de modelos baseados em parâmetros próprios do nosso contexto e realidade latino-americanos (Geraldí, 2019, p.146).

Realizar a pesquisa a partir dos aprendizados e reflexões dos meus mestres da ENCLO é também uma maneira de reafirmar seus saberes. Não sob a égide das verdades ocidentais, cientificamente comprovadas, mas de um mergulho profundo por conhecimentos que vieram de práticas de vidas inteiras dedicadas ao circo.

Por um lado, buscou-se uma fundamentação empírica, baseada num retorno à convivência, quase diária, com seis dos atuais professores da instituição, por um período de cinco meses; por outro, em termos de fundamentação teórica e conceitual, cabe colocar a tendência, não casual, por referências bibliográficas prioritariamente brasileiras e latinas, principalmente quanto à temática circense. A pesquisa dada na ação, na convivência, no diálogo e nas lutas diárias do campo circense carioca e brasileiro, aliada a uma escuta atenta de meus queridos mestres circenses, fez parte de uma metodologia imbricada num grande coro dos profissionais circenses que anseia por compartilhar e passar adiante seus “truques” e seus segredos mais sensacionais.

No intuito de buscar as permanências e itinerâncias destas corporeidades circenses, escolheu-se dialogar entre gerações que vivenciaram formações distintas em tempos distintos, mas compartilharam um mesmo lugar de atuação profissional, a ENCLO. Pretendeu-se, desse modo, averiguar as práticas de formação instituídas entre distintas gerações de artistas circenses cariocas e o diálogo intergeracional assim mantido, para poder vislumbrar o que se perpetuou e o que se transformou em seus gestos, em seus corpos, em seu modo de vida e em suas performatividades.

Cabe ainda, apresentar a escolha bibliográfica, no que tange a perspectiva da dança, uma vez que esta sim, carrega em seu arcabouço conceitual autores com referenciais eurocentrados, em sua maioria. No caso da dança, a elaboração de conceitos se deu em contextos históricos distintos e estabeleceu marcos demasiadamente arraigados, os quais vem sendo questionados, como devem ser, mas que, de certo modo, estão mais instituídos neste campo do que nas artes circenses. Como exemplo, pode-se dizer que existe uma certa concordância entre os praticantes de diversas culturas, sobre conceituações que circunscrevem

ou delimitam possíveis definições sobre a dança contemporânea em relação às outras danças. Existem e devem existir disputas e tensões dos espaços de reconhecimento das diferentes danças, mas o campo da Dança, principalmente no ambiente universitário, em comparação ao circo, está consideravelmente mais delimitado, estabelecido e instituído.

Como praticante e graduada em Dança, recebi indicações bibliográficas e acessei inúmeras referências eurocentradas ao longo de meus 30 anos de formação e, por mais que tente aqui me ater a essa observação, reconheço que tais referências estão mais sedimentadas em meu fazer. Ao contrário, o escopo conceitual circense ainda se encontra com um certo frescor em sua formação, e faz-se de suma importância que eu, como brasileira, latina e ativa no campo da pesquisa em circo, saiba me ancorar nesse terreno a partir de reflexões provenientes daqui, de onde venho. Ainda, ciente da importância do ponto de vista do sul da América, não utilizarei o termo “circo contemporâneo”, assunto que será aprofundado no quinto e último capítulo. Por entender que tais definições se estabeleceram a partir de questionamentos importados do hemisfério norte do mundo e que, como muito bem coloca Ermínia Silva (2009), a história do circo lida com territórios complexos de disputa por sua memória, foi compreendido que o foco da pesquisa é investigar como o circo se mantém contemporâneo e como abraça distintos modos do fazer, sejam eles dentro ou fora da lona.

Outra observação que precede a apresentação do texto refere-se aos limites do que aqui será considerado como circo. Neste ponto, é importante afirmar “o circo” em sua pluralidade, o que leva ao entendimento de que existem múltiplas artes circenses e, por isso, a utilização deste último termo, no intuito de abarcar tudo o que a memória do(a) leitor(a) consegue tocar relacionado ao tema. Palhaços, malabaristas, contorcionistas, equilibristas, aerialistas, acrobatas. Sim, quando se diz aqui artes circenses, mesmo ao contar com as dissidências e conceituações pré-existentes, pretende-se incluir as variedades, sem, contudo, abdicar da tentativa de encontrar cruzamentos e interseções, no intuito de tecer uma trama híbrida de expressividades. Por isso, optou-se por análises mais gerais sobre cada técnica para futuramente tentar desenrolar cada fio dessa trama mais detalhadamente.

Um último ponto recai sobre a mesma abordagem que, muitas vezes, pode soar generalizadora e utópica, pois, nem sempre os praticantes e profissionais das artes circenses irão manifestar sua arte sob a perspectiva aqui apontada. Optou-se por um tom amplo, porém, inclusivo, no sentido de perceber a complexidade da profissão e o contexto de um mercado de trabalho que exige profissionais cada dia mais “perfeitos”, muitas vezes “atleticos” e que, portanto, também modela suas práticas, de tal forma que uma análise mais completa da profissão não caberia à presente pesquisa. Por outro lado, nem todos que praticam ou se

apresentam com linguagens e técnicas circenses passaram por esse tipo de formação, cuja complexidade situa o escopo da pesquisa. Ainda assim, o reconhecimento dos rastros e das reminiscências deixados por tantas gerações que se formaram na ENCLO podem dar corpo para reflexões que envolvem todo o campo das artes circenses.

Desse modo, como forma de ressignificar essas reminiscências, optou-se por estabelecer um trabalho de campo diluído em forma de diálogo, que começa com os professores entrevistados mais antigos da ENCLO para, posteriormente, somar paulatinamente outras falas, como vozes que vão gerando ecos de resistência.

Antes de chegar ao trabalho de campo, cabe aqui uma breve apresentação da estrutura textual. No primeiro capítulo, ao entender que se pretende partir de um prisma conceitual sobre o corpo e o movimento proveniente de estudos do campo da Dança, foram apresentados conceitos que serão utilizados como referenciais de análise, como a noção de gesto e suas diferenciações entre movimento e ação, por exemplo, como o arcabouço conceitual do Sistema Laban/Bartenieff, as estruturas da corporeidade, segundo Christine Roquet e Hubert Godard, e a noção de nexos dos gestos lançada por José Gil.

Ao compreender a prática da autora como geradora não somente das questões primordiais desenvolvidas na pesquisa, como também sendo as próprias lentes para as análises utilizadas, optou-se por respeitar a ordem em que estas indagações aconteceram. Por isso, o texto parte do prisma da dança, para, no segundo capítulo, se mesclar com as artes circenses. Essa abordagem surge no intuito de destacar esse aglutinamento de experiências que fará aflorar as principais reflexões conceituais que se sucederão, como a ideia de *Corpo-aéreo* e de *Co-shaping*, assim como a importância dos objetos e aparelhos circenses e do que será considerado como a abertura para “o outro” nas artes circenses.

Desse modo, o terceiro capítulo parte dos conceitos desenvolvidos sobre os gestos circenses nos capítulos anteriores e utiliza-os para uma análise mais ampla, sob contextualizações históricas, políticas e sociais ligadas às artes circenses para, ao final, retomar uma abordagem mais recortada e situar as análises de campo. Sendo assim, este capítulo começa com a criação do “Circo Moderno”, atravessa as constantes adaptações pelas quais essa arte passou antes de se estabelecer como linguagem, até a criação das escolas de circo, para chegar à fundação da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, na apresentação dos mestres Delisier Rethy e Pirajá Bastos, e dos outros quatro profissionais entrevistados, formados pela mesma instituição.

O capítulo quatro refletirá sobre como as práticas dos entrevistados se relacionam com as práticas da sociedade como um todo. Ou seja, apresentará alguns paradigmas da sociedade

contemporânea, provenientes do cientificismo moderno, e procurará demonstrar como essas práticas podem ser consideradas embates, ou mesmo como modos de subversão dos paradigmas apresentados, tendo sempre aberta a interlocução com os entrevistados.

O quinto e último capítulo fará o caminho reverso, ao reconhecer como esses paradigmas cientificistas recaem ou recaíram sobre o circo, ao apalpar as dificuldades encontradas na manutenção dessa arte para pensar o que resistiu ao longo do tempo, e como essas resiliências podem localizar saberes preciosos para a transformação dessa sociedade e de seus paradigmas na atualidade.

1 SOBRE O GESTO DANÇADO: UMA BUSCA PELA EXPRESSIVIDADE DO MOVIMENTO HUMANO E SUAS IMPLICAÇÕES NOS GESTOS CIRCENSES

Porque o truque é o truque. O truque é o desenho que nós fazemos. Por exemplo, você faz contorção, perguntamos quantos truque você faz, porque esse é um vocabulário antigo. Na atualidade seria quantos movimentos você faz, quantos desenhos você faz, entende? E nós usávamos truques. Então, eu me adaptei a eles. Eu segui as palavras modernas dos alunos e, ao mesmo tempo em que me adaptei a eles, segui ensinando o meu vocabulário para eles (Rethy, 2022)⁸.

Quando a palavra circo aparece, imediatamente o imaginário ligado ao “truque” invade o corpo. O fazer circense está, de um modo ou de outro, associado aos seus “truques”. Por esse ângulo, para que se delineie o campo de estudo das artes circenses, dever-se-ia admitir a importância e a conceituação do que viria a ser um “truque” circense. Mas quais saberes permeiam o aprendizado de um truque? O que o corpo do truque expressa que é mais do que o truque que executa? Quais os símbolos e os valores simbólicos que contém a realização de um truque circense?

Ao partir da tentativa de identificar os sedimentos simbólicos que acompanham as artes circenses e suas corporeidades e da ideia do que será denominado aqui como gesto circense, considerar-se-á a importância do que, para o circo, foi intitulado como “truque”. Como muito bem colocou meu mestre, Edson Silva⁹, “O truque é a carta na manga. O que vai surpreender o público. Esse é o truque.” (Silva, 2022)¹⁰.

⁸ RETHY, Maria Delisier. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [20 out.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca.2h15min). Disponível nos Apêndices.

⁹ Edson Silva é artista de circo, paradista, equilibrista, acrobata e portô de diversas modalidades de solo, formado pela primeira turma da ENCLO, em 1986. É professor da instituição desde 1989, tendo começado como monitor em 1986, função que exerce diariamente até os dias de hoje. Foi um dos entrevistados no trabalho de campo para a presente pesquisa e, por isso, será apresentado com mais detalhes mais adiante no texto.

¹⁰ SILVA, Edson. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [25 nov.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca.1h42min). Disponível nos Apêndices.

Quando a mestra Delisier Rethy¹¹ nos recorda da perspectiva do truque como um movimento corporal, como um desenho no espaço, não restam dúvidas da importância da perspectiva da dança como aliada potente para que se possam criar parâmetros provenientes do corpo em movimento, como vem sendo estudado pelo campo da Dança. Portanto, antes de investigar as reflexões sobre os gestos circenses propriamente ditos, pretende-se expor as trajetórias que confluíram nesta expressão conceitual. Primeiramente, é importante recordar que o próprio nome “circo”, como mais à frente será exposto, já foi por si só uma criação, datada na história. As práticas que se relacionam com o que atualmente é tratado como “circo” e, melhor ainda, como “artes circenses”, são anteriores ao termo. No entanto, o que estas práticas produzem e como são produzidas pela humanidade, segue tendo perspectivas de análise restritas a limites espaciais e temporais muito curtos, principalmente no Ocidente.

A ideia de que se considere o termo gestos circenses surge como uma tentativa de ampliar o horizonte corporal das artes circenses como práticas sociais e políticas, no sentido de estarem localizadas, engajadas e aterradas em modos de fazer que se constituem e são constituídas pelo seu entorno. Contudo, para que não se confunda o sentido que se busca dar à palavra gesto, será compartilhado um estudo atualizado por alguns estudiosos da dança e, portanto, mais detalhado sobre o tema. Assim, compreender a expressividade do corpo como um todo, e não de um suposto “significado”, ou uma busca em torno da significação de um gesto em si, como se possível fosse retirar o sentido do gesto do corpo que o executa, torna-se fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Para que se possa chegar, de fato, às questões específicas dos gestos circenses, é necessário, primeiramente, transcorrer minimamente pelos debates em torno do gesto dançado. Para isso, escolheu-se dialogar de modo intermitente com duas linhas de estudos que se dedicam, há décadas, ao grande desafio de uma análise não reducionista do movimento: a primeira, iniciada por Rudolf Laban no início do século XX, e desenvolvida no que,

¹¹ Maria Delisier Rethy, filha da trapezista Judith Alves Correa e do palhaço Chocolate (José Alves Correa), pertence à terceira geração de artistas circenses, que teve início com sua avó materna, e apresentou números de contorção, corda indiana, lira, trapézio, percha, patins acrobáticos e bambu (explicados mais à frente no texto). Trabalhou com o empresário Aquiles Pinto, desde seus cinco anos, e se apresentou em diversos circos, como o Circo Garcia, Robattini, Stevanowich, Águias Humanas, Romano, e outros, tendo viajado por todas as regiões do Brasil, além da América do Sul e do Norte, Ásia e Europa. É a professora mais antiga da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha – ENCLO, contratada no ano de sua fundação. Deu aula para todos os outros entrevistados, com exceção de Pirajá Bastos, que pertence à mesma geração de artistas circenses. Foi uma das entrevistadas no trabalho de campo para a presente pesquisa.

atualmente, é compreendido como Sistema Laban/ Bartenieff; e a segunda, a partir das abordagens atuais desenvolvidas no Departamento de Dança da Universidade Paris 8¹².

Ainda, de modo complementar, optou-se por transcorrer sobre os percursos labanianos, que poderão facilitar uma análise mais precível destes gestos, agora postos em questão. O Sistema Laban/Bartenieff¹³, desse modo, foi considerado como uma bússola ao longo da pesquisa, pois, mesmo não sendo uma referência para os estudos atuais sobre as artes circenses, é um sistema complexo de observação, análise e experimentação do corpo e do movimento em constante atualização, possivelmente capaz de conferir o suporte necessário para que as práticas circenses possam ser vistas com lentes também do/em movimento. Se o truque é um desenho no espaço, como nos recorda Delisier Rethy (2022), o Sistema Laban/Bartenieff pode se mostrar relevante para perceber e analisar seus traços. Acompanhar e analisar os gestos dançados pelos circenses mostra-se, assim, um desafio que pretende ser traçado com tramas que perpassam a perspectiva da Dança para tratar do gesto. Assim, redes labanianas mostram-se, de certa forma, como “redes de trapézio de voos” para “amortecer” e oferecer suporte para os “saltos dos sentidos” dos gestos circenses propostos nesta escrita, ao mesmo tempo em que dialogam com as perspectivas dos próprios circenses, incluindo a autora, e os artistas e mestres observados e entrevistados ao longo da pesquisa.

¹² Criado em 1989 por Michel Bernard, o Departamento de Dança da Universidade de Paris 8 foi inaugurado com a ambição de criar um lugar experimental de reflexão, de prática e troca de experiências em dança, de modo a ecoar o desenvolvimento exponencial da dança contemporânea na França ao longo dos anos 1980. Ao longo de sua trajetória, três abordagens sobre a dança foram tecidas, correspondendo a momentos diversos de sua história: A primeira (conduzida pela pesquisa de Michel Bernard, professor entre 1989 e 1992), centrou-se numa abordagem filosófica da corporeidade na dança, assim como das fontes, materiais e mecanismos de leitura coreográfica e sua percepção. Semeada por este primeiro impulsionamento, a segunda abordagem foi um direcionamento (a partir da pesquisa de Hubert Godard, dançarino e pesquisador do movimento, e nomeado *Maitre de Conférences* em 1991) sobre o trabalho do próprio dançarino, sobre sua expressividade, seus modos de treinar e interpretar, a partir da análise do gesto. Esta pesquisa segue nos dias de hoje com o trabalho de Christine Roquet e se desenvolve através do foco sobre as técnicas do corpo: práticas da dança e as chamadas práticas “somáticas”. A terceira abordagem questiona a análise de obras coreográficas, os enquadramentos históricos, estéticos e culturais que organizam o discurso e a análise das obras, tanto quanto a produção de uma “história da dança”. Esse interesse também reúne todos os professores pesquisadores ao longo dos últimos 15 anos e, atualmente, é conduzido por Isabelle Launay, Sylviane Pagès e Julie Perrin. Disponível em: http://www.danse.univ-paris8.fr/departement_danse.php. Acesso em: 30 de out.2021.

¹³ Considerado um sistema complexo de observação, análise, experimentação e escrita do corpo e do movimento, inicialmente elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) ao longo do século passado, vem sendo compartilhado e aprofundado de forma colaborativa por seus discípulos, citados mais adiante no texto, como Warren Lamb, Bonnie Bainbridge Cohen, Irmgard Bartenieff e outros. Nele, o corpo é percebido e sentido como um sistema aberto de contínuas mudanças, que por hora estabelece padrões de movimento que podem ser identificados e analisados, mesmo que imersos em uma complexa rede interrelacional de conceitos. Sob uma perspectiva mais ampla, as Categorias adiante aprofundadas no texto (conhecidas como BESS: Corpo-Body; Esforço-Effort; Espaço-Shape; Forma-Shape) e suas diversas subcategorias, não estão de nenhum modo condicionadas a um aspecto linear ou temporal de estruturação, e possuem fronteiras litorâneas, com seus limites frequentemente borrados pelos complexos contornos dos movimentos que estuda.

1.1 O gesto e seus nexos

[...]. Não há “gestemas” discretos, comparáveis aos monemas nem unidades inseparáveis não significativas como os fonemas. Daí a inexistência de uma “dupla articulação” de uma linguagem do corpo, à maneira da linguagem falada. Há uma outra razão que me parece importante: a função de expressão dos movimentos do corpo é muito mais rica que a da linguagem articulada que depende, em grande parte, da função de comunicação do sentido verbal. É que o sentido, na expressividade corporal, não deriva, em primeiro lugar, da articulação dos sistemas anatômicos do corpo próprio. O seu surgimento à superfície do corpo não depende exclusivamente do movimento mecânico dos membros e do tronco (Gil, 2004, p.72, grifo do autor).

Como coloca filósofo português José Gil (2004), a linguagem corporal não pode ser facilmente traduzida e identificada apenas em função do movimento executado pelo corpo. Mesmo quando separada em possíveis leituras dos espaços ocupados ao redor do corpo, ou mesmo em descrições minuciosas dos segmentos corporais que executam determinada ação corporal, ainda assim, o sentido que carrega a expressividade do movimento humano depende sempre do contexto específico em que ele acontece. Por outro lado, como o corpo humano nunca é, de fato, “desligado” – nem mesmo ao dormir – é impossível delimitar o ponto definido em que determinado movimento se inicia ou acaba. Sendo assim, a ideia de que se tenha apenas “um” movimento, estará sempre ligada à maneira como aquele movimento, em específico, é percebido e, por isso, também estará carregada de intencionalidade, tanto para o observador como para o corpo que se move.

Obviamente, quando uma proeza circense é considerada “pobre” em termos dramaturgicos e, de certo modo, “vazia” de expressividade, ela não está sendo vista a partir da perspectiva daquele sujeito circense, que pode ter passado toda sua vida buscando aquele conjunto de movimentos e aquele modo de realizá-los. A proeza, o “truque” circense, não é feito de apenas “um” movimento e não começa nem acaba, necessariamente, no ponto em que, tanto artistas quanto professores, assim como grande parcela do público, na maioria das vezes percebe e valoriza a parte visível dos movimentos corporais implicados em um truque e sua ação imediata, e não como a elaboração de um processo.

Quando Gil indaga sobre o “nexo” existente numa coreografia dançada, embora ele admita, de antemão, a impossibilidade de que se possa traduzir inteiramente este nexo para o plano da linguagem e expressão em palavras, ele parte desta impossibilidade para identificar a importância do gesto corporal:

Restam-nos duas possibilidades: não pretendermos dizer tudo desse nexo – não porque ele encerre algum núcleo de sentido inefável, mas porque se diz de modo diferente da linguagem; ou fazer da constatação cunninghamiana (o sentido da dança é o próprio ato de dançar), o ponto de partida de uma aproximação da dança o mais próximo possível dos restos concretos do bailarino. Não procurando extrair-lhes o sentido, mas desposando o mais estreitamente possível o movimento do gesto corporal (Gil, 2004, p. 67-68).

Ao pensar sobre a possibilidade de análise de um gesto dançado, o filósofo aponta, primeiramente, para a imprecisão das zonas de movimento. Pois, “o que se articula no corpo não são unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço” (Gil, 2004, p.74). Ou seja, quando a biomecânica se utiliza da geometria euclidiana, ao apontar os recortes dos planos espaciais como possível orientação para a compreensão funcional do movimento humano, ela escolhe fronteiras imagináveis para obter um objetivo específico. No entanto, como coloca Gil (2004), deve-se considerar que a zona frontal do corpo é atravessada pela zona direita, interferindo na mesma, assim como a superior é atravessada pelas duas anteriores, e assim por diante. Em um gesto como um “acenar” de despedida, a mão que balança de um lado a outro pode estar mais ou menos sinuosa, ou “chacoalhada”, ao utilizar, mais ou menos, os movimentos de pronação e supinação do antebraço, logo, mobilizando o ombro e todo o corpo de um modo específico, com uma reverberação maior ou menor e uma estabilização correspondente da bacia, pernas e pés. Por isso, é imprescindível considerar que as zonas de movimento “se articulam verdadeiramente, uma vez que a partir de certo ponto o movimento de articulação de uma zona traz consigo uma parte de uma outra zona” (Gil, 2004, p.73-74). Este exemplo demonstra o que Gil aborda como uma “quase-articulação” do corpo, uma vez que a ideia de articulação segmentada, como o dobrar de um punho ou de um cotovelo, está apenas aparentemente se movimentando de modo independente.

Assim, essas zonas de movimentos que, por tantos anos, foram estudadas por diversos campos de conhecimento, podem ser vistas como precisas apenas em função de um objetivo específico, pois, não possuem, de fato, seus limites definidos. Ao contrário, são constantemente atravessadas, não somente pelo próprio corpo, mas pelo espaço que o rodeia, como se denota no trabalho de Rudolf Laban.

A sobreposição das zonas de movimento e estes contornos indefinidos impossibilitam uma “regra sintática” para a leitura ou tradução dos gestos humanos, uma vez que uma zona se sobrepõe à outra, toma mais ou menos espaço, apaga fronteiras e, com elas, seus sentidos. Por isso, Gil fala de uma regra “quase sintática” para poder formar uma “significação geral do gesto”, uma vez que cada gesto teria um sentido único e singular. Em contrapartida, coloca a sobreposição dos movimentos na constante busca por um “equilíbrio metaestável”, o que traz

a noção das intituladas "quase-articulações" do corpo. (Gil, 2004, p.74-75) A busca pelos gestos macroscópicos é acompanhada de inúmeros gestos microscópicos, necessários à manutenção da postura que antecede o movimento, a qual contém fragmentos de outros gestos que, por fim, possibilitam a multiplicidade do gesto, ou seja, o gesto se automultiplica:

O movimento incessante de um gesto, em torno de um eixo virtual não só cria uma infinidade de outros gestos, mas também um continuum de microgestos de tal forma que uma parte mínima de um gesto se compõe com uma de um outro gesto – por sobreposição dos movimentos ou do seu deslizar de uns para os outros -, assim, todos os microgestos que formam o gesto dividem este último em mil-microunidades... (Gil, 2004, p.76-77).

Ao admitirem, portanto, essa sobreposição como um *continuum* de microgestos e a impossibilidade de se “traduzir” o sentido dos gestos humanos de modo preciso, diversos bailarinos, professores, coreógrafos e estudiosos da dança têm produzido, ao longo das últimas décadas, reflexões e experimentações sobre o que seriam os gestos dançados. Esses estudos compreendem diversos campos do conhecimento – Antropologia, Sociologia, História, Arquitetura, Psicologia, Biomecânica, Fisiologia etc. – e têm se mostrado cada vez mais presentes em diversos estudos das intituladas artes do corpo, ao considerar que, único e ao mesmo tempo múltiplo, “o gesto tende a encarnar o sentido”. (Gil, 2004, p.76).

Mas seriam apenas os gestos dançados aqueles capazes de encarnar sentido? Quais seriam os atravessamentos e intensidades mapeados nos gestos circenses – e existiriam “gestos circenses”? Sob a inspiração de Christine Roquet, ao comentar que “ler o gesto dançado é necessário para *abrir as possibilidades* dos olhares lançados sobre a dança” (Roquet, 2017, p.22, grifo da autora), pretende-se apontar para a primeira questão deste trabalho: como “ler” os gestos “dançados pelos circenses?” Ou, dito de outro modo, como a leitura, dos gestos circenses, a partir da perspectiva da dança, pode abrir as possibilidades dos olhares lançados sobre o circo?

Gil complementa:

Em suma, é a partir destas duas tendências ou possibilidades de quase-articulação do corpo comum, que poderemos ou puxá-lo para o lado da *funcionalidade* ou para o lado da *encarnação do sentido* (no movimento imanente da dança) (Gil, 2004, p.75, grifo nosso).

É notável a quantidade de estudos em torno das questões funcionais relativas aos movimentos executados (ou que devem ser executados) pelo corpo dos circenses, elaboradas sob o prisma da imagem de um circo que foi, ontologicamente, ligado ao risco e às dificuldades corporais. No entanto, seria a temática do risco o único caminho para a “encarnação do sentido” dos gestos circenses? Ao se perceber um certo lapso no campo do

circo, em torno do estudo da expressividade do corpo circense, buscou-se delinear um possível estudo sobre seus gestos, manifestos ou não, em seus “truques”. Existe algo mais de que trata o intervalo (os “entres”) dos movimentos vivenciados nos corpos circenses, que denota um saber e um fazer específico – e, ao mesmo tempo, múltiplo –, que, não à toa, vem sendo desenvolvido há milhares de anos, por diversas culturas no mundo todo. Como esta multiplicidade dos gestos circenses acontece nas gerações que vivem dessa arte nos dias de hoje?

1.2 Gesto e movimento

Christine Roquet (2019)¹⁴ esclarece que o senso comum entende o movimento como sendo global, ao abranger o corpo como um todo, enquanto o gesto seria segmentado e envolveria partes do corpo, normalmente, membros superiores e cabeça. Contudo, a autora apresenta uma série de significados encontrados em diversos dicionários e argumenta que, de fato, não existe uma clareza semântica em torno das palavras movimento, gesto e ação. Segundo o dicionário Aurélio, gesto seria:

Gesto 1. [Do lat. *gestu.*] S. m. 1. Movimento do corpo, em especial da cabeça e dos braços, ou para exprimir ideias e sentimentos, ou para realçar a expressão”; mímica: “soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero” (Machado de Assis, *Quincas Borba*, p. 93); 2. V. *gesticulação*. 3. Aparência, semblante, fisionomia, rosto: “as feições enrugadas, a palidez do rosto, o encovado dos olhos, que lhe davam ao gesto todos os sintomas de um cadáver” (Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas*, I, p.37).

Gesto 2. [Do fr. *geste.*] S. m. Ação, ato (em geral, brilhante): gesto de generosidade; gesto de nobreza (Ferreira, 1999).

De acordo com o dicionário Cambridge, a palavra gesto (em inglês, *gesture*) é “um movimento que é feito com as mãos, o braço, ou a cabeça, no intuito de mostrar o que é pensado ou sentido”¹⁵, e também como “algo feito para mostrar aos outros como você se sente em relação a alguém ou alguma situação”¹⁶. Já segundo o Larousse, gesto (em francês, *geste*) é um “movimento do corpo, principalmente da mão, dos braços, da cabeça, portador ou não de um significado”¹⁷

¹⁴ ROQUET, Christine. From movement to gesture. Thinking between music and dance. Paris 8 Danse: Site des Etudes et Recherches en Danse a Paris 8. Out. de 2019. Disponível em: [hal-02293944](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02293944) Acesso em: 16 jun. 2021.

¹⁵ Do original: “a movement you make with your hand, arm, or head to show what you are thinking or feeling” (tradução nossa).

¹⁶ Do original: “something you do to show people how you feel about a person or situation” (tradução nossa).

¹⁷ Do original: “mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de signification” (tradução nossa).

A partir destes três exemplos, pode-se verificar o argumento de Roquet (2019), em que a palavra gesto aparece ligada ao movimento e, muitas vezes, à uma ideia de ação de partes do corpo, que pode estar ou não vinculada à uma significação, a depender da interpretação. A autora, desse modo, propõe retornar à questão etimológica da palavra e aponta que, em latim, *gestus* seria um termo mais geral, referindo-se a um movimento, ou a uma atitude do corpo, ou ainda, teria um significado mais específico, expresso em um movimento singular de uma parte do corpo, principalmente das mãos. Por outro lado, a palavra *motus*, raiz linguística da palavra movimento, pode ser considerada sinônimo de *gestus*, mas refere-se também a todos os tipos de movimentos, como o movimento dos astros e dos animais, por exemplo. Roquet aponta que o equivalente grego para ambos os termos seria *kinesis* – que dialoga com o termo labaniano *kinesfera* –, mas destaca a contribuição do vocábulo latino (*gestus*) durante o período medieval, quando aparece a ideia de atitude do corpo, ligada às maneiras e aos comportamentos do ser humano. No entanto, a noção de expressividade ligada ao gesto surge somente embebida do contexto humanista, em meados do século XVIII. Sobretudo, o que será tratado por Roquet e que se aproxima das abordagens de José Gil, é a clareza de que o que envolve o gesto e o percebe ligado à expressividade humana, vem sendo amplamente estudado pelo campo da Dança.

Neste sentido, o campo labaniano, com sua perspectiva de experimentação e reflexão sobre o corpo humano e suas variações expressivas, também reafirma a importância do estudo desta temática. A compreensão sobre as infinitas relações entre Corpo e Espaço, no Sistema Laban/Bartenieff, encontra na expressividade e nas adaptações de um em função do outro (Espaço e Corpo) importantes aspectos para a percepção e experimentação do movimento, como ressalta Franca (2017):

O Espaço, vivo e em constante transformação, teria assim lugares de fácil ou difícil acesso para cada espaço pessoal, denominado Kinesfera. Esta, definida mais especificamente na citação abaixo, teria também formas de construção de uma dinâmica própria que abarca todos os espaços pessoais na construção de uma esfera global de movimento em mudança contínua, a Dinamosfera, em inglês, *Dynamosphere*¹⁸ (Franca, 2017, p.63).

Enquanto a Kinesfera possui um aparente limite pessoal, a Dinamosfera aparece para transpor esse mesmo limite, ao ampliar a percepção do movimento como sempre imerso em acontecimentos que interagem com o entorno e entre si.

¹⁸“Diferentemente da Kinesfera, a Dinamosfera não possui uma conceituação tão definitiva feita por Laban, abrangendo diferentes interpretações de seus estudos. Para mim, ela por si só representa um todo do pensamento espacial labaniano, no qual o Espaço pode possuir vida própria e constitui a vida coletiva, transformando todos que confraternizam um mesmo lugar e sendo transformada, continuamente.” (Franca, 2017, p.63).

A kinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de ‘base de apoio’ *algumas vezes chamado de lugar. Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos. Desse modo qualquer parte da esfera pode ser alcançada. Para fora da esfera está o resto do espaço, que pode ser encontrado com apenas um passo para além da base de apoio. Quando nos movemos para fora dos limites de nossa kinesfera original, criamos uma nova base de apoio e transportamos a kinesfera para um novo lugar. Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura.” (Laban, 2011a, p. 10, tradução nossa)¹⁹.

Tais termos foram, ao longo dos anos, aparecendo nos escritos de Laban, com certas adaptações, influenciadas não somente pelas especificidades de cada momento histórico vivido por ele, mas também pela língua utilizada. Vera Maletic (1987) apresenta um estudo detalhado das mudanças e permanências de muitos conceitos desenvolvidos por Laban, ainda em língua alemã, antes da Segunda Guerra, que, após a mudança para a língua inglesa, decorrente de sua nova morada na Inglaterra, seguem como eixos principais de seu arcabouço investigativo. Maletic conta que no livro *Gymnastic Und Tanz* (Laban, 1926, p. 7) o termo Kinesfera, que, do grego, une *kinesis* (movimento) à *sphaira* (esfera, bola), já era tratado como uma esfera espacial que circunscrevia o espaço alcançado pelos membros. A relação entre o centro do corpo como orientação do todo do corpo junto ao espaço, no sentido de facilitar a compreensão da ideia de tensões formadas entre eles, com tensões articulares e particularidades de cada corpo, projetadas para o espaço e introjetadas do espaço para o corpo, também é desenvolvida ao longo da trajetória dos seus escritos. “A maneira mais fácil de descrever uma pessoa é apontar o lugar onde está o final de seus membros com relação ao centro de gravidade do corpo” (Laban, 1920, p. 24-25 *apud* Maletic, 1987, p. 58, tradução nossa).

Em sua trajetória, a partir do contato com artistas abstracionistas, como o compositor Arnold Schoenberg, nos primeiros anos de sua carreira artística, Laban une questões sobre as harmonias e intervalos musicais, nos quais divisões sistemáticas de um todo, simbolizado por um círculo ou uma esfera, geram um sistema tonal harmônico de acordes, que pode se tridimensionalizar junto ao movimento humano.

¹⁹ Do original: “The kinesphere is the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we shall call the ‘stance’ *sometimes called place. We are able to outline the boundary of this imaginary sphere with our feet as well as with our hands. In this way any part of the kinesphere can be reached. Outside the sphere lies the rest of the space, which can be approached only by stepping away from the “stance”. When we move out of the limits of our original kinesphere we create a new stance and transport the kinesphere to a new place. We never, of course, leave our movement sphere but carry it always with us, like an aura”.

No livro *Choreutics* (Laban, 2011, p. 25-26), a Harmonia Espacial pode ser vista como um importante estudo sobre a estrutura e a arquitetura do corpo, em sua grande parte fundamentada em padrões de alcançar, passar e traçar através do espaço da Kinesfera. Os padrões, por sua vez, podem ser conectados por esses caminhos percorridos, rastros de movimentos deixados por meio de relações harmônicas entre si que seguem regras inter-relacionais circulares por onde o corpo é mais ou menos capaz de alcançar, de acordo com sua estrutura e organização. Esses padrões podem ser observados em toda a natureza a partir da mesma lei da corêutica (*choreutic law*) de identificação desses círculos interdependentes. (Franca, 2017, p.74).

A partir da compreensão da importância dos intervalos, assim como nas harmonias musicais, nas quais divisões sistemáticas de um todo, simbolizado por um círculo ou uma esfera, geraram um sistema tonal harmônico de acordes, as Harmonias Espaciais labanianas se propuseram a identificar certos padrões de repetição e de transformação dos espaços entre o Corpo e o Espaço, capazes de serem reverberados ou repetidos continuamente. Assim, “ao estabelecer relações a partir do referencial de uma esfera, no caso, a Kinesfera, possíveis referenciais junto aos poliedros regulares puderam ser traçados” (Franca, 2017, p.64)²⁰ No entanto, faz-se imprescindível comentar que, se por um lado, apresenta-se uma aparente lógica euclidiana, muitas vezes vista como determinista, por outro, destaca-se um traçado rítmico, que desvela e trabalha profundamente a expressividade humana em relação ao espaço relacional, infinita e imprevisível.

Desse modo, mesmo que se tente separar a criação de cada uma das quatro Categorias do Sistema Laban/Bartenieff, as quais serão apresentadas abaixo, as possibilidades encontradas entre cada uma delas sempre aparecem em relação. Como demonstra Vera Maletic (1987), nos princípios dos estudos de Rudolf Laban sobre a então intitulada Eukinéctica – que começa a ser desenvolvida na década de 1920, e só apresentará sua terminologia atual, esforço, no inglês, *effort*, em meados do século XX –, as relações entre a expressividade, particularidades gestuais e a sua elaboração junto ao espaço, já emergiam de modo sincrônico. Em seu livro *Body, Space, Expression*, Maletic (1987) comenta sobre Lisa Ullman, discípula de Laban, compiladora de diversos de seus escritos, que conta como Laban introduziu este termo quando explorava as leis das Harmonias Espaciais, ou seja, reafirmando as fronteiras litorâneas entre a experiência expressiva do corpo junto ao espaço que o rodeia. Ullman reflete sobre a Eukinéctica como uma teoria da expressão humana que considera “as leis das harmonias do movimento a partir do ponto de vista das relações entre as várias qualidades expressivas que nascem de uma fonte interna” (Maletic, 1987, p. 97, tradução

²⁰ Para mais informações sobre as Harmonias Espaciais labanianas, ver Franca, 2017, p.59 – 78.

nossa)²¹. Ou seja, é a própria exploração do corpo junto ao espaço que apresenta sua fonte interna de “energia cinética” (*kinetic energy*, termo usado pela própria Ullman) para manifestar-se e mover-se, apresentando, assim, certas particularidades expressivas que puderam ser identificadas e estudadas Laban.

Outro ponto que merece destaque é a perspectiva apresentada por Ellen Goldman²². Tive o prazer de ter aula com ela algumas vezes, tanto na Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff, na Faculdade Angel Vianna, como no próprio LIMS, e considero que sua abordagem promove um encontro profundo, atencioso e inesquecível entre arte, movimento e comunicação. Embora Ellen Goldman esteja alinhada com uma concepção mais comum sobre o gesto, ao relacioná-lo, predominantemente, a determinadas partes do corpo, ela elabora os conceitos de Gesto²³, Postura e Movimento Integrado, sob a perspectiva labaniana. Seu enfoque está na comunicação humana, num jogo de complementariedade entre ritmo e coerência, trazidas a partir do Gesto, e o suporte, a plataforma para a significação da comunicação, criados a partir da Postura. Contudo, ela traz a noção de Movimento Integrado para falar sobre o encontro de ambos, em situações criativas, de ações impulsivas, ou abandono total, quando o corpo se encontra inteiramente envolvido em determinada ação. Como uma parte de uma espiral, o Movimento Integrado flui por todo o corpo, totalmente absorvido e em relação. “Durante aquele momento quem somos (postura) e o que estamos fazendo (gesto) se tornam um” (Goldman, 1994, p.21, tradução nossa).²⁴

A compreensão e a exploração do movimento e do gesto humano, envoltos em contextos e ações singulares, foi intensamente buscada por Laban e se expandiu em diversos outros estudos. Como relembra Roquet, Marcel Jousse, ainda na década de 1970, coloca o humano como uma composição, um sistema, um “complexo de gestos” (Jousse, 1974, p.687 *apud* Roquet, 2019, p.4), de modo que, ao trazer uma perspectiva sistêmica, coloca em pauta a questão da escala de visibilidade e suas variações constantes, implicando sempre em movimentos perdidos (*missing movements*) e percepções perdidas (*missing perceptions*), pois, dependem da questão do olhar do observador. Neste sentido, os fundamentos da

²¹ Do original: “the laws of harmony of movement from the point of view of the relationships between the various expressive qualities springing from an inner source”.

²² Ellen Goldman é Certified Movement Analyst (CMA) e é considerada uma referência mundial do campo da Análise de Movimento Laban/Bartenieff. É membra do Action Profile’s International desde 1980. Ellen aprofundou seus estudos labanianos com o enfoque na comunicação, junto a Judith Kestenberg. Ela também é co-fundadora do LIMS - Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (NYC), e leciona lá há mais de 30 anos.

²³ Nesse caso, por se tratar de um conceito labaniano, será utilizada a letra maiúscula, assim como nos demais termos relativos ao Sistema Laban/Bartenieff, em função a uma convenção do campo labaniano.

²⁴ Do original: “For that moment who we are (posture) and what we are doing (gesture) are one.” (Goldman, 1994, p.21).

expressividade ligada a cada gesto vêm da noção do que Hubert Godard (Kuypers, 2010) intitulou como pré-movimento, e Laban como “prontidão para a ação” (*readiness to act*). Igualmente, a perspectiva apresentada por José Gil (2004), coloca que a nossa própria percepção estabelece o início ou o fim de determinado movimento. Sendo assim, esses conceitos consideram que um gesto não parte do corpo, mas de sua postura, de uma memória guardada na própria tonicidade daquele corpo.

Roquet (2019) ao falar da percepção de Georges Didi-Huberman sobre a possibilidade de definição de uma imagem, propõe admitir que não há uma generalização para o gesto ou uma definição universal, mas sim, uma ontologia possível. Este parece ser o primeiro passo para uma perspectiva estética de uma “coreografia circense”. Pois, o gesto acontece sempre imerso em um contexto específico, em uma dobra do corpo, ou no intervalo de uma ação, e apresenta infundáveis melodias expressivas em suas “sobrearticulações”. Daí a importância da perspectiva da dança sobre as distinções entre movimento e gesto, uma vez que os gestos não podem ser decifrados perfeitamente nem identificados com significados definidos, mas fazem parte de um sistema simbólico que permeia e é permeado pelo corpo humano. Por isso, os gestos dançados não contêm um contorno preciso, nem podem ser perfeitamente reproduzidos por corpos distintos.

Godard propõe:

Diferenciar o movimento, entendido como um fenômeno composto pelos deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço – da mesma forma que uma máquina produz um movimento mecânico – e o gesto, que surge na lacuna entre este movimento e o pano de fundo tônico e gravitatório do sujeito: ou seja, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. Este é o lugar onde reside a expressividade do gesto humano, da qual é desprovida a máquina Godard, 1995, p.225 *apud* Roquet, 2017, p.16, tradução nossa).

A preocupação em diferenciar o movimento humano do movimento das máquinas parece ter sido uma constante para alguns pensadores da Dança. Como mais tarde será apontado no texto, Rudolf Laban se debruça sobre essa temática ao longo de seus estudos sobre a Eukinética, ainda no século passado. Mais recentemente, Hubert Godard retoma a questão, acentua a diferença entre movimento e gesto e afirma que é o “gesto que produz o corpo” (Godard, 1994, p.73). Ora, o que normalmente se pressupõe, é que o corpo realiza movimentos e, logo, gestos e ações, ao ocupar e movimentar o espaço e as coisas à sua volta, conforme as intencionalidades desejadas. Contudo, esse modo de supor um determinado “uso” do corpo, do espaço e das coisas, estabelece uma certa ordenação/progressão que, não necessariamente, acontece dessa forma. Como será visto no texto, existe uma abordagem sistêmica nos modos de pensar e de estudar o corpo, desenvolvida pelas duas linhas de análise

de movimento que serão apresentadas adiante. Para que se chegue ao gesto dançado, serão colocadas algumas das reflexões desenvolvidas, tanto pelo Sistema Laban/Bartenieff como pelo Departamento de dança da universidade Paris 8, sobre o que estaria diretamente ligado ao Gesto, principalmente, o que já se produziu em termos de reflexão sobre corpo, espaço e expressividade. Em resumo, é indispensável para a análise aqui proposta o que, segundo Godard (1995), poderia ser nomeado como a abordagem sistêmica do gesto expressivo

1.3 Espaço e expressividade: corêutica e eukinética em atravessamento

A denominada Dança Moderna e seus precursores, como Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991), Kurt Joss (1901-1979), Merce Cunningham (1919-2009) e outros, em resposta ao Romantismo e ao marco que seus simbolismos produziram na dança, especialmente no ballet clássico, vão se preocupar em explorar o movimento e o corpo de forma a emancipar a dança das outras artes. Em um processo de emergência da dança como uma linguagem autônoma, um imenso apanhado perfeitamente polivalente entre a teoria e a prática da dança parece ter surgido. As reflexões que se produziram sobre a dança desde então, parecem ter contaminado um modo de pensar o movimento, assim como de se perceber o movimento do pensamento, e não há como negar a influência dos estudos desenvolvidos por Rudolf Laban nesse processo.

Como observa Launay:

No início de sua carreira, Rudolf von Laban certamente não se imaginava como “pai fundador” ou como “pioneiro” da dança moderna europeia. E, se ele se proclamou, às vezes “moderno”, foi em resposta aos discursos críticos, tentando nomear, mesmo que de forma confusa e até contraditória, o que ele percebia como sua originalidade própria. Reivindicar a “dança”, mesmo a “moderna”, já teria sido um fazer “à moda antiga”, trabalhando no quadro da história de uma arte designada como tal, com os seus lugares, suas instituições, suas regras e seus mestres. Laban abordava, por volta de seus 20 anos, uma prática chamada de “dança moderna” (Brandenburg 1913), sem jamais ter aprendido a dançar em uma escola, e sem pensar que ele trabalhava no desenvolvimento de uma arte, batizada de “dança moderna”. Ele não parece preocupado a não ser com uma coisa: a importância do movimento e sua influência sobre a qualidade da vida cotidiana (Launay, 2006, p. 59, grifo da autora).²

O bailarino e coreógrafo, nascido na capital da Eslováquia, Bratislava, em 1879, inspirado “na ilusão modernista de criar uma linguagem absoluta, objetiva, científica e capaz de acessar diretamente o objeto” (Miranda, 2008, p. 12), consegue partir de um direcionamento objetivo para criar uma ponte com a subjetividade. Embora tenha se apoiado na geometria euclidiana, Laban apontou para um espaço em constante transformação, imerso em tensões e subjetividades e conseguiu, assim, criar um arcabouço para a dança que faz

ressoar seu legado no que, atualmente, é compreendido no Brasil como Sistema Laban/Bartenieff (Miranda, 2008).

A adolescência de Laban foi acompanhada de muitas viagens, pois seu pai era oficial do exército austro-húngaro, o que o possibilitou, desde cedo, a inclinar-se para as manifestações populares e as danças étnicas, principalmente do leste europeu, assim como presenciar uma série de paradas militares, o que, segundo Karen Bradley (2009), pode ter sido uma inspiração para as improvisações com multidões (*movement choir*), em anos posteriores. A rápida experiência pelo exército apenas o fez reafirmar seu anseio por ser artista, o que o levou a se estabelecer como pintor em Munich, onde pôde vivenciar as transformações do Romantismo para o Expressionismo.

Após cursar a *École des Beaux Arts*, em Paris, poucos anos depois, ele retorna para Munich (ainda antes da Primeira Guerra Mundial), onde passa a conviver com artistas abstracionistas, como Wassily Kandinsky e Paul Klee e, ao mesmo tempo, com músicos como Arnold Schoenberg. Estes primeiros anos de sua carreira como artista deixarão impressões que ele desenvolverá ao longo de sua vida, ao unir questões sobre as harmonias musicais, os intervalos sonoros e movimento humano com a tridimensionalidade espacial e as relações sobre o corpo e o espaço, trazidas junto às Belas Artes, numa percepção arquitetônica de um espaço banhado por tensões de movimento analisadas, experimentadas e compartilhadas por ele.

Ao longo de sua trajetória, Laban consegue, junto aos seus discípulos, orquestrar o que poderia ser compreendido como uma teoria ontológica do corpo. Ao incorporar abordagens de alguns discípulos como Warren Lamb (1923-2014), Irmgard Bartenieff (1900-1981), Judith Kestenberg (1910-1999), Bonnie Bainbridge Cohen e outros, surge não somente o que atualmente é considerado o Sistema Laban/Bartenieff, como outras ramificações, que compõem uma série de novas escolas de pensamento sobre corpo e movimento. Este é o caso do *Kestenberg Movement Profile* (KMP), desenvolvido por Kestenberg²⁵; do *Movement*

²⁵ Judith Kestenberg nasceu na Polônia em 1910, e faleceu em Nova Iorque, em 1999. Fundou o *International Study of Organized Persecution of Children* (ISOPC), organização que trabalhou com estudos psiquiátricos, entrevistando cerca de 1.500 crianças vítimas do holocausto. Enfatizando os modos de variação dos Esforços, ao longo das primeiras fases do crescimento humano, Kestenberg identificou padrões de variações na ritmicidade do Fluxo em relação a distintas mudanças no Esforço e na Forma do Corpo, implicando graus de manifestação das expressividades, a postura e atitude corporais, conhecidos como Ritmos de Tensão de Fluxo (*Tension Flow Rhythms*). Disponível em: <https://kestenbergmovementprofile.org/>. Acesso em: 23 de fev. 2023.

Pattern Analysis, criado por Lamb²⁶, ou mesmo do BMC-Body Mind Centering, desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen²⁷.

Dessa forma, o que se entende atualmente como Sistema Laban/Bartenieff foi consequência do pensamento e dos estudos desenvolvidos inicialmente por Laban, baseados em duas grandes Categorias: Espaço – *Space*, que corresponde ao *onde*; e o Esforço – *Effort*, que corresponde ao *como* se move, em termos de expressividade e dinâmica. Foi, posteriormente, incorporado por mais duas grandes Categorias: Corpo – *Body*, que corresponde ao *que* se move, e primordialmente desenvolvida por Irmgard Bartenieff; e Forma – *Shape*, que corresponde a *quais relações e adaptações* acontecem entre Corpo(s) e Espaço, desenvolvida por diversos apontamentos e revisões, como os de Laban, Warren Lamb, I. Bartenieff, dentre outros. As Categorias citadas se atravessam constantemente, e podem ser consideradas extremamente porosas, com seus limites borrados, de modo que, não se pretende, aqui, discorrer detalhadamente sobre cada uma – aprofundamento que foi realizado ao longo de minha dissertação de mestrado –, mas sim, comentar sobre seus fundamentos e percepções mais viscerais, que influenciam a percepção entre corpo, espaço, e movimento, até os dias de hoje, no campo da Dança, e que servirão para que se desenhe uma redoma em torno do que viriam a ser os “gestos circenses”. Neste sentido, para que se pressuponha a leitura, a notação, ou a percepção de um gesto dançado, deve-se compreender seu entorno, o espaço que dialoga com o gesto, e que este coloca em questão.

A atuação do corpo junto ao espaço, no Ocidente, foi por muito tempo atribuída a um espaço passivo, ocupada por um (ou mais) corpo(s), ativo(s). O espaço da geometria euclidiana, no início do século XIX, passa a ser finalmente questionado como um modelo único de representação espacial, o que abre caminhos para outras interpretações matemáticas e filosóficas sobre os modos e formas de habitar o espaço que nos rodeia. Laban criticava as

²⁶ Warren Lamb nasceu em 1923 e faleceu em 2014, na Inglaterra. Estudou com Rudolf Laban e Lisa Ullman no *Art of Movement Studio*, em Manchester onde fundou as bases para desenvolver o *Action Profiling* e o *Movement Pattern Analysis*, analisando estilos de “*decision-making*” junto ao planejamento de inúmeras empresas (Bradley, 2009, p.26). Para muitos estudiosos do campo, a atribuição da quarta Categoria labaniana, Forma, se deu através dos estudos de Lamb. Disponível em: <http://www.warrenlambtrust.org/movement-pattern-analysis.html>. Acesso em: 23 de fev.2023.

²⁷ Bonnie Bainbridge Cohen nasceu em 1941, na Flórida (EUA). Seus pais, Ruth Wilder e Joseph Bainbridge trabalharam com os circos Ringling Bros e Barnum & Bailey Circus. Sua mãe era bailarina e performou em distintas modalidades circenses, como acrobacia aérea, com trapézio de voos, e corda lisa. Bonnie seguiu seus estudos em dança e foi discípula não somente de Irmgard Bartenieff, como também de Judith Kestenberg e de Warren Lamb. Ela passou alguns anos no Japão, onde ajudou a fundar uma escola de reabilitação e terapia ocupacional (no Fuchu Rehabilitation Center), e, retornando aos estados Unidos da América, em Nova Iorque, começa a lecionar suas primeiras aulas de Body-Mind Centering (BMC®). Atualmente possui intensa atuação profissional, com diversas produções textuais, aulas, palestras, conferências, e formações de BMC® em diversas partes do mundo, incluindo no Brasil. Para mais, ver: <https://bonniebainbridgecohen.com/pages/body-mind-centering>. Acesso em: 23 de fev.2023.

explicações racionalistas que insistiam no fato de que os movimentos do corpo humano estariam submetidos às leis do movimento inanimado. Sob a influência das questões de seu tempo, assim como da perspectiva espacial adquirida na proximidade com a arquitetura e as Belas Artes, nasce a Corêutica (*Choreutics*), estudo em que Laban une uma compreensão viva e tridimensional do corpo junto ao espaço que o cerca e amplia a percepção e a vivência das tensões que neles transitam. A Corêutica é identificada até os dias de hoje como a Teoria das Harmonias Espaciais (*Spatial Harmony*) e compreendida pelo Sistema Laban/Bartenieff como categoria Espaço. As tensões espaciais que Laban percebeu, quando vivenciadas em sua diversidade, passam a dialogar plenamente com a expressividade humana e ressaltam afinidades corporais, ao mesmo tempo em que deixam ecoar brechas, fendas sensoriais ainda não reveladas no contexto de cada corpo. Encontra percursos possíveis para que cada relação corporal e espacial possa situar-se em sua estrutura e em suas variáveis, mais ou menos confortáveis sensorialmente. Desse modo, foi considerado pelo *The Joss-Leeder School of Dance* como o “arcabouço teórico da harmonia das formas e de seu treinamento prático em sequências de movimentos dançados. [Isto é] a técnica da composição sob um ponto de vista da expressão do espaço e da forma” (Maletic, 1987, p. 57, tradução nossa).

Segundo Maletic (1987) entre as publicações de Laban da década de 1920, ainda na língua alemã, *Choreographie* poderia ser considerada um primeiro volume do que, posteriormente, viria a ser *Choreutics*, escrito em 1939 e publicado apenas em 1966, contendo alguns conceitos-chaves de teoria e prática como apontadas pelos capítulos: “Elementos da Teoria das Formas” (*Elements of the Theory of Form*), “Teoria das Direções” (*Theory of Directions*), “Harmonias das Principais Direções” (*Harmonies of Main Directions*), “Quatro Anéis” (*Four Rings*), “Três Anéis” (*Three Rings*), “Volutas” (*Volutes*), “Escalas Eixo e Equatorial” (*Axis and Equator Scales*). Outro ponto a ser considerado é a permutabilidade do termo “harmonias espaciais” (*spatial harmony*) no mesmo texto, encontrado também como “ordenamento espacial” (*spatial order*) – que dialoga com a ideia de padrões, com possíveis lógicas de movimento no espaço –, “harmonia das principais inclinações” (*harmony of main inclination*) – o que traz à tona uma das ideias principais de Laban, de que a dança surge dos desequilíbrios do corpo no espaço –, “inter-relações espaciais” (*spatial interrelationships*) – explicitando a importância do diálogo constante entre corpo e espaço durante o acontecimento do movimento –, e “formas harmônicas simples” (*simple forms of harmony*)²⁸ – o que estabelece a relação direta entre o espaço e as formas que o corpo pode adquirir junto ao

²⁸ Maletic, 1987, p. 58

mesmo. Sobretudo, a autora coloca que a Corêutica de Laban se refere à harmonia encontrada no espaço, tanto quanto a possíveis “leis” harmônicas do movimento, estabelecidas a partir das relações entre as estruturas espaciais e dinâmicas do movimento, de modo a lidar com as relações entre as tensões e os padrões espaciais das ações humanas (Maletic, 1987, p. 58).

Como destaca Launay:

O dançarino não saberia mover-se com o corpo, instrumento ou envelope, encarregado de “expressar” uma ‘emoção, ou uma “interioridade” em um espaço concebido como espaço vazio, a ser investido. Para Laban, a moção é inseparável da emoção, ela não saberia ser a sua expressão (Launay, 2006, p. 63, grifo da autora).

Portanto, o espaço labaniano, é repleto de porosidade, de mudanças descontínuas, de variações dinâmicas, de intensidades e de intencionalidades. Por este motivo, não pode ser pensado fora das abordagens atuais sobre o gesto dançado, a Eukinética – encontrada no Sistema Laban/Bartenieff como categoria Esforço –, também tratada por outros teóricos do movimento como Teoria dos Esforços, ou, simplesmente, como Expressividade. Segundo Karen Bradley (2009), o estudo da Eukinética foi inicialmente desenvolvido junto a Mary Wigman. No refúgio da Primeira Guerra Mundial, Wigman esteve nas vivências artísticas no Monte Verità, em Ascona, Suíça. No período entreguerras, inclusive, substituiu Laban nas suas aulas em Zurich, ao longo da sua recuperação de uma sequência de complicações de saúde. Foi nesse momento de pesquisa e ensino da dança que ambos começaram a dar contorno ao que, posteriormente, viria a ser um currículo para a formação do dançarino. Em seguida, enquanto professor do Ballet Nacional de Manheim, Laban consegue explorar ainda mais ambas as perspectivas para seu estudo do movimento, a Corêutica (Harmonia Espacial), e a Eukinética (Esforço), ao criar a Escola Central (*Zentralschule*).

Laban teve carreira profusa na Alemanha como coreógrafo e professor, até a ascensão nazista, após um episódio fatídico em 1936, quando foi chamado para coreografar um número enorme de pessoas para a inauguração de um grande teatro na semana anterior aos Jogos Olímpicos de Berlim. Joseph Goebbles, então Ministro de Cultura, presenciou o discurso de Laban ao final do ensaio geral, e enfatizou suas inclinações junto à “não competição e desavenças entre humanos”, e conseqüente dissonância aos ideais nazistas (Bradley, 2009, p.24). Assim, Laban é forçado a sair da Alemanha e se fixa na Inglaterra, onde passa a revisar seus estudos com novos discípulos e colaboradores, como Valerie Preston-Dunlop, Warren Lamb, Marion North, e muitos outros. Em 1946, com Lisa Ullmann, funda o *Art Movement Studio*, em Manchester e, no ano seguinte, junto a F. C. Lawrence, publica o livro *Effort*, sucedido de diversas outras publicações de vasta importância, como *Modern Educational*

Dance, The Mastery of Movement, e *Principles of Dance and Movement Notation*, até seu falecimento, em 1958.

Poucos de nós percebemos que nossa satisfação no trabalho e felicidade na vida, assim como qualquer sucesso pessoal ou coletivo, está condicionado ao perfeito desenvolvimento e uso de nossos esforços individuais. Nós falamos de “esforço industrial”, ou “esforço cultural”, sem perceber que cada ação coletiva é construída a partir dos esforços mentais e manuais dos indivíduos. Nós esquecemos que nossos empenhos para ser razoáveis e amigáveis e para combater nossos sólidos hábitos são muitos exemplos do esforço individual. Porém, o que esforço realmente é, e como essa função essencial pode ser acessada e adaptada a necessidades específicas da vida permanece para a maioria das pessoas um problema não solucionado (Laban, 1974, introduction, p. I, tradução nossa)²⁹.

A partir do que trouxe Laban na introdução do livro *Effort* (1974), tais reflexões podem ser consideradas atuais, não apenas com relação ao ser humano junto e seus corpos, manifestos individual ou coletivamente em prol de um propósito em comum, mas inclusive, como modo de reavivar sua expressividade e enfatizar sua condição de existência, como ser *em relação*. A hipótese aqui desenvolvida vai ao encontro de Laban quando ele demonstra constantemente sua preocupação em dar a devida importância às distintas manifestações e ações corporais humanas.

Inspirada também pelas preocupações e buscas labanianas, esta pesquisa dialoga com a constante busca de caminhos expansivos de possibilidades expressivas que proporcionem ao ser humano uma capacidade maior para lidar cada dia melhor com seu corpo, suas manifestações culturais e seus exercícios como ser político e social. Nesse sentido, Franca (2017) ressalta que, “independente de qual for o movimento, seus elementos constitutivos são sempre os mesmos, que possuem uma gama enorme de variações em suas qualidades e intensidades, identificados atualmente como Fatores do Movimento”³⁰ (Franca, 2017, p. 24). Laban (1974) encontrou um total estimado de 72 combinações de ênfases expressivas, denominadas como: Estados (*States*), combinações entre dois Fatores de Esforço; Impulsos (*Drives*), combinações entre três Fatores de Esforço; e o *Full Effort*, união entre os quatro

²⁹ Do original: “Few of us realize that our contentment in work and happiness in life, as well as any personal or collective success, is conditioned by the perfect development and use of our individual efforts. We speak about “industrial effort”, or “cultural effort”, without realizing that each collective action is built up from the mental and manual efforts of individual people. We forget that all our striving to be reasonable and friendly and to combat our strong habits are so many instances of individual effort. But what effort really is, and how this essential function can be assessed and adapted to the specific necessities of life remains for most people an unsolved problem.” (Laban, 1974, introduction, p. I).

³⁰São eles: Peso, Espaço, Tempo e Fluxo. Como tons de intensidade e ritmos de frequência de uma cor, os Fatores do Movimento (*Motion Factors*, como denominado por Laban) também podem variar suas gradações, do Leve (*Light*) ao Forte (*Strong*) quanto ao Peso (*Weight*); do Indireto (*Indirect*) ao Direto (*Direct*) quanto ao Espaço (*Space*); do Lento (*Sustained*) ao Rápido (*Quick*) quanto ao Tempo (*Time*); e do Livre (*Free*) ao Contido (*Bound*) quanto Fluxo (*Flow*). Para mais, ver Franca, 2017, p. 21-32.

Fatores de Esforço. Ainda vale considerar que, não sendo instâncias expressivas fixas em um ou outro polar oposto, mas sim gradações com nuances singulares em cada indivíduo, as variações das combinações encontradas são infinitas³¹. Como exemplo, em seu livro *Effort* (1974), Laban

utiliza dois movimentos cotidianos para exemplificar a importância da compreensão e utilização apropriada dos Fatores do Movimento: a ação de transportar um objeto pesado e a ação de depositar/colocar um objeto leve cuidadosamente. Ele começa a analisar ambos os casos a partir dos Fatores Fluxo e Peso. No primeiro caso, o uso de um Fluxo Contido ou um Peso Leve irá tornar a tarefa ineficiente, dificultando sua execução, e aponta a ênfase no Fluxo Livre e no Peso Forte como sendo as qualidades mais apropriadas de acordo com o objetivo de transportar um objeto pesado. No segundo caso, um Peso Forte ou um Fluxo Livre provavelmente irão dificultar a execução da tarefa desejada e, logo, identifica o Peso Leve e o Fluxo Contido como a congruência ideal de forças para transportar o objeto leve a um ponto específico. Laban propõe o mesmo raciocínio na análise dos Fatores Espaço e Tempo e conclui que para o primeiro exemplo o Espaço Indireto e o Tempo Rápido acompanhariam melhor a execução do movimento desejado. No segundo exemplo, já seria um Espaço Direto acompanhado de um Tempo Lento que formaria uma combinação de Fatores mais apropriada para a ação desejada. (Laban, 1974, P. 14-24, *apud* Franca, 2017, p. 24).

Vera Maletic (1987) realiza uma análise meticulosa ao longo de seu livro *Body, Space, Expression: The Developmental of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, em que identifica o aprofundamento e as consequentes transformações de certos conceitos desenvolvidos por Laban ao longo de sua vida, assim como a passagem de termos traduzidos do alemão para a língua inglesa, ou que simplesmente desapareceram, ficando apenas em seus escritos mais antigos, acompanhando suas transformações em vida (Maletic, 1987). A autora observa a percepção labaniana do movimento como um processo dinâmico de polaridades contínuas, e chama a atenção para termos que se mantêm ao longo de toda sua pesquisa, como a alternância entre equilíbrio e desequilíbrio, ou, entre mobilidade e estabilidade, por exemplo. Karen Bradley aponta para a mesma questão das polaridades opostas unidas em continuidade, e destaca as perspectivas entre micro e macro análises como sendo um dos princípios primordiais de seu pensamento e prática (Bradley, 2009, Prefácio).

Neste sentido, a Teoria dos Esforços parece ter surgido das mesmas variações entre extremos. Segundo Maletic, ainda em seus escritos na língua alemã, aparecem os termos *ballung* e *spannung*, que podem ser associados à ideia de manifestação e latência, respectivamente (Maletic, 1987, p. 93).

Franca complementa:

³¹ Para mais, ver Franca, 2017, p. 21-32.

Sobretudo, o conceito de Esforço é o resultado da união tanto das capacidades efetivas, físicas, quantitativas e mensuráveis do movimento, como de suas capacidades qualitativas, sensoriais e virtuais. Os aspectos internos de aceitação (“se deixar influir”) ou de resistência ao externo, manifestos na expressividade, foram também nomeados e veiculados à teoria dos Esforços. Por isso, os aspectos de resistência foram traduzidos como Bêlicos (*Fighting*) e estariam ligados ao Tempo Rápido, Espaço Direto, Peso Forte e Fluxo Contido; enquanto os aspectos de aceitação foram denominados Indulgentes (*Indulgents*) e correspondem ao Tempo Lento, Espaço Indireto, Peso Leve e Fluxo Livre (Franca, 2017, p.26).

Portanto, o jogo de tensões extremas e opostas enfatiza a perspectiva labaniana dessa relação contínua entre uma preparação de um movimento (em latência), sua manifestação em ação, e logo a recuperação desta mesma ação, que já é em si a preparação de uma nova ação, e assim por diante, o que pode ser visto como a própria concepção de Fraseado de Movimento labaniano. “Tecnicamente, o Fraseado de Esforço diz respeito às formas de oscilação entre as mudanças rítmicas.” (Franca, 2017, p. 30). Sob essa perspectiva, cada Fraseado de movimento fala sobre modos de variação e intensidades, de como cada indivíduo caminhará de um ao outro, com quais esgarçamentos ou compressões sem, necessariamente, passar de modo linear e contínuo no intervalo entre um extremo ao outro, e estabelece uma relação estreita com a funcionalidade do corpo, como ressalta Franca:

Se o conceito de Fraseado for analisado em consonância com o que já foi previamente comentado sobre os conceitos primordiais de *Ballung* e *Spannung*, os princípios de alternância entre contenção e liberação de fluxo de movimento, ação e recuperação e mobilidade e estabilidade passam a se mostrar extremamente importantes para a noção de expressividade apontada pela teoria dos Esforços. Pois, se a funcionalidade do corpo está ligada à estrutura do Fraseado, a expressividade estaria aparentemente ligada às suas intensidades e acentos (Franca, 2017, p.30).

Como Laban aponta no início do livro *Effort* (Laban, 1974, P. 12), as diferenças entre o que intitulou *Rest e Relaxation*, procuram distinguir um mero “relaxamento” da alternância precisa entre o uso de Esforços ritmicamente opostos que, para ele, caracterizam, de fato, a “recuperação”. Essa relação de alternância entre a ação principal e a recuperação desta ação (que já é uma preparação), é o modo como cada indivíduo alterna e organiza a ritmicidade de seu Fraseado expressivo, e já aponta para a importância do que, posteriormente, aparece como a ideia de Ação e Recuperação (*Exertion/Recuperation*). Atualmente, são considerados como os Grandes Temas Labanianos: Interno/Externo (*Inner/Outer*), Função/Expressão (*Function/Expression*), Mobilidade/Estabilidade (*Mobility/Stability*) e Ação/Recuperação (*Exertion/Recuperation*). Esses temas são atravessamentos viscerais no Sistema Laban/Bartenieff e, por terem suma importância para as análises que sucederão, serão aprofundados ao longo do texto. Sobretudo o Sistema Laban/Bartenieff parece situar um

contexto complexo entre infinitos extremos expressivos em formas e rastros que podem dar suporte para analisar as artes circenses.

Para traçar um contorno mais preciso sobre a importância dos estudos labanianos no campo das artes circenses, cabe aqui destacar os apontamentos de Mario Fernando Bolognesi (2002) sobre as relações extremas entre o sublime e o grotesco, ou entre o riso e a morte, pois,

No espetáculo circense, o fogo não queima; no trapézio, o homem voa; o aramista vence distâncias equilibrando-se sobre um fio; o equilibrista suporta objetos inusitados, que no dia a dia não se prestam a esse fim; os animais selvagens são dóceis etc. Diante dessas performances o público, no limite extremo, experimenta o espanto, o terror (efeitos do sublime) e o despontar da morte em sua real possibilidade (Bolognesi, 2002, p.5).

Em suas-notas, o autor “estende” o conceito original da obra de Edmund Burke sobre o belo e o sublime (Burke, 1993) – cuja primeira edição foi em 1757 —ao relacionar o espanto e a sublimidade do espectador circense e considerar que, o assombro e o horror, assumem efeitos do sublime em seu mais alto grau. A compreensão dos estudos labanianos como fundamentalmente envoltos por conciliações contínuas entre relações extremas, facilita a denotação da importância de tais percepções para uma arte que é conhecida pela manifestação e conciliação de extremos em seu fazer, como as artes circenses.

Cabe ressaltar, sem esquecer as distintas perspectivas, que o momento histórico e cultural em que Laban desenvolve sua teoria e prática, é concomitante às intensas transformações pelas quais atravessa o Circo Moderno³² -De forma paradoxal e, ao mesmo tempo, complementar, enquanto Laban busca se diferenciar das vozes instituintes e militarizadas, que se comportam sob a ideia de um corpo perfeitamente treinado, e aponta para as singularidades expressivas de cada corpo, as artes circenses parecem se aproximar periféricamente das artes militares para usufruir de suas técnicas e delas se apropriarem, e, paralelamente a Laban, singularizam-nas e multiplicam-nas, como é feito até os dias de hoje (assunto que também será aprofundado no próximo capítulo).

Ambos os modos de manifestação e prática de movimento estão permeados pelos acontecimentos históricos. Nesse sentido, deve-se lembrar, primordialmente, os contextos da Revolução Industrial e das duas Guerras Mundiais que atravessaram o desenrolar da vida e dos estudos de Laban. Pode-se observar que havia uma nítida preocupação de Laban em distinguir o movimento humano do movimento das máquinas, no intuito de criar

³² O tema será detalhado no próximo capítulo, ao levar em consideração que o Circo como linguagem artística surgiu no final do século XVIII, se estabelece ao longo do século XIX, como Circo Moderno, e conhecerá profundas transformações durante o século XX.

conhecimento e recursos específicos para que o ser humano pudesse se empoderar de seus próprios movimentos. Dessa forma, seria possível melhorar suas habilidades, diversificar seu vocabulário e conhecer suas afinidades, para se apropriar de seu corpo e de seus desejos. Em seu livro *Effort* (1974) há uma série de apontamentos que questionam não somente a forma como as indústrias se utilizam do corpo e do movimento humano, como a falta de conhecimento e de consciência das faculdades e dinâmicas múltiplas do movimento humano, necessárias para cada uso específico de seu corpo, seja ao dançar, ao falar ou ao trabalhar. Laban estava interessado em perceber “facilidades” ou “afinidades” expressivas no gesto de cada corpo para que essas possibilidades pudessem ser diversificadas. Em suas palavras:

Para que se possa distinguir a mecânica do movimento vivo sob o qual se busca o controle proposital do acontecimento físico, é útil dar nomes às funções internas que dão origem a esse movimento. A palavra utilizada aqui para esse propósito é esforço. Todo movimento humano é indissolivelmente ligado a um esforço, que é, de fato, sua origem e aspecto interno (Laban, 2011, p. 20, tradução nossa).³³

Laban não buscou definições universais, mas o que poderia ser variável e multiplicável no movimento humano, e, por isso, seu sistema pode se mostrar uma lente importante como ferramenta de análise, em uma pesquisa que possui intenções extremamente semelhantes, sob o prisma das artes circenses. Resumidamente, pode-se considerar que a Teoria dos Esforços se debruça sobre a atitude inerente do corpo, que constitui todo e qualquer movimento, e que também permitirá seu próprio desdobramento como ação. Estando o corpo consciente ou não, todo movimento humano traz consigo um aspecto interno, uma energia inerente específica, assim como uma intensidade necessária e condizente com seu propósito. Diferentemente do que a palavra esforço carrega como simbólico quando normalmente se pensa em corpo e movimento, o termo é uma tradução do inglês *Effort* e se caracteriza por uma gama de nuances expressivas que não estão relacionadas à conotação da palavra esforço como relativa ao empenho, à dedicação ou ao desgaste físico, mas sim, com qualidades e dinâmicas próprias, inerentes à sua realização.

³³Do original: “In order to discern the mechanics of motion within living movement in which purposeful control of the physical happening is at work, it is useful to give a name to the inner function originating such movement. The word here for this purpose is effort. Every human movement is indissolubly linked with an effort, which is, indeed, its origin and inner aspect”.

Laban percebe, com pavor, o que se tornou a experiência do movimento no seio da multidão e da cidade industrial. Ele mede, no interior dos corpos que a fazem nascer, o preço da modernização técnica, a dor da guerra e também da fome. [...] Laban constata a impotência do homem moderno em se mover; a acumulação de seus movimentos é a acumulação do cansaço. O corpo mortificado do homem urbano, como o corpo do soldado nas trincheiras são pobres em experiência comunicável. A experiência do trabalho, longe de dar de novo forças aos homens, faz com que eles percam “os recursos naturais e físicos da rememoração” (Benjamin, 1989, p. 405 *apud* Launay, 2006, p.61, grifo da autora).

Curiosamente, a pergunta labaniana sobre como aproximar o homem moderno de sua expressividade segue fazendo sentido na contemporaneidade. Essa relação entre o que é funcional e expressivo no movimento humano, entre o que produz sentido e é sentido, traz à tona as infinitas variações no gesto do ser humano do século XXI, um pouco de possível e de múltiplo para a realidade tão definitiva do mundo atual.

Para ir ativamente para fora do corpo, em sua expressão no mundo, eu terei que conectar mais para dentro de meu centro, para descobrir o que importa e o que deve ser levado para o mundo. Ao mesmo tempo, para vir para dentro, eu terei que sair para fora, porque meus meandros internos parecerão sem propósito sem a expressão do contexto mais amplo da relação com o que está fora de mim (Hackney, 2002, p. 45, tradução nossa)³⁴.

Na citação acima, Peggy Hackney enfatiza o que, atualmente, é considerado um dos grandes temas labanianos: a relação entre Interno/Externo (*Inner/Outer*), simbolizada no Sistema Laban Bartenieff pela *Banda* ou *Fita de Moebius*. Com suas faces simultaneamente internas e externas, sua forma se dobra sobre si mesma, entrando e saindo de si na mesma proporção, numa continuidade plena entre um lado e seu reverso. Do mesmo modo, a presente pesquisa pretende buscar nas análises de movimento do corpo circense, seus múltiplos modos de se abrir para o mundo, para, de maneira reversa, perceber como seus modos de se moldar por seu entorno, sua memória, cultura, historicidade etc., transformaram esse mesmo corpo, seu gesto e, logo, suas formas de expressão e manifestação.

A exemplo do próprio Sistema Laban/Bartenieff, tanto as Escalas de Movimento desenvolvidas por Laban (2011) como os Padrões de Conectividade do Desenvolvimento da Bartenieff se utilizam de um raciocínio extremamente semelhante, porém, complementarmente reverso. Tanto a categoria Corpo como a categoria Espaço, de acordo com as Harmonias Espaciais, se preocupam com as inter-relações entre sentir e agir do movimento com seus contextos internos e externos – sempre sob uma perspectiva porosa e

³⁴ Do original: “To actively go further out to expression in the world, I will have to connect further into my core in order to discover what is of import that needs to be brought to the world. At the same time, to come further in, I will need to go further out, because my inner meanderings will seem purposeless without expression within their larger context of relationship to what is outside of me”.

não definitiva. A categoria Espaço sobrepuja as bordas do corpo para extravasar-se para fora dele, focada para as manifestações do corpo no “espaço externo”. A categoria Corpo encontra seu caminho ao desenvolver uma abordagem mais preocupada com os “entres” que foram considerados ao tratar do espaço, porém, com um enfoque maior no próprio corpo. Nos *Bartenieff Fundamentalssm*, a memória do corpo é considerada ativa tonicamente e age sobre os esquemas motores mais profundos e constitutivos do corpo, ou seja, compreende não somente a expressividade como a impressividade. Assim, o corpo é visto como constituído, mas também constituinte do espaço que o rodeia, reafirmando a reversibilidade da figura topológica da *Fita de Moebius* como seu grande terreno.

A categoria Corpo do Sistema Laban/Bartenieff teve forte influência do trabalho desenvolvido por Irmgard Bartenieff, e não somente influenciou esta categoria, como todas as outras, de tal modo que seu nome foi incorporado a todo o Sistema. Aluna e discípula de Rudolf Laban (1789-1958), bailarina, fisioterapeuta e uma das pioneiras da terapia por meio do movimento, Irmgard Bartenieff (1900-1981) deu seguimento às investigações de Laban, fundando o *Laban Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS* em Nova Iorque, EUA. Em seu estudo, Bartenieff aponta um outro olhar sobre o corpo bípede e terrestre, integrando a perspectiva do desenvolvimento humano às possibilidades motoras e expressivas do corpo com relação ao seu meio. Mobilizada por essa organização e estruturação do corpo humano em função de suas distintas relações com a terra, ao longo de seu crescimento e durante sua fase adulta, Irmgard Bartenieff deu seguimento às experiências de Laban e criou o que atualmente é denominado *Bartenieff Fundamentalssm*.

Para a categoria Corpo, cada sujeito organiza, ao longo de sua vida, suas combinações de formas entre cadeias cinéticas, osteo-mio-fasciais, que lhe são únicas, de modo que cada nova experiência oferece uma nova configuração do uso de suas próprias energias dinâmicas de movimento (Bartenieff, 2002). Cada corpo guarda a memória de seus Esforços e cada nova experiência pode mudar até mesmo as camadas corpóreas mais profundas relacionadas àquele movimento.

Como no grande tema labaniano Função/Expressão (*Function/Expression*), do mesmo modo que a expressividade escolhe manifestar-se através de certos caminhos funcionais para o movimento, a própria funcionalidade dos corpos dos seres vivos, movidos pelas necessidades e possibilidades encontradas em seu meio, desenvolveu, ao longo do tempo, preferências e afinidades de movimento, como uma maneira de moldar-se ao ambiente, continuamente. Cada ser vivo, pela necessidade de locomoção, reprodução e nutrição, irá

descobrir preferências de movimento entre se aproximar ou se distanciar das coisas a sua volta e, logo, preferências por certas cadeias cinéticas e motoras. As transferências de peso e distintas formas dos corpos alcançarem o espaço, movidos pelo desejo, possuem infinitas combinações de movimento e de organizações corporais nos diferentes seres vivos, necessárias às distintas formas de locomoção encontradas na natureza. Sobretudo, será esse desejo de se *loco-mover* e alcançar coisas fora de seu próprio corpo que proporcionará um processo dinâmico de forças e tensões inter-relacionais, as quais se projetam para fora de si, mas que dependem da maneira com que, no caso humano, cada sujeito encontrou de se relacionar com o suporte do chão de forma a manter-se de pé ao ser atravessado pelas forças imparáveis da gravidade.

Bartenieff tentou captar padrões organizativos do corpo a partir da análise do movimento de bebês, repetidos mais ou menos no movimento dos seres vivos no decorrer do tempo, e considerados referência para esse corpo que depende do suporte do chão para viver. A partir destes sentidos e tensões aterradas em cada corpo bípede em relação ao espaço que o rodeia, Bartenieff desenvolveu o estudo dos chamados Padrões do Desenvolvimento, aprofundados mais adiante.

Por ora, o que se faz imprescindível é a relação que os *Bartenieff Fundamentals*sm possuem com o que alguns pesquisadores em Dança vêm apontando sobre a importância do sentido do gesto como pulsão de vida. Pois, ao considerar que o corpo não ocupa espaço, mas produz e é produzido pelo espaço, uma noção contínua de corpo ganha potência, em detrimento de uma ideia de corpo estável e perfeitamente analisável por segmentos. Crítica também feita pela linha de pensamento que vem sendo tratada no Departamento de Dança da Universidade de Paris 8, como nos já citados Michel Bernard, seu fundador, Hubert Godard e Christine Roquet (membros atuais), por exemplo. Para ambas as linhas de pensamento, é o movimento vivido que atravessa a forma do corpo e o *trans-forma*, é sua pulsão de vida que dá sentido e ganha sentido sobre as partes moles do corpo, direciona seus espaços “vazios” e cria seu fundo tônico, que dá a forma aparente de seus movimentos e produz seu vocabulário gestual. O gesto faz o corpo, na medida em que é a sua expressão no mundo que o modifica, que o movimenta continuamente, já que o “corpo” nunca para.

Esse é o principal pilar que se levará em conta na análise que será realizada junto aos artistas e professores provenientes de distintas gerações, familiares ou não, que vivem das artes circenses no Rio de Janeiro. Desse modo, pretende-se considerar não somente os modos como o corpo circense *trans-forma* e é *trans-formado* pelo espaço e pelas coisas que o rodeia, mas como a pulsão que os movimenta dá sentido a seus gestos e segue, continuamente,

movendo entre extremos (entre o dentro e o fora, entre a mobilidade e a estabilidade etc.), moldando e *trans-formando* as formas do corpo e seus gestos. Qual o fundo tônico que os circenses levam consigo ao longo de anos de vida em relação com tantos modos de adaptação e incorporação de tantos outros – artistas, culturas, lugares, técnicas, linguagens etc.?

1.4. As estruturas da corporeidade e os fluxos habitados no corpo

Bartenieff, Laban e o pensamento inaugurado ao longo do século passado sobre o corpo e o movimento, assim, estão inteiramente em diálogo com a linha de pensamento desenvolvida no Departamento de Dança da Paris 8. A escola inaugurada por Laban obviamente estava imersa em seu contexto de vida e do mundo ocidental, minimamente compartilhado acima. Ainda que Laban não tenha tratado diretamente da crítica ao termo “corpo”, como feito por Bernard, ele buscou explorar suas nuances expressivas e pluralidades mais dinâmicas entre o espaço e as formas de manifestação e atravessamentos de tensões do que, naquele momento, poderia ser compreendido como “corpo”.

Neste sentido, ao apresentar o termo “corporeidade”, Michel Bernard (2001) propõe captar um significado aberto a esses entrelaçamentos múltiplos das sensações heterogêneas que atravessam o corpo. Imerso em memórias, o corpo vivo é permeado por hábitos e cria seu sentido próprio para se direcionar ao mundo à sua volta, do mesmo modo que filtra seus sentidos para se constituir e se mover. Por sua vez, a palavra “corpo” carrega o nascimento de uma perspectiva científica de “descoberta” sobre o corpo, que incide e pressupõe um conhecimento sobre ele, considerando a possibilidade de um corpo, de apenas um corpo, ou um suposto corpo, que foi e ainda é “fixado” como um ideal que deve ser atingido em sua máxima perfeição – para que se aproxime do sagrado, já que sua imperfeição e pecados o distanciam da sua alma. A crítica de Michel Bernard (2001) à palavra corpo segue sendo amplamente comentada pelos professores do Departamento de Dança da Paris 8 que, assim como o Sistema Laban/Bartenieff, se recusa a conhecer o corpo a partir de sua segmentação, pois consideram o ser como um todo, na sua máxima imperfeição, entendendo que é desta de onde nasce a expressão humana. Como colocado também por José Gil (2004) no início deste capítulo, as fronteiras imagináveis criadas para se obter um objeto de estudo específico referente ao corpo, retiram a potência do sentido do gesto, criado num *continuum* de microgestos que encontram sentido na decantação de suas sobreposições. As três perspectivas citadas consideram o ser por inteiro para chegar no gesto dançado, já que é na sua forma única de imperfeição, nas assimetrias, nos excessos de tensões e de hábitos adquiridos em nossa convivência com o ambiente, que emerge o nexos, o sentido, a expressividade do gesto,

sempre único. O corpo como corporeidade pode finalmente estar aberto aos encontros e ao espaço que o rodeia, às suas imperfeições e deformidades, adquiridas de modo a dar contorno à memória. As mudanças das formas dos ossos, dos sentidos do tônus miofascial, nada mais são do que uma adaptação funcional, uma expressão do mundo que entra no corpo e o modifica, transformando-se em impressão. De modo subjacente aos seus processos cognitivos, o conceito de corporeidade coloca em questão os limites do corpo e seus contornos, tornando-o mais parte de um processo do que um modelo de perfeição a ser alcançado.

Quando usamos este termo “corpo”, estamos nos apoiando na suposição implícita do pensamento ocidental que define o “corpo” como entidade material anatómica descritível e unívoca, em sua oposição ao *espírito* ou à *alma*. No entanto, o uso deste signo linguístico é redutor e não reflete a dimensão material e sensível de nossa vivência. É para remover esta falsa evidência induzida pelo conceito *corpo*, que o filósofo Michel Bernard, seguindo os fenomenólogos, propôs usar o conceito de corporeidade. Qualquer “corporeidade” pode ser abordada a partir do funcionamento intrínseco do *sentir*: Aqui não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e identificável que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas se trata da sedimentação de um processo móvel e complexo, o processo do *sentir*. (Roquet, 2017, p. 19, grifos da autora).

Segundo Bernard (2001), a palavra corpo reduz suas próprias possibilidades de percepção para se tornar um processo informativo ao mesmo tempo em que perde seu caráter pulsional de expressão para adquirir a função meramente instrumental de emissão de signos. A corporeidade não se restringe ao corpo, ela o associa ao vivido, ao passar do tempo, que faz e transforma o corpo. Finalmente, ela une o espaço e a forma ao tempo.

De acordo com Roquet:

É uma maneira singular de agir-perceber em um ambiente (mas feita de mil maneiras!) que irá moldar a corporeidade. Também não pode haver corporeidade “em si”, mas apenas múltiplos fenômenos de corporeidades, cada uma definindo-se por um certo *uso de si*. Se entre os “trabalhadores do corpo”, certas configurações corporais parecem mais ou menos aparentadas, muitas vezes é porque elas compartilham o mesmo gesto, ou seja, a mesma prática: o mesmo aprendizado, o mesmo treinamento, o mesmo ideal (Roquet, 2017, p. 20, grifos da autora).

Eis uma reflexão sobre o corpo, desenvolvida sob o prisma da dança, de um movimento do sentir o mundo, aterrado no agir com o mundo, que faz o gesto humano e que molda essa corporeidade, ou os “múltiplos fenômenos de corporeidades”, como ressalta Roquet (2017, p.20).

Apontar-se-á aqui uma breve observação para as inúmeras significações que podem ser encontradas na palavra corpo em distintas línguas. Na língua portuguesa, segundo o dicionário *Michaelis online*, existem 31 definições (e ainda assim, pretende-se dizer que

existe *um* corpo!). Na língua francesa, há 23 definições, segundo o *wiki dictionary.fr*. Na língua inglesa e nas línguas de origem anglo-saxônica existem atribuições distintas, já que os vocábulos em si também são distintos. No entanto, em linhas gerais, existem algumas compreensões em comum, por exemplo, uma compreensão anatômica geral do corpo como ligado à uma matéria, como um conjunto de elementos físicos, ou ao que se associa ao que tem extensão e forma, que possui uma estrutura física, que preenche espaço, com maior ou menos densidade líquida, e que pode ou não ter uma individualidade. Na língua francesa, *corps*, pode também estar associado ao centro, ao coração (*cœur*) de um objeto. Igualmente, na língua inglesa, *body*, tanto proveniente do inglês antigo”, *bodig* e *bodeg* significam tronco, peito, torso, estatura. Na língua portuguesa, as mesmas associações do corpo ao centro, coração ou tronco de algo podem ser observadas, como em “corpo do texto”. A maioria das significações encontradas compreendem o corpo como algo ligado ao centro, com um referencial mais atento para dentro daquele corpo. Somente *b^hewd^h*, do proto-indo-europeu, indica aquele que está alerta, acordado, prestando atenção, com um referencial para fora de seu centro.

Outro ponto de significação comum em diversas línguas é o das associações de corpo como coletivo de pessoas, grupo, comunidade, organização, companhia, ou simplesmente um conjunto de algo, como leis ou evidências. Destaca-se aqui um significado de corpo que faz sentido para o contexto deste texto, em que “fazer corpo” pode também vir a transformar muitas corporeidades em um sentido de presença, de afirmação frente a algo, de redefinir limites e contornos socialmente estabelecidos, onde um toma a forma de muitos e pode ganhar/tomar mais espaço.

Em muitas línguas, a palavra corpo-se encontra relacionada a um corpo quando morto. Ou seja, a palavra corpo não necessariamente concerne a determinado “conjunto de matéria” vivo, animado. Ele segue sendo compreendido como corpo apenas pelo espaço que ocupa, mas não pelo espaço que transforma. Porém, não se vislumbra um corpo que não transforme e seja transformado pelo espaço que o rodeia, mesmo que esteja teoricamente “inanimado”. Como já diz o antigo dito popular, “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”, e mesmo uma rocha parada, ao longo do tempo, modifica seu espaço interno em função de seu espaço externo.

Uma matéria que, aparentemente, pode estar definida espacialmente, sob determinada forma, e que a faz ser considerada um “corpo”, não está definitivamente presa a uma mesma forma. Ao contrário, o corpo de um ser, antes vivo e agora morto, é comido, queimado, deteriorado; o corpo vivo cresce, envelhece, cria outro corpo. O corpo de um objeto, quebra,

perde um pedaço, amassa, encharca, rasga, vira outro objeto, se transmuta. Tudo isso apenas reafirma a mutabilidade dos corpos, vivos e mortos, e compõe a ideia de que a forma de um corpo nunca é definitiva, mas ela se transmuta, se *trans-forma*, em função de seu meio, do espaço que ela ocupa e que a envolve – o que não é uma novidade – no entanto, parece ser constantemente esquecida por nós, seres humanos.

Sobretudo, é imprescindível considerar que esta ideia de espaço ocupado e de transformação da matéria é justamente o que designa a perspectiva que se tenta atribuir à palavra corpo. No entanto, quando corpo é unido ao seu tempo, tem-se uma encarnação desta matéria, tão idealizada. Ela deixa de ser algo imaginado e distante para ser algo tangível, situado. O espaço externo, que antes parecia implicar apenas em volume ocupado, passa a ser espaço transformado pela existência e pela localidade, dos traços, raízes e marcas deste conjunto de matérias em constante transformação. Assim, os sujeitos interagem no espaço à medida em que também são transformados por ele, e vice-versa. Ou seja, o perceber e o agir não acontecem necessariamente numa ordem causal, mas sim sistêmica, onde os elementos produzem algo a mais em suas relações que ultrapassa uma mera união ou ordenação, abordagem não coincidentemente considerada em ambas as análises aqui utilizadas:

Em Godard como em Laban é o ato de *agir-perceber*, a maneira em que este *agir-perceber* se realiza, que importa em primeiro lugar. Neste contexto, portanto, o termo “estrutura” não se refere ao senso comum que visualiza geralmente, a partir deste termo, uma ossatura circunscrita e imutável. Aqui, o termo é sinônimo de “sistema” e refere-se a um conjunto organizado de relações entre vários elementos. O conceito de corporeidade refere-se, assim, ao funcionamento de um sistema de sistemas, uma “superestrutura” de algum modo (Roquet, 2017, p. 21, grifos da autora).

Roquet compartilha uma teorização que foi elaborada a partir das experiências práticas do que foram denominadas “as quatro estruturas da corporeidade” a partir do exemplo “das costas” que, complementares ao Sistema Laban/Bartenieff, também se colocam como um “sistema de sistemas”. A primeira a ser apontada é a “estrutura somática” ou “a dor nas costas, o mal do século”: constituída pelo corpo como matéria, e ligada às referências da anatomia e fisiologia, ela dialoga com um conjunto de possíveis processos de cura de lesões e traumas desta estrutura corporal. A segunda é a “estrutura coordenativa” ou “saltar com as suas costas”: conectada com os hábitos gestuais e a memória que decanta na forma de estruturação cinética, dialoga com os referenciais de um esquema corporal que define as escolhas neurofisiológicas. Trata de como se agregam ou se distanciam as partes do corpo durante o movimento, tanto com relação ao espaço como em relação às suas temporalidades. Se dobrar as duas pernas para saltar é uma coordenação, saltar com as suas costas é um

convite para observar mais precisamente a relação tônica entre os membros e o eixo central, durante um salto em particular (Roquet, 2017, p. 21). A terceira é a “estrutura perceptiva” ou “sentir o ar em suas costas”. Ela dialoga com o modo único de percepção do mundo e com um moldar da imagem do corpo, que acontece numa relação de economia estética³⁵. Este arco de sensibilidades é formado em relação a referenciais culturais, históricos e são ao mesmo tempo extremamente singulares, pois refletem escolhas de leituras dadas pela relação que cada ser humano estabelece com o mundo desde seu nascimento. Roquet exemplifica:

you can be invited to move “feeling the air on your back”: this metaphor can open a new access to another perception (of space behind, of the other) using the imaginary and allowing to go back more easily, for example. (Roquet, 2017, p. 21).

A quarta é a “estrutura psíquica (ou estrutura simbólica)” e dialoga com a noção de “sentido do gesto”. Refere-se à perspectiva psicológica, não somente ligada à ideia de “fazer sentido” como “significado”, mas a forma do contexto fazer sentido sob o prisma do pertencimento, da relação, do modo como se permite a entrada do outro, ou do mundo. “É a diferença em francês quando eu digo “isso tem tal significado” (*cela a tel- le signification*), ou “isso faz sentido” (*cela fait sens*). A vida das costas, como mencionou Boris Dolto (1988), está relacionada com à vida psíquica do indivíduo (Roquet, 2017, p. 22, grifo da autora).

Em termos de estrutura corporal, as artes circenses já possuem diversas pesquisas e estudos, muito devido ao fato de poder ser aplicada em áreas do conhecimento relacionadas, como a Fisioterapia ou a Educação Física. Como comentado anteriormente, as “quase articulações” do corpo apontadas por Gil podem ser facilmente tratadas sob a perspectiva de suas funcionalidades. Do mesmo modo, a estruturação cinética também passa pelos estudos da Neurofisiologia, e dialoga com os referenciais de análise das artes circenses, o que pode recair prontamente para uma abordagem funcional, principalmente quando ligadas à questão do risco e da destreza corporal. Contudo, a terceira e quarta estruturas, dentre as quatro elencadas por Roquet, serão de grande interesse para as análises subsequentes, pois começam a estabelecer uma abordagem sobre a encarnação do sentido, da percepção do mundo e relações estéticas do movimento, da ordem do pertencer e do sentir.

³⁵ O termo estético deriva do grego *aisthesis*, e se relaciona com a capacidade sensível do ser humano para perceber e organizar os estímulos que lhe rodeiam. A noção de economia estética dialoga com o processo seletivo da sensibilidade do sujeito ao longo de sua vida, que a partir de suas relações, sociais, culturais, e de suas vivências num sentido mais amplo, pode encontrar momentos de maior ou menor abertura sensível, em determinado lugar de seu corpo, ou a partir de um determinado acontecimento etc., de modo que ênfases, recortes, e percursos de seu universo sensível pode ser mais ou menos acessado.

Ao contrário do que se imagina, o circense não realiza “truques” apenas por considerar sua estrutura coordenativa, por uma dificuldade motora, mas também o faz por uma questão de pertencimento, que o envolve em termos simbólicos e psicológicos e o engajam no movimento realizado, tornando este mais um gesto circense que um “movimento acrobático”, ou um mero “truque”. Eis um prisma de análise da linguagem circense ainda pouco explorado e que, no entanto, dificilmente pode ser analisado isoladamente das demais estruturas. Sobretudo, não será necessariamente a compreensão individual de cada uma das estruturas apontadas o que se buscará adiante, mas tentativas de capturar os encontros entre elas quando em diálogo com as artes circenses. Desse modo, quando José Gil pergunta sobre como se cria uma lógica de movimento na coreografia dançada, ele imediatamente traz a ideia de nexos, dado pelo fluxo de movimentos que atravessa o corpo e se “habituam”, criando o sentido do gesto dançado:

Quando se trata do corpo e, em particular, da dança, o fato é ainda mais surpreendente. Séries diferentes ou divergentes de gestos efetuados pelo mesmo corpo num tempo único acabam por “se integrar”; o mesmo se passa com séries de movimentos e de notas musicais (ou até mesmo ruído); ou ainda com qualquer objeto estranho aos gestos, introduzido por acaso no meio de uma sequência dançada: depois de um certo tempo, obtém-se sempre uma continuidade de séries heterogêneas (Gil, 2004, 69-70).

Mas como o nexos do gesto circense é criado? Pois, já que o mesmo processo de “habituação” acontece com notas musicais ou com objetos “introduzidos por acaso”, como seria possível pensar o fluxo que atravessa o movimento das linguagens circenses para criar sentido em seus gestos? Na entrevista “Buracos Negros”, concedida a Kuypers (2010), Hubert Godard fala nitidamente sobre como é dada a percepção do espaço que determina as possibilidades de movimento de um determinado corpo. Ponto onde se percebe, assim como em Laban, a ligação intermitente entre espaço, subjetividade e expressividade. Quando fala de um “esquema postural”, Godard traz a ideia de uma antecipação do movimento dada a partir da construção subjetiva do espaço que norteia todas as estruturas da corporeidade apontadas acima: “É o modo como vou me orientar que ditará a qualidade do gesto que seguirá.” (Kuypers, 2010, p.5).

Por outro lado, cada corpo se acostuma, se “habituam a modos de habitar” e perceber o espaço, que se inscreve nos gestos e se apoia sobre coordenações inscritas na experiência e história de vida de cada corpo. O gesto, desse modo, é modificado também sempre em função de dados já existentes em potencial na organização corporal de determinado indivíduo. No entanto, como coloca Godard, o cérebro é conduzido mais comumente pela “inibição de certos reflexos” do que pela ativação de músculos e controle motor:

Tudo se mexe no interior do corpo. Até os músculos se mexem antes de serem inervados. Há um movimento inerente ao músculo, entre 8 hertz e 12 hertz, que se chama contração miogênica, que se produz antes mesmo que esse músculo seja tocado por um motoneurônio. Depois, há uma contração ligada à inervação, e assim por diante; há uma grande quantidade de movimentos no corpo e o corpo precisa dessa atividade para iniciar um movimento. Seria muito complicado para o organismo colocar-se em movimento sem essa atividade flutuante já iniciada. Ou seja, a construção de um movimento se faz principalmente pelo controle de coletivos de unidades motoras e não pelo controle de músculos iniciais. Esse coletivo está ligado por um pacto temporário (uma coordenação) que será revisto em função de uma mudança no contexto, é uma estrutura dissipadora (Kuypers, 2010, p.6).

Eis o ponto principal para as artes circenses: as relações intensas e transformadoras entre essa “atividade flutuante”, sempre já iniciada, que caracteriza as marcas expressivas e o esquema postural, e a revisão permanente deste pacto temporário, que ocorre em função de cada mudança no contexto deste sujeito. As artes do corpo provocam mudanças neste contexto coordenativo e podem facilitar revisões constantes desta “atividade flutuante”, funcional e expressiva de cada indivíduo. Quando se apresenta uma nova configuração espacial, ou um novo contexto, uma mudança de apoios ou de suportes onde este corpo se situa, por exemplo, as subjetividades e a forma como este indivíduo percebe o que o rodeia é reorganizada. Nas estruturas da corporeidade, assim como nas categorias labanianas, as mudanças e adaptações organizativas e conectivas do corpo não acontecem apenas em termos mecânicos e funcionais, mas envolvem as camadas mais profundas, da função tônica à estrutura psíquica, e questionam os caminhos de economia estésica, reposicionando e remodelando sua imagem corporal e, assim, sua maneira de interagir, de sentir e se relacionar com o mundo e com as coisas ao seu redor.

2 OS “OUTROS” DOS GESTOS CIRCENSES: PERCURSOS ENTRE A DANÇA E O CIRCO



Figura 1 – O que Arde do Circo

Legenda: Julia Franca. Malabares de fogo
III Festival Experimental Eletrorgânico, RJ (2008).

Fonte: Fotografia de Tainá Del Negri.

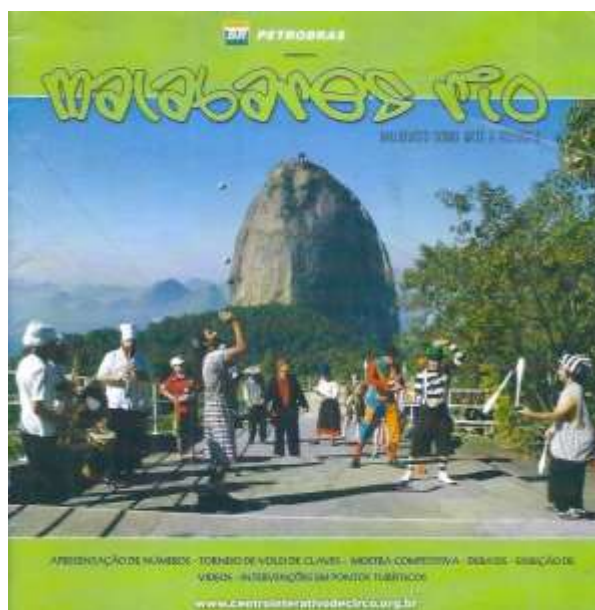
Você sabe que o circense não precisa estar embaixo de uma lona para ser um circense. O circense pode estar no sinal. Ele pode estar num teatro. Ele pode, entendeu ele, ele é um circense. Por que ele é um circense? Porque ele trabalha e treina as técnicas circenses. E ele gosta do circo. E o circo é uma coisa universal. O circo está na nossa cabeça. Ele não está só numa lona. Eu faço circo. Eu já fiz circo no *Got Talent*. já fiz circo num show na Itália, já fiz circo ali no Alto da Boa Vista. Eu já fiz circo dentro de um *shopping* e a gente faz circo. Então, em qualquer lugar a gente faz, entendeu? Eu acho que o circense é um circense. Desde o momento que você abraça a técnica circense, você, você é uma bailarina circense. Olha só, você nunca mais saiu do circo (Silva, 2022)³⁶.

³⁶ SILVA, Edson. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [25 nov.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca.1h42min). Disponível nos Apêndices.

Para tornar mais consistentes as reflexões do primeiro capítulo, compartilharei o modo como a minha prática corporal foi, aos poucos, tecendo as referidas indagações, e como as artes circenses foram moldando o meu fundo tônico, *trans-formando* meus gestos, dia a dia, juntamente com meu aprendizado e pesquisa sobre o Sistema Laban/Bartenieff. Do mesmo modo, faz-se importante localizar alguns encontros que se deram nesse percurso e que irão despontar na escolha dos circenses entrevistados para a presente pesquisa. À medida que cada um dos entrevistados aparece no relato,—realizo algumas longas observações, como atravessamentos que potencializam as questões mais primordiais deste estudo.

O relato, feito de modo pessoal, intenta demonstrar como a pesquisa se deu na ação, nos encontros e nos cruzamentos tecidos ao longo de quase 20 anos, desde que tomei conhecimento desta grande casa, que é a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Nossa ENCLO, muitas vezes é colocada neste capítulo como ENC, seu nome antigo, anterior à homenagem permanente a Luiz Olimecha, seu fundador. Sendo assim, pretende-se também apresentar a importância de cada um dos entrevistados, não somente para a trajetória da ENCLO, mas como interlocutores das questões que, ano após ano, foram emergindo da minha prática e de todo o entorno que se apresentava. Após feita essa apresentação, os depoimentos dos entrevistados seguirão em diálogo constante com os conceitos e reflexões apresentados até o final do texto, e farão parte da trama reflexiva e prática da pesquisa.

Figura 2 – Encontro Malabares Rio



Legenda: Realizado pelo CIC- Centro Interativo de Circo sediado na Fundação Progresso e em diversos locais públicos da cidade do Rio de Janeiro – RJ (dezembro de 2007).

Fonte: Capa do livreto sobre o encontro Malabares Rio.

O antecedente mais longínquo da pesquisa foi tomando forma no modo como me aproximei das artes circenses. No início dos anos 2000, havia encontros regulares de malabarismo na Fundação Progresso³⁷ (Figura 2, acima). Todas as segundas, quartas e sextas-feiras à noite, o então CIC – Centro Interativo de Circo³⁸, abria suas portas para treino livre de malabarismo e, algumas vezes, de outras modalidades da linguagem circense. Nesses encontros, era bastante comum a presença de artistas de outras partes do Brasil e do mundo, que estivessem de passagem pelo Rio de Janeiro. Frequentemente, eu encontrava estudantes e profissionais conhecidos da cidade, não somente da linguagem circense, mas de outras linguagens artísticas. Cabe comentar que, naquele momento, era extremamente comum que houvesse noites de cabarés circenses na Fundação Progresso e em seus arredores, como o querido Cabaré Volante, no qual tive o prazer de me apresentar mais de uma vez. (Figura 3).

Figura 3 – Cabaret Volante



Legenda: Da esquerda para a direita: Felipe Farinha, Camila Moura, Lana Borges, Fabio Queirolo, Carol Cony, Gui Lazzari, Dominique Martins, e Julia Diehl.

Fonte: Divulgação impressa do Cabaret Volante.

³⁷ Fundação Progresso, Rio de Janeiro – RJ (2004). A Fundação Progresso foi resultado da ocupação de uma antiga fábrica de fogões e cofres na Lapa, bairro da cidade do Rio de Janeiro, por um grupo de artistas de vanguarda. Até os dias de hoje, o espaço abriga uma série de companhias de circo, teatro, dança, realiza shows e eventos culturais. Disponível em: [Fundação Progresso \(fundicaoprogresso.com.br\)](http://fundicaoprogresso.com.br). Acesso em 24 de fev.2023.

³⁸ O CIC- Centro interativo de Circo foi fundado em 1999 por Geraldo Miranda (conhecido como Geraldinho) e por Eugênio Rosales, apoiadores das artes circenses e principalmente do Malabarismo, constantemente acolhendo artistas independentes e companhias iniciantes em seu espaço para ensaios e fazendo pontes para trabalhos. O Festival Malabares Rio teve diversas edições, desde 2006, e, por volta de 2011, o CIC pegou fogo e encerrou suas atividades.

Eu estava distante da dança e, espontaneamente, fui me aproximando desse movimento de efervescência artística que a Fundação Progresso vivia, e aprendendo de forma autônoma. Até então, eu havia apenas experimentado poucos objetos do malabarismo, como o poi³⁹ (também conhecido como swing), o bastão, as claves, as bolinhas e poucos movimentos de portagem no chão⁴⁰. Cursava Direto na Faculdade Cândido Mendes e Ciências Sociais na UFF – Universidade Federal Fluminense, e era comum que me vissem treinar no Campus do Gragoatá e nos corredores do prédio comercial onde fica a Cândido Mendes (Centro). Comecei a frequentar as Convenções de Malabarismo e Circo⁴¹ e a me apresentar fazendo malabarismo com fogo em festivais de música e em eventos universitários, o que se mostrou consideravelmente rentável. Me aproximei também de uma amiga e bailarina, profissional que havia cursado a Escola Estadual de Danças Maria Olenewa⁴², Carla Stank, que me ensinou a subir em um tecido acrobático, primeiro contato que tive com a acrobacia aérea. Junto com

³⁹ O swing-poi é uma modalidade do malabarismo em que cada mão do performer detém uma corda com uma bola em sua ponta, possibilitando giros contínuos ao redor de seu corpo. A mesma modalidade pode ser observada com diversos tipos de tecidos amarrados em cada corda ou ponta, com o objetivo de realizar desenhos no espaço e cada um possui um nome, como a *flag* (bandeira), ou o *veil* (véu). Ainda, a mesma movimentação feita de giros contínuos pode ser feita com as claves, ou mesmo com o poi de bastão (dois bastões pequenos).

⁴⁰ Portagem é o termo que se utiliza quando um corpo sustenta outro corpo, ou muitos outros. As portagens podem ser realizadas em posturas mais estáveis ou mais móveis, assim como com um ou mais corpos em contato com o chão ou apenas em contato com algum aparelho circense, seja ele grande ou pequeno, aéreo, ou de solo (com sua sustentação no chão).

⁴¹ A Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo – CBMCirco teve sua primeira edição em 1999, em Maricá, Rio de Janeiro. Ela nasce inspirada nos modelos das Convenções Europeias, envolve profissionais, praticantes e interessados nas artes circenses e é composta por uma série de oficinas e apresentações, tendo normalmente o famoso cortejo pela cidade que a sedia, assim como as famosas competições (como o vôlei de claves, a corrida de monociclos, os recordes, e os gladiadores (jogo entre malabaristas em que todos devem derrubar os malabares de seus adversários até que sobre apenas um). Atualmente, a CBMCirco está na sua 21ª edição, que se realizará em julho de 2023, e é um evento esperado por diversos aspirantes das artes circenses em todo país e nos países vizinhos. Para ver mais, acessar o estudo sobre o Panorama do Malabarismo no Brasil 2007-2008, desenvolvido pelo grupo de pesquisa da FEF/UNICAMP, Circus. Disponível em:

https://www.fef.unicamp.br/fef/sites/uploads/circus/panorama_do_malabarismo.pdf. Acesso em: 12/07/2023. Recentemente, após minha entrada no Conselho Municipal de Políticas Culturais – SMC/RJ, tive o prazer de organizar a 19ª CBMCirco – *A Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo é o principal evento no calendário anual da classe circense* (<https://www.instagram.com/cbmcirco/>), em novembro de 2018, em Rio das Ostras, quando além de coordenar cerca de 100 oficinas, estive à frente na organização de Mesas Redondas e conseguimos reunir dezenas de circenses para desenvolver estratégias de melhorias nas condições do trabalho para a categoria e traçar metas para a formação de uma rede brasileira de artistas circenses. Além disso, estive presente desde a 1ª Convenção Carioca de Malabarismo e Circo - CCC, em 2004, vindo a organizar a 5ª CCC em 2018.

⁴² Escola vinculada ao Teatro Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, que tem como principal intuito formar bailarinos de excelência, além de possuir um vasto tempo de formação e conteúdo pedagógico no campo da Dança, como aulas de terminologia dos passos do ballet clássico, história da dança, música, danças folclórica, dança moderna e outras. Disponível em: [EEDMO \(theatromunicipal.rj.gov.br\)](http://EEDMO(theatromunicipal.rj.gov.br)). Acesso em 24 de fev./2023.

ela, fiz aulas avulsas na Cia. Intrépida Trupe⁴³, na Castsapá e em outros espaços culturais da cidade, e criamos uma performance que aliava a dança à acrobacia aérea, apresentada no Festival Cachoeira Alta-MG.

Lembro-me de ter tido o privilégio de ir ao 3º Fórum Social Mundial-FSM, em Porto Alegre- RS (representando a Faculdade Cândido Mendes), no mesmo ano em que fui à 5ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo – CBMCirco, coincidência que, certamente, mudou os rumos de meu percurso profissional e pessoal. Enquanto estudante universitária da área das humanidades, eu estudava constantemente inúmeros escritos sobre a natureza humana, as problemáticas sociais e, assim como outros estudantes, pensava muito a respeito das mudanças necessárias para um mundo melhor. Na virada do milênio, a temática “Por um mundo melhor”, não foi pauta apenas para FSM, mas representou a força de muitas vozes que uniam incontáveis movimentos sociais. Ter vivenciado uma CBMCirco, na mesma época, parece ter unido as duas temáticas de um modo muito formativo em meu corpo. Uma das cenas inesquecíveis foi a primeira vez em que vi dezenas de pessoas juntas, jogando malabarismo. Tenho em minha memória que poderiam ser cerca de cem pessoas, jogando, ao menos, três objetos cada uma. Era como presenciar um estado coletivo de ausência de gravidade. Aquele momento foi uma “virada de chave” para mim. Pude sentir que as transformações e mudanças necessárias para um mundo melhor estavam ali, na prática corporal, e não fora. Participava de muitas reuniões dos centros acadêmicos universitários, onde ouvíamos e falávamos muito, mas a prática, as ações daquilo que se falava, eram quase sempre contraditórias. Naquele momento, percebi que a prática do circo possibilitava transformar o que estava dado, e o fazer-sentir um outro mundo, realmente possível.

No ano seguinte decidi trancar a Faculdade de Direito e iniciar minha formação como estudante da Faculdade Angel Vianna e, no meio do ano, fazer o curso de férias da Escola Nacional de Circo, onde tive meu primeiro contato real com uma lona de circo. Éramos cerca de 50 alunos jovens, rolando, pulando, girando, subindo uns nos outros e em diversos objetos, por oito horas diárias. Foi também a primeira vez em que me pendurei em aparelhos aéreos de

⁴³ O grupo começou ainda no antigo Circo Voador, no Arpoador, no início da década de 1980, e se forma oficialmente numa viagem para o México, quando se apresenta na abertura da Copa do Mundo, em 1986, em Guadalajara. Alguns de seus integrantes foram alunos da ENCLO, fazendo Reciclagem (ver nota 61, p. 71) com Delisier e o primeiro espetáculo no Brasil foi realizado em 1988. Em 2000, a Cia. consegue se estabelecer na Fundação Progresso, nos Arcos da Lapa, onde desde então, vêm desenvolvendo suas pesquisas, espetáculos, oficinas, workshops e uma série de projetos que envolvem diversas linguagens artísticas, sendo uma referência para as artes circenses no Brasil e no mundo. Eu tive o privilégio de ter sido professora de acrobacia aérea, entre 2014 e 2016, no denominado atualmente Espaço de Criação Intrépida Trupe. Disponível em: <https://www.intrepidatrupe.com.br/>. Acesso em: 12/06/2023.

fato altos, que fui lonjada⁴⁴, que subi em perna-de pau, cama elástica, monociclo, arame etc., ou seja, que experimentei realmente como era praticar circo, e o melhor, rodeada por professores que eu sentia entenderem profundamente o que estavam ensinando. Eu não imaginava o quanto eu viria a me envolver com a ENCLO, e, menos ainda, o que significaria em minha vida o contexto complexo no qual estava me inserindo. O fato é que os chamados “velhinhos da Nacional de Circo” mudaram a minha vida, desde a primeira vez que escutei: “Alê, up!” Me lembro do Latur, do Teco, do Pirajá, do Robby Rethy,⁴⁵ e do Aberaldo, sempre a postos. Pirajá⁴⁶ foi o professor que mais me marcou nas aulas de acrobacia de solo, era o mais empolgado quando um movimento novo era realizado. Latur quase sempre me lonjava no trapézio fixo, e Teco, era o mais legal e atencioso comigo, desde o curso de férias. Eu tinha uma cobrança interna muito forte, e ele sempre vinha me acalmar. Robby foi o que mais esteve ao nosso lado no processo de construção para o espetáculo criado com todos os participantes do curso de férias, na finalização do processo das aulas.

Foi-nesse período que conheci Delisier Rethy. No curso, ela não me deu aulas de acrobacia aérea, mas pude vê-la treinando outros alunos mais experientes. Foi quando tive certeza de que queria entrar naquela escola para ser sua aluna. Todos falavam da sua rigidez, de seus gritos e de como era duro fazer aula com ela. Acho que meu histórico com o ballet clássico me deu confiança nesse sentido: “Impossível ser pior que meus professores da Maria Olenewa”, pensava.

Já estava certa de que tentaria a seleção para entrar na Escola, quando, no último dia do curso de férias, após nosso espetáculo de finalização, apresentado pelo professor Robby Rethy, já tarde da noite, nos chega uma informação de que o nosso querido professor apresentador, marido da professora Delisier Rethy, havia falecido, vitimado por um ataque cardíaco fulminante. Aquilo foi um marco para nós. No dia seguinte, a turma do curso de férias compareceu em peso ao funeral, me lembro de ter sentido a força daquela professora. Talvez, por certa identificação (pois meu pai também falecera de infarto fulminante havia poucos anos), mesclada com admiração, senti que queria estar perto dela. Me esforcei muito para passar na prova de seleção, e entrei na ENCLO, naquela época, ainda chamada ENC.

⁴⁴ A lonja é um tipo de cinto de segurança, utilizado no período de aprendizagem de alguma modalidade circense, geralmente é presa por cordas, que podem estar amarradas nas duas laterais do cinto, ou por apenas um ponto, que pode ficar à frente ou atrás do tronco da pessoa lonjada, a depender do movimento.

⁴⁵ Robby Rethy Jr. foi artista circense e ex-professor da ENCLO.

⁴⁶ Pirajá Bastos é filho de Agostinho Bastos (professor da ENCLO) e Heloísa Azevedo. Nasceu em Barbacena – MG, em 1936, e pertence a 3ª geração da Família Azevedo. Foi formado em circo por sua família, tendo trabalhado em diversos circos como acrobata de solo, de cama-elástica, báscula, icários e homem-foca, além de ter sido dono do Circo Picadilly. É professor da ENCLO desde 1995.

Paralelamente a isso, havia entrado para o Ateliê Coreográfico^{sm 47} da Cidade do Rio de Janeiro, o que, somado à experiência na Faculdade Angel Vianna, conferiu um suporte perceptivo e sensível, já ligado ao Sistema Laban/Bartenieff, que me permitiu iniciar o embrião de uma pesquisa-sobre as distintas qualidades de movimento e gamas expressivas que cada encontro entre corpo e objeto poderiam proporcionar. Comecei a desenvolver pequenas células coreográficas com objetos, como: pois, bandeiras, claves e, principalmente, com uma bola de contato⁴⁸, que foi um marco dessa fase de pesquisa. O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro – Cco/RJ, projeto pioneiro da dança e fruto de muitos anos de luta da classe, foi inaugurado nessa época. Foi durante o Ateliê Coreográficosm que conheci Alex Machado, então ex-aluno da ENCLO, que viria a ser meu futuro professor de acrobacia aérea, monitor da ENCLO, atualmente professor concursado, e entrevistado nesta pesquisa. Ainda, no mesmo período, Regina Miranda⁴⁹, uma das principais idealizadoras e fundadoras do Cco/RJ, organizou o “Quintas Jovens”, projeto direcionado aos jovens estudantes de dança para que pudessem compartilhar suas pesquisas. Para esse evento, desenvolvi minha primeira coreografia com a bola de contato, ainda de borracha, chamada *Lorinha Americana*. Nela, coloquei minhas indagações sobre como o corpo poderia encontrar outros caminhos de movimento quando em relação a outro corpo (no caso, a bola). Marcada por muitas transferências de peso, mudanças de apoio e suporte do corpo, percebia que começava a desenvolver uma linguagem própria.

Por outro lado, o primeiro ano como aluna da ENC coincidiu com alguns meses de greve dos servidores públicos da cultura e da FUNARTE. Não houve aulas nesse período de greve, mas continuei a frequentar a ENC. Me lembro de ter tentado conversar com os professores e frequentar os atos políticos na FUNARTE, mas vi poucos professores se manifestarem. Conversava com eles e buscava compreender seu envolvimento trabalhista com aquela instituição. Quando as aulas retornaram, já havia entrado na representação discente, o

⁴⁷ Programa de desenvolvimento profissional em arte e liderança cultural considerado uma referência em educação artística cidadã, concebido e dirigido por Regina Miranda, com duração de um ano, que teve duas edições e envolveu participantes de todas as camadas sociais e econômicas, com experiências extremamente heterogêneas em diversas linguagens artísticas.

⁴⁸ A bola de contato é uma bola específica para uma técnica de malabarismo chamada contato (do inglês, *contact juggling*), onde ela pode deslizar e ser equilibrada em diversas partes do corpo, sem perder o contato com ele.

⁴⁹ Regina Miranda é coreógrafa, diretora teatral, analista Laban e administradora cultural. Como líder internacional do campo labaniano, atua como conferencista, artista e curadora e tem ensaios publicados em revistas nacionais e internacionais. É autora de *O Movimento Expressivo* (Funarte, 1980), *Corpo-Espaço* (7 Letras, 2008) e das peças teatrais *Pernas Vazias* (2003), *Intimidade dos Anjos* (2005), *Manuscritos de Leonardo* (2013) e *Vertigem das Listas* (2014).

Grêmio da ENC, e lá permaneci durante toda a minha formação⁵⁰. Após o início efetivo das aulas, tive contato regular com um verdadeiro pluriverso circense, mágico e sedutor, com nomenclaturas e técnicas específicas, sobre as quais nunca tinha ouvido falar. Sobretudo, foi quando percebi que, nas artes circenses, existiam não apenas objetos, mas inúmeros aparelhos, desde banquilhas⁵¹ para equilibrismos e contorcionismos, coxins⁵² para trancas⁵³, liras⁵⁴, perchas⁵⁵, bambus⁵⁶, quadrantes⁵⁷, mastros⁵⁸. Naquela época a formação tinha a duração de quatro anos, mas a maioria dos alunos demorava mais tempo, por ocasião de greves ou por questões pessoais.

A Figura 4, abaixo, ilustra um pouco da nossa convivência na ENC durante este período. Bruno Carneiro (2022)⁵⁹, artista circense com vasta experiência, contorcionista, acrobata aéreo, de solo e, atualmente, professor da ENCLO, foi um dos entrevistados para essa pesquisa, por ter sido da minha geração de alunos e por ter sido formado pelos mesmos professores.

⁵⁰ Durante o processo da pesquisa, entrei em contato com uma série de arquivos do Grêmio da ENC da época, e pude recuperar e digitalizar as três edições que fizemos do JNC – Jornal Nacional de Circo (jornal do Grêmio, feito com pouquíssimos recursos), onde, em cada uma delas já havia a tentativa de resgatar a memória e a experiência de nossos mestres. Fizemos entrevistas com o Pirajá, a Delisier e o Teco, respectivamente, uma a cada edição. Todas foram transcritas e estão disponibilizadas nos Apêndices.

⁵¹ As banquilhas circenses são aparelhos, geralmente com formato de mesas, utilizados para elevar o suporte do corpo, para que este possa ser destacado e melhor visto pelo público. Existem banquilhas específicas para muitas modalidades circenses, como a parada de mãos, o contorcionismo, o rola-rola (modalidade de equilíbrio onde equilibra-se em cima de uma tábua, em cima de um ou mais rolos) e outros.

⁵² O coxim é um assento estofado e inclinado, de modo que se possa deitar com a bacia um pouco mais elevada do que o peito e que as pernas fiquem fora do assento e para cima, mais ou menos a 90° com relação ao chão, para poderem manipular objetos (modalidade chamada tranca), ou pessoas (modalidade chamada icários).

⁵³ Malabares com os pés, equilibrando e arremessando diversos tipos de objetos como barril, rolos e até mesmo mesas.

⁵⁴ Aparelho de acrobacia aérea com formato circular, geralmente de ferro, realizado geralmente por um (denominado lira simples) ou dois acrobatas (lira dupla).

⁵⁵ A percha (do francês *perche*, que significa, poste, mastro) é um tubo grande, geralmente equilibrado pelo portô (apropriação linguística da palavra francesa *porteur*, aquele(a) que sustenta, que conduz, a/o volante(s), aquele(a) que “vola”, que se movimenta a partir da sustentação, apoio ou toque do porto) pelos ombros ou pela testa. A percha pode ter um(a) ou mais volantes, que sobem até a extremidade de cima da percha para realizar movimentos diversos, geralmente de equilíbrio. É muito comum terem perchas com cadeiras em sua extremidade, onde o(a) volante realiza movimentos acrobáticos que terminam na cadeira.

⁵⁶ O bambu é um aparelho de acrobacia aérea, com formato de uma percha, geralmente sustentado pelo ponto de ancoragem normal e por espias (cabos de aço muito esticados, que puxam vetores diagonais para pontos de ancoragem, de modo a estabilizar o aparelho). Quase sempre realizado em dupla, com um(a) portô, que fica acima, com alguma extremidade de seu corpo preso (normalmente o punho ou tornozelo) e um(a) volante, que pode estar também com alguma extremidade de seu corpo presa, ou estar apenas realizando movimentos sustentada pelo portô.

⁵⁷ Aparelho de acrobacia aérea, que possui uma banquilha bastante alta (entre quatro e nove metros), em que o(a) portô se prende pela cintura ou pelos joelhos, para realizar movimentos com (o)a volante.

⁵⁸ Tubo de ferro comprido e vertical, preso por espias (ver nota de rodapé 29), onde criam-se diversos movimentos de subida, descida e equilíbrio, com uma ou mais pessoas, com ou sem movimentos de portagem.

⁵⁹ CARNEIRO, Bruno. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [21 dez.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca. 1h 6min). Disponível nos Apêndices.

Figura 4 – Viva a ENC!



Legenda: Ao centro, o mestre Pirajá Bastos, e alguns alunos da ENCLO, dentre eles: Marina Collares (ao lado direito de Pirajá), Lana Borges (ao lado esquerdo de Pirajá), Roberta Justen (ao lado de Lana), Rossana Rússia (acima de Roberta), Fernando Nicolinni (abaixo de Pirajá), e Julio Nascimento (ao meu lado). Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro, RJ (2006).

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Bruno Carneiro relata as mudanças ocorridas na instituição que, atualmente, possui menos horas curriculares, totalizando dois anos, e sobre como sentíamos o cotidiano da escola.

Bruno Carneiro: O Chile, lembra do Chile?

Julia Franca: Claro que lembro do Chile.

BC: Dez anos para se formar [risos] E vários que ficavam assim.

JF: Porque ninguém queria sair. Era super divertido.

BC: Melhor lugar para estar. Muita felicidade, né?!

JF: É. Éramos muito felizes lá dentro (Carneiro, 2022)⁶⁰.

⁶⁰ A opção de manter a entrevistadora no diálogo teve o intuito de transmitir as sensações experimentadas durante o período em que a pesquisadora e o entrevistado estudaram juntos na escola.

Foram cinco anos e meio (entre 2004 e 2010) de experiências e estudos, coletivos e individuais, que instigaram as relações, entre uma ou muitas pessoas, um ou muitos objetos e/ou aparelhos, que provocavam nos corpos modos de mover que se distinguiam das demais linguagens artísticas por uma adaptabilidade extrema e constante em seu fazer. Eu a sentia, dia após dia, transformando meu corpo.

Percebia que um corpo pendurado num trapézio, ou equilibrado numa corda bamba já pressupunha uma adaptabilidade mínima para que pudesse existir. Descobria, naquele momento, em meu corpo, que cada modo de adaptação se relacionava com as formas e possibilidades de movimento criadas a partir da relação em questão, entre corpo(s) e objeto(s). Sentia no meu corpo, tão consciente de seus espaços internos, uma total incapacidade de me equilibrar, de me sustentar de cabeça para baixo, ou pelas mãos. Eram muitas dores e novos percursos miofasciais sendo tecidos, diariamente. Sentia a transformação, a adaptação do meu corpo a esses aparelhos, a esses novos caminhos, junto com eles e com meus colegas que, constantemente, me carregavam, no chão, ou pendurados. A cada corpo que me carregava, eu sentia a textura da pele, aquela tonicidade influenciava minhas ativações necessárias à ação desejada. Eram muitas adaptações. Sentia que tinha um novo corpo a cada dia de ENC.

Sobretudo, além do fazer-sentir a arte circense *trans-formar* meu corpo, meus mestres seguiam contando suas histórias do cotidiano do circo de lona, os esquetes de comédia, os acidentes, suas perdas, traumas, experiências e aprendizados junto ao circo, também cotidianamente. Era comum que parássemos nossas aulas para escutar algum relato de nossos mestres, ou que o fizéssemos durante o intervalo de almoço (momento que era sempre de muita conversa e de boa convivência). Todos os mestres da ENCLO entendiam que a aula não deveria ser apenas de técnica de alguma modalidade, e faziam questão de enfatizar isso. Repetiam sempre que o artista de circo deveria ser completo, que não bastava saber pendurar e fazer seu aparelho, deveria ajudar no número no colega como barreira (o que seria um contrarregra circense), e o que mais fosse necessário fazer para o bem da arte e da comunidade. Era comum não haver tempo durante a aula para consertarmos algum aparelho ou solucionarmos alguma questão coletiva, por exemplo, melhorar a lona, encapar colchões etc. E era sempre quando começavam as histórias.

Todos os “velhinhos da ENC” tinham muito o que contar, e foi isso que incentivou as primeiras entrevistas para o Jornal da ENC (Figura 5), e motivou o primeiro projeto documental realizado para os 25 anos da Escola, o documentário *Dossiê Escola Nacional de*

*Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro*⁶¹, projeto que há pouco foi digitalizado e colocado das redes sociais, para que pudesse voltar a ser apreciado por todos os apaixonados por essa instituição.



Figura 5 – Primeira edição do Jornal Nacional de Circo - JNC

Legenda: Início da entrevista feita com Pirajá Bastos para sua 1ª edição (2008).
 Fonte: do Jornal do Grêmio da ENC

⁶¹ O documentário foi resultado de um projeto idealizado por três alunos da Escola Nacional de Circo (Daniel Elias, Jefferson Pereira e Maíra Aggio), que observaram a necessidade de preservação e divulgação da história dos 25 anos dessa instituição. Foram quase dois anos entre a elaboração e a conclusão deste, com um trabalho intenso de pesquisa, 48 entrevistas realizadas e muita história a ser contada. Trabalharam na execução do projeto os alunos Amaralina Fagundes, Daniel Elias e Maíra Aggio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1j1GZNfuhw>. Acesso em: 14 de mar. 2023.

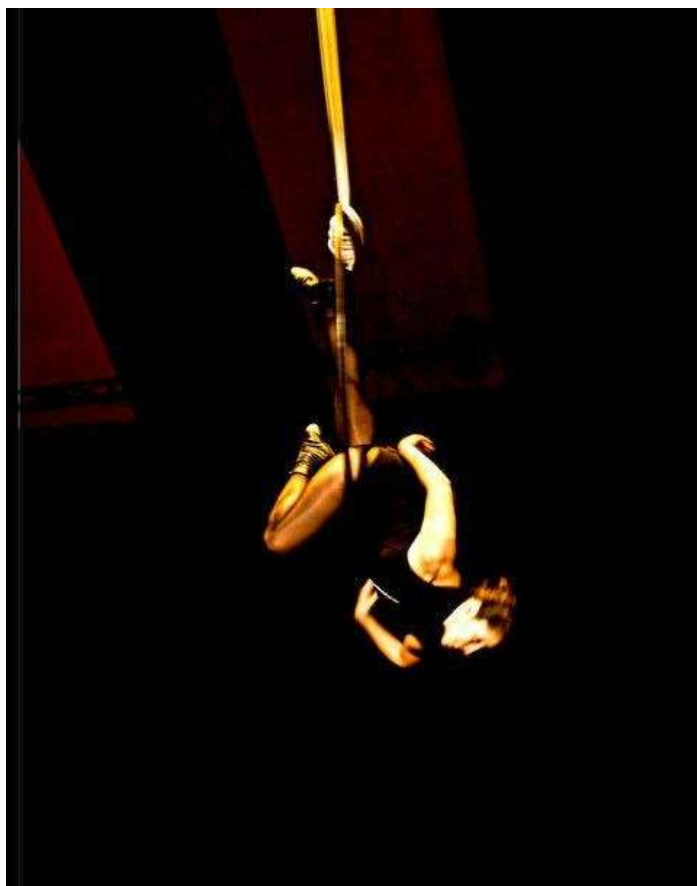
No segundo ano da ENC, podíamos escolher nossa grade de modalidades. Era também quando precisávamos que um professor “quisesse” nos dar aula. Eu tinha certeza de que a única professora com quem eu desejava fazer aulas era Delisier e, indubitavelmente, fui pedir a ela para aprender aéreos, ou o que ela quisesse me ensinar. A primeira semana de aula foi só subida de barriga⁶² e peito de pombo⁶³ no trapézio fixo. No terceiro dia já estava com minhas cristas ilíacas abertas em carne viva, e segui treinando.

Assim comecei meus estudos junto à minha mestra, Delisier Rethy. Na semana seguinte, comecei a ensaiar bambu com um grande colega chamado Roberto Filho, modalidade da minha primeira prova; lira, que, no primeiro ano, fiz sozinha, intitulado Lira simples, de meu primeiro número solo de acrobacia aérea (Figura 6):

Figura 6 – Número de Lira Simples Eu e o Fox64

⁶² A subida de barriga é um movimento de acrobacia aérea que consiste em estar sustentado pelas mãos (em contato com o aparelho) e elevar as pernas sagitalmente, num movimento parecido com uma cambalhota para trás) até que elas passem do aparelho, de modo que o corpo possa mudar de suporte, para a parte da frente da bacia (geralmente nas cristas ou espinhas ilíacas anteriores).

⁶³ O peito de pombo é uma postura básica da acrobacia aérea onde o corpo realiza uma extensão da coluna (geralmente com pernas unidas e braços abertos no eixo horizontal), e equilibra-se apenas com o suporte da parte da frente da bacia em contato com o aparelho (geralmente nas cristas ou espinhas ilíacas anteriores).



Legenda: Julia Franca. Dirigido por Delisier Rethy, concebido em meu segundo ano como estudante da ENC. *Cabaret do Cirko De Mente* – México / DF (2011).

Fonte: Fotografia de Julio Lopez

Do terceiro ano até o final da minha formação, passei a fazer em dupla, o número Lira Dupla (Figura 7), junto ao meu companheiro de vida e de trabalho, Julio Nascimento, com quem, nos últimos dois anos da minha formação, vim a treinar patins acrobático (Figura 8) e trapézio triplo (Figura 9).

Figura 7 – Número de Lira Dupla Junto. “Memórias e Gestos de um Corpo Invertido”

Legenda: Julia Franca e Júlio Nascimento. Dirigido por Delisier Rethy, ganhador do 1º lugar do



FIL – Festival de Intercâmbio de Linguagens. Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ (2009).

Fonte: Fotografia de Sergio Otero.

Figura 8 – Número de Patins Acrobáticos No Balacubaco



Legenda: Julia Franca e Júlio Nascimento (2010). Dirigido por Delisier Rethy, apresentado durante o evento Domingos Intrépidos. Parque da Ruínas, Santa Teresa, RJ (2010).

Fonte: Arquivo da Cia. Intrépida Trupe.

Figura 9 – Número de Adágio e Trapézio Triplo



Legenda: Roberto Filho, Júlio Nascimento e Julia Franca (2010).

Fonte: Fotografia de Renata Dias.

Naquele momento, a escola estava com grandes dificuldades para a contratação de professores. Pelo meu envolvimento com o Grêmio, passei a compreender melhor as complicações institucionais e a problemática de não termos professores concursados e servidores federais (como deveria ser, já que a instituição pertence à FUNARTE). Até hoje, tal questão não se resolveu inteiramente, tendo em vista que apenas um concurso público foi realizado, com quatro professores contratados. Atualmente, a escola tem cerca de 20 profissionais contratados e a grande maioria deles é terceirizada por uma empresa que nada entende de circo.

Figura 10 – Picadeiro é vida



Fonte: Jornal O Dia, 2009 (original não encontrado).

Delisier dava cerca de cinco modalidades de acrobacia aérea ao mesmo tempo. O que significava estar com dez ou mais pessoas com risco de vida, sob sua responsabilidade. Eu achava aquilo impressionante. A Figura 10, acima, ilustra bem como nossa querida professora passava o dia, segurando um de nós em uma lonja, ou olhando para cima e falando, muitas vezes gritando, que movimentos que deveriam ser realizados. Enquanto ela me segurava na lonja para treinar bambu, geralmente na lateral do picadeiro, há uns quatro, cinco metros do chão; ela estava com uns dois ou três alunos fazendo mastro chinês, também na lateral do picadeiro, em frente ao ponto (de ancoragem) do bambu; ainda na lateral do picadeiro, atrás do ponto do bambu, revezava os cuidados da lonja (enquanto um aluno descansava, ela lonjava outro) geralmente, com um trapézio duplo (realizado por uma volante e um portô); dentro do picadeiro, normalmente, havia de dois a três alunos fazendo lira simples (revezando o aparelho); e mais uns três ou quatro no tecido acrobático, dentro da lona. Isso quando não havia alunos de outras modalidades de acrobacia aérea (geralmente da reciclagem)⁶⁵ passando seus números, também sob seus cuidados. Era comum estar pendurada, pingando suor, no meio de um movimento acrobático, e perceber que, enquanto ela me olhava e me segurava, estava gritando com outro aluno para que fizesse algum movimento. Era como se ela tivesse vários olhos por todo seu corpo. Aprendi não somente tudo que sei de acrobacia aérea com ela, como também sobre o estado de presença no picadeiro, com o corpo sempre aberto, como que percorrendo em 360°, simultaneamente, o tempo todo.

Há um momento, durante a entrevista com Delisier, em que ela realiza alguns gestos, como aqueles que fazia ao se apresentar⁶⁶. Quando dava aulas, ela se movia de modo muito semelhante, com movimentos talvez mais enfáticos, mas seguramente, com os mesmos gestos espiralados. Enquanto ela falava o trecho abaixo, seu corpo se movia como quem espirala junto ao espaço à sua volta:

Porque no circo você não está de frente para plateia, o circo é redondo, você tem que dar a volta toda pela plateia. Então, você tem que se apresentar de frente, nas laterais e virar teu corpo todo para plateia. Você se movimenta mesmo, você gira no picadeiro, você está sempre girando, não pode ficar parada (Rethy, 2022).

Outro presente inusitado, porém, extremamente gratificante e transformador, foi poder ter tido meu primeiro tempo de aula junto ao professor Edson Silva, a partir do segundo ano

⁶⁵ A reciclagem foi um modelo de vínculo institucional que a ENCLO teve por muitos anos, idealizado para ex-alunos e artistas já formados, para tempos menores de ensaio, normalmente para realizarem ou treinarem um número específico já de especialidade do(a) artista.

⁶⁶ A explicação e os movimentos supracitados podem ser observados a partir dos 20 minutos e 25 segundos até os 21 minutos, disponível em: <https://youtu.be/Du5H8zm1AsY>, Acesso em 25 de mar. 2023.

na ENC. Quando comecei a ter aulas com ele, não fazia ideia de sua história, nem de suas particularidades como professor. Silva entendia de qualquer movimento realizado em equilíbrio, de cabeça para baixo ou não, em cima de um ou muitos outros corpos, ou não. Parada de mão, parada de cabeça, acrobacia de solo, canastilha⁶⁷, adágio⁶⁸, segundas e terceiras alturas e todos os tipos de figuras em duo, trio acrobáticos, ou em grupo. Fiz de tudo um pouco com Silva. Foi em suas aulas que eu e Julio Nascimento pudemos desenvolver muito de nossa pesquisa de movimento, deixamos nossos corpos mais íntimos e mais prontos para qualquer trabalho que viesse. Ele sempre nos ajudava a montar coreografias lindas de portagem. Um mestre dos “*des-equilíbrios*” e um verdadeiro estudioso do movimento, em relação a outros corpos e na arte de dar e transferir o peso do corpo de modos extremos.

Figura 11 – Vestígios do ser-in-versão



Legenda: Mosaico feito pela autora para o artigo “Memórias e Gestos de um Corpo Invertido”, contendo imagens do arquivo pessoal de Edson Silva e imagens da Enciclopédia das Artes Circenses

Fonte: (Encyclopédie des arts du cirque)⁶⁹

⁶⁷ A canastilha é uma modalidade de acrobacia de solo em grupo, onde um(a) volante equilibra-se nos antebraços (entrelaçados pelos quatro punhos, com mãos fechadas) de dois portôs, impulsionando saltos acrobáticos, que podem retornar para o ponto de saída, terminarem no chão, equilibrados em alguma postura de grupo, como dupla ou terceira altura (três pessoas equilibradas uma em cima da outra), na extremidade de uma percha (com assento), etc.

⁶⁸ O adágio circense, que nada tem a ver com o adágio do ballet clássico, é uma modalidade de acrobacia em trio, onde dois portôs, um de frente para o outro, seguram a volante pelos punhos e tornozelos e a balançam, de modo a impulsioná-la a saltar, ou a realizar posturas de equilíbrio, ou contorção.

⁶⁹ O artigo foi escrito no início da Pandemia da Covid-19, quando tinha acabado de realizar a primeira entrevista para o presente estudo, em dezembro de 2019, justamente com o professor Edson Silva. Com a impossibilidade de seguir com as entrevistas até três anos depois, e sem o mesmo tempo hábil para tal pesquisa de imagens com todos os entrevistados, foi compartilhado apenas o mosaico *Vestígios do ser-in-versão*, com a esperança de que o artigo completo ainda possa ser publicado.

Concomitantemente ao processo na ENC, meus estudos práticos junto ao Sistema Laban/Bartenieff seguiram se aprofundando, e desenvolvi diversas performances que aliavam o que meu corpo já conhecia da pesquisa em dança com o vocabulário circense, junto aos corpos de colegas, junto a aparelhos de acrobacia aéreas, ou a objetos malabarísticos. Dentre as mais marcantes estão *Um pouco de possível se não eu Sufoco*, dirigido por Alexandre Bado, a partir da formação de um grupo independente de artistas, unindo pesquisa colaborativa e a improvisação, com técnicas de “queda”, acrobacia em grupo e em duplas, técnicas de portagem, Contato & Improvisação, e palhaçaria; a pesquisa do espetáculo *Ao mundo você vem*, junto a quatro anos de pesquisa em acrobacia aérea com a Cia. Pé No Ar (Figura 12); a criação da Cia Delapraká,⁷⁰ criada junto a Marina Collares e Ronan Henrique, que possui atualmente sede entre Brasil e França; e da Cia. Trupe Três Tempos, criada junto a Roberto Filho e Julio Nascimento.

Figura 12 –Ao mundo você vem



Legenda: Teatro do Jockey, Rio de Janeiro, RJ (2010)
Fonte: Fotografia de Mauro Kury.

⁷⁰ Mais sobre a Cia Delapraká disponível em: <https://ciadelapraka.com/pt-br/> Acesso em: 05/03/2023.

Nas duas últimas, quando experimentei pesquisas coletivas totalmente horizontais de criação pude, de fato, provar técnicas da dança aplicadas ao circo e vice-versa, uma vez que sentia meu corpo já minimamente adaptado às práticas circenses. Pesquisamos muitos objetos em um corpo, um objeto em muitos corpos, variações de nível, deslocamentos, alcances no espaço e interações inusitadas durante a execução de movimentos malabarísticos. Trocávamos muito sobre variações dinâmicas possíveis nas acrobacias aéreas, algo que, somente ao longo do tempo, pude ir provando com mais confiança, devido às limitações dos primeiros anos de treinamento, no que diz respeito à técnica e ao vocabulário de movimentos. Sentia minha cintura escapular mais estruturada, mais alargada, minhas mãos e antebraços maiores, mais tonificados e, aos poucos, mais prontos para receber o peso do meu corpo em suportes inusitados.

Ao mesmo tempo, sentia minhas pernas e membros inferiores, organizadas fundamentalmente para a dança e para a projeção de meus movimentos no espaço, sofrendo profundas transformações. Elas pareciam “sem chão”, com muito espaço para se movimentar a partir desses novos pontos de suporte do corpo. Inevitavelmente, apareceram inúmeras lesões, desde torções de tornozelo, distensão de quadríceps e de isquiotibiais, tendinites de ombros etc. Nesses momentos de lesão, eu não podia praticar movimentos do meu treino cotidiano da mesma forma que antes. Era necessário ralentar ou mudar o jeito de realizar determinado movimento, em amplitude ou qualidade. Em alguns casos, tive impedimentos maiores causados pelas lesões, o que me deixou com tempo de pura observação do movimento de meu corpo, dos meus colegas e professores, essenciais para refletir sobre o que acontecia no meu corpo, nos outros corpos, e para perceber os cruzamentos entre o que eu aprendia na Faculdade Angel Vianna e a linguagem corporal circense.

Quatro eixos de reflexão apareceram naquele momento e seguem até hoje na minha pesquisa. O primeiro deles é sobre as variações expressivas possíveis durante a execução de movimentos acrobáticos. Nos ensaios da Cia. PéNoAr, Cia. Delapraká e Trupe Três Tempos, eu propunha que buscássemos enfatizar outras qualidades expressivas durante a execução de um “truque”, ou de um movimento acrobático, desde um simples giro de uma clave a uma queda em um tecido.

Os integrantes das três companhias tinham abertura e vontade para investigar diferentes modos de realização de seus movimentos, e era comum nos depararmos com um leque de variações menos amplo para determinados movimentos acrobáticos, principalmente, quando se supunha haver risco, pois, quanto maior o risco, menor a amplitude do leque de variáveis, principalmente no que tangia aos Esforços labanianos. Por exemplo, para um

movimento de malabarismo que implicasse o jogo de algum objeto para o alto, ou para fora do corpo, e seu retorno, era bem possível acessar uma ênfase na variação do fator Tempo ou do fator Peso. No entanto, quanto ao Fluxo e Espaço, verificávamos que isso implicaria em um risco maior do objeto não retornar ao corpo. Nas acrobacias aéreas, era muito comum percebermos o mesmo com relação às variações dos Fatores Peso e Fluxo, uma vez que, no Sistema Laban/Bartenieff, a relação do corpo com seu ponto de sustentação se organiza de modo distinto.

Essa pesquisa prática das particularidades expressivas de movimentos de modalidades circenses foram se aprimorando. Alex Machado no artigo “Esforços Organizando Desejos: Procedimentos para Criação e Performance Circense” (Machado; Bortoleto; Franca, 2016) organiza uma série de análises sobre essas particularidades expressivas da performance circense que nasceram dessa aparente “limitação”, denominadas pelos autores como Fatores de Movimento Absolutos e Relativos.

O primeiro, refere-se àquelas qualidades mínimas necessárias à realização do movimento, enquanto o segundo, refere-se aqueles suscetíveis de variação sem o comprometimento da realização do mesmo movimento. Ou seja, um giro como uma pantana (vulgarmente conhecida como estrela), não pode estar tão Lento a ponto do corpo ter que parar de mão para realizar o movimento; assim como a própria parada de mão não pode Liberar totalmente o Fluxo do movimento, em função do corpo se desequilibrar (observa-se que a maioria dos paradistas profissionais possuem uma capacidade muito grande de controlar a entrada e saída do ar durante a respiração, influência direta do treinamento constante da modalidade, que demanda controle do Fluxo para sua realização), assim como quando se realiza o que chamamos de “tempo” (que são balanços do corpo), pendurados pelas mãos, ou pelas “curvas” (nome técnico circense para quando se está com o corpo preso pela flexão de um ou dos dois joelhos) preso em um trapézio fixo, por exemplo⁷¹.

Nesse caso, existe uma intenção Forte e uma atenção Direta no espaço, condizentes à parte do corpo que deve se prender a qualquer custo no aparelho aéreo, para que não haja uma queda (relativa ao Fator Peso, e ao Fator Espaço, que mais frequentemente, encontram-se como Absolutos nas acrobacias aéreas); no entanto, ao manter esse mínimo Absoluto, ele consegue experimentar um leque mais amplo em termos de Fluxo, e de Tempo, e modificar a

⁷¹ No Vídeo V da Monografia realizada para a conclusão da Pós Graduação em Sistema Laban/Bartenieff da FAV (Franca, 2012), pode-se observar o comentado acima, com diversos exemplos de balanço do corpo, pendurado em um trapézio fixo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=tOeXm8DcIiw>. Acesso em: 14 de mar. 2023.

expressão do corpo todo, implicando certas variações Relativas também nos Fatores Espaço e Peso.

Esta mostrou-se uma pesquisa muito complexa, aprofundada a partir do vocabulário das acrobacias aéreas, tanto na minha monografia, realizada para a Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff, como na dissertação de mestrado, realizada para a Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA / UFF. Do mesmo modo, os *Bartenieff Fundamentals*sm (aprofundados mais adiante), aplicados, em um primeiro momento, às acrobacias aéreas, foram muito experimentados neste período embrionário da pesquisa. Era comum provar ativações e modos distintos de preparar o corpo para a realização de movimentos aéreos com meu próprio corpo, como também nas que ministrara regularmente (por cerca de três anos) de “dança e circo”, para crianças e de “dança aérea” para adultos no espaço Arte em Movimento⁷². Mesclava os Seis Exercícios Básicos da Bartenieff (*Basic Six*)⁷³ com deslocamentos e mudanças de nível, de modo a desenvolver propulsões e conectividades, por vezes esquecidas, em cada corpo⁷⁴. Provava Iniciações/sequenciamentos no chão e, em seguida, no aparelho aéreo, com meu corpo e, depois, juntos aos meus alunos e, sem perceber, estava criando um método de pesquisa que aliava “movimentos circenses” em aparelhos circenses, fundamentado nas Categorias Corpo e Esforço do Sistema Laban/Bartenieff.

O terceiro eixo de reflexão aqui desenvolvido é o que mais tardiamente está sendo digerido e aprofundado. Este diz respeito aos meus próprios estigmas com relação ao treinamento que desenvolvia na ENCLO e as percepções de algumas práticas cotidianas ali estimuladas. Assunto este que aprofundarei ao longo do texto, mas que cabe pontuar sua fase mais embrionária de questionamento, tendo como exemplo um fato ocorrido quando estava mais ou menos na metade de minha formação na ENCLO e no último ano do curso de Licenciatura na Faculdade Angel Vianna.

⁷² A Escola de Danças e Espaço Cultural Arte em Movimento existe há 34 anos, e é dirigida por Letícia e Ângela Infante.

⁷³ Os seis Exercícios Básicos da Bartenieff são Elevação de Coxa; Elevação Sagital do Quadril; Elevação Lateral do Quadril; Encontro de Joelho com Cotovelo; Queda Lateral de Joelhos; e Queda Lateral de Joelhos com Círculo de Braços. Sendo o Rolamento de Calcanhar e a Pré-Elevação de Coxa considerados exercícios Pré-Básicos. Para mais, ver Bartenieff, 2002, p. 229-271, Apêndice B.

⁷⁴ Para ver mais sobre os Seis Exercícios Básicos da Bartenieff (*Basic Six*) e suas experimentações junto à acrobacia aérea, ver Franca, 2012.

Durante uma disciplina de criação coreográfica ministrada pelo bailarino, diretor e professor de dança contemporânea Paulo Caldas⁷⁵ criei, sob sua orientação, uma coreografia com uma bola de contato, dessa vez de acrílico, que era a continuação da minha primeira performance com essa modalidade de malabarismo, intitulada *Objeto para uma Delicatessen Sentimental* (Figura 13).

Figura 13 –Objeto para uma Delicatessen Sentimental (2011)



Legenda: Cabaret do Cirko De Mente. México/DF
Fonte: Fotografia de Julio Lopez.

⁷⁵ Paulo Caldas é bailarino, coreógrafo, diretor e professor de dança, atualmente docente nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança na Universidade do Ceará. É graduado na Faculdade da Dança Angel Vianna e em Filosofia (UERJ), mestre e doutor em Educação (UFC). Fundou e dirigiu a Cia. de Dança Stacatto (1993-2014) e tem sua pesquisa e produção artística marcada pela aproximação entre dança e cinema/vídeo. Foi também professor na graduação em dança da UniverCidade (2007-2010) e da Faculdade Angel Vianna (1995-2010).

Toda essa pesquisa de movimento se deu em função dos modos com que meu corpo se *trans-formava* em função da bola, como meu corpo modificava seus trajetos internos, assumindo novas formas e novos vocabulários expressivos em função do contato, e da relação íntima com aquele objeto, aparentemente “externo” a ele. Essa coreografia recebeu o Prêmio de Revelação Feminina no encontro de malabarismo “Malabares Rio” (realizado pelo CIC na Fundação Progresso), ganhou o Prêmio de Artes Integradas do “Festival Tápias”, integrou a programação do “Festival de Circo do Brasil”, do “Festival Panorama de Dança”, das “Noites de Parangolé”, do Teatro de Anônimo, e de diversos outros eventos de renome. Ainda assim, me lembro que um dia o picadeiro estava vazio depois do almoço e eu precisava passar a coreografia ao menos uma vez, para alguma apresentação que teria em breve. Chamei o professor Silva e o professor Teco para olharem o número. Teco, como sempre, me deu muita força e disse que meu diferencial era esse, que era muito bom mesclar a dança com o malabarismo e que devia pensar em acrescentar mais uma bola “ao final do número”. Edson Silva, por sua vez, complementou a fala do professor Teco, ao dizer que era muito legal a “parte da dança”, mas que ficava faltando ter mais bolas em cena, ‘para aumentar a “dificuldade técnica do número”. Conversei com eles, tentei explicar que meu objetivo não era ter dificuldade, e sim, profundidade na variedade de movimentos junto a apenas um objeto, e que colocar mais uma bola significaria criar outra relação e, logo, outra pesquisa de movimento. Como eles gostavam de mim como aluna, me escutaram, mas disseram que isso seria dança, e não circo.

Durante muito tempo, utilizei aquele ocorrido como um exemplo para explicar qual era meu interesse de pesquisa, e para falar a respeito das questões metodológicas de criação para “circo”. Questionava-me: até que ponto, para “ser circo”, seria necessário seguir um determinado padrão, já conhecido? De certo modo, em termos de reflexão estética e de produção artística, esse assunto foi examinado ao longo de minha dissertação de mestrado (Franca, 2017). Contudo, o exercício de me deslocar do lugar de onde vim e tentar entender de onde vieram meus professores, para perceber o nível de abertura que estavam tendo comigo, naquele momento, está sendo feito ao longo do doutorado.

O quarto eixo reflexivo-nasce da mesma pesquisa junto a objetos, que seguiu sendo aprofundada após minha formatura na FAV, quando a própria Angel Vianna abriu uma disciplina intitulada primeiramente como Malabares, e que depois ganhou o nome de Técnica de Manipulação de Objetos, para integrar a grade curricular do Curso Técnico de Bailarino Contemporâneo da mesma instituição. Tamanho presente me permitiu compartilhar a pesquisa que já realizava a cerca de cinco anos, com turmas consideravelmente heterogêneas, o que

permitiu organizar meus estudos sobre as possíveis interseções entre o Sistema Laban/Bartenieff e as Artes Circenses. Junto aos alunos, provei muito sobre as relações entre desejo e ação e o que considerei um “estado circense” (mais à frente estudado no texto); detalhei os estudos dos *Bartenieff Fundamentals*sm aplicados ao corpo em relação aos outros corpos e outros objetos; desenvolvi um método de ensinar sobre a Categoria Esforço, a partir da exploração de movimento junto a objetos cotidianos; e desenvolvi abordagens metodológicas do malabarismo de pois e bastões, a partir da exploração das Harmonias Espaciais Labanianas.

Foram muitos aprendizados e trocas com estudantes instigados a aprender e a investigar sobre movimento⁷⁶. Mas acima de tudo, foi importante perceber, após a defesa de minha dissertação, que as minhas indagações se encontravam na Categoria Forma e nos modos como os corpos se adaptavam em função daqueles objetos, que pareciam ser manipulados, mas que, ao longo dos anos, foram se mostrando também “manipuladores”, no sentido de moduladores e *trans-formadores* daqueles mesmos corpos. Ainda, como será visto adiante, percebi que as indagações trazidas sobre o “Corpo Aéreo” (Franca, 2017) na minha dissertação, também se aplicavam ao malabarismo, e comecei a pensar que poderiam ser algo em comum para todas, ou quase todas as modalidades circenses.

Atualmente, ao retomar o processo temporal da pesquisa, vale comentar que, ao longo desse tempo como professora da disciplina TEMA OB, tive uma pausa de quatro anos, quando residi fora do Brasil e pude escrever sobre tais reflexões, assim como experimentá-las na prática, como artista independente. Residente na Cidade do México, tive a honra de acompanhar as três primeiras turmas do Diplomado em Artes Circenses da Cidade do México, como professora de acrobacia aérea e da disciplina “Prevenção de Lesões”. Para tal, inspirei-me em uma disciplina que cursara na Faculdade Angel Vianna com o mesmo nome, lecionada

⁷⁶ O processo da trajetória da criação e construção das bases metodológicas utilizadas para essa disciplina pode ser encontrada com mais detalhes no artigo “Corpo-objeto-obra: Uma experiência em expansão junto à disciplina Técnica de Manipulação de Objetos”, que compõe os anais do 11º Seminário Angel Vianna. Disponível em: https://www.seminario.angelvianna.com.br/files/ugd/e4dc41_18c4343fdf1f421380229b7f93d83eb2.pdf. Acesso em 14 de mar. 2023.

por Núbia Barbosa⁷⁷, que me orientou à distância, para que eu pudesse estar mais segura na montagem da disciplina. Afinal, aquela seria uma versão voltada para o circo, em que eu decantava a pesquisa realizada para a Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna, quando, pela primeira vez me aventurei a pensar sobre as relações entre a Teoria das Esforços labaniana, os *Bartenieff Fundamentals*sm e o ensino da acrobacia aérea.

Foi apenas durante meus estudos no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (2012) que a importância das Categorias Espaço e Forma se mostraram viscerais para a minha compreensão dos corpos circenses e suas potencialidades expressivas. Desse embrião entre o que intitulei como Corpo-aéreo (Franca, 2017) e as Harmonias Espaciais labanianas nasceu o aparelho que hoje completa dez anos de trabalho cênico e estudo, o Tetraéreo (aparelho de acrobacia aérea com formato do sólido regular tetraedro). Ainda com uma pesquisa centrada no Corpo-aéreo (Franca, 2017), termo relativo aos corpos praticantes das acrobacias aéreas e o Sistema Laban/Bartenieff, realizada para a minha pesquisa de mestrado na Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das artes PPGCA / UFF - Universidade Federal Fluminense, a pesquisa sobre a tridimensionalidade do movimento aéreo proveniente das relações entre Corpo, Espaço e objeto-aparelho pôde ser devidamente experimentadas e compartilhadas, tanto cenicamente como sob a forma de texto dissertativo.

Ao final, durante o processo de criação do espetáculo *Mundano* (Figura 14), parte prática da minha pesquisa de mestrado, apareceu a questão geracional, naquele momento, envolvendo a temática dos gestos pelas gerações da minha família, com meu filho que acabara de nascer e meu avô ainda vivo.

⁷⁷ Núbia de Lima Barbosa é Fisioterapeuta e Educadora Corporal. Iniciou seus estudos sobre o corpo e o movimento junto à dança, tendo atuado como bailarina e professora de dança. É graduada em Fisioterapia, Pós graduada em Dança Educação (UFRJ), em Docência Superior na FABES e especialista em RPG Philippe Souchard (UNESA). Atua há mais de 20 anos em consultório, colaborando com diversas empresas em programas de prevenção em saúde, e acompanhando artistas e em companhias de dança, teatro e circo. É membro fundadora do Método GDS no Brasil e é professora da Escola e Faculdade Angel Vianna desde 2001, atuando como docente na graduação em Dança em três cursos de Pós-graduação (Metodologia Angel Vianna, Preparação Corporal nas Artes Cênicas e Terapia Através do Movimento- Corpo e subjetivação), instituição onde também se formou no Curso Técnico de Bailarino Contemporâneo.

Figura 14 – Cena do espetáculo solo Mundano



Legenda: Julia Franca. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro – Cco/RJ (2017).
Fonte: Foto em still, de filmagem feita pela autora.

Percebi a grande importância geracional da ENCLO durante uma residência para a qual fui convidada a participar na Central de Circ (BCN-ESP), em 2019, para tratar sobre a relação entre avós e netos, O que aqueles mestres passavam para nós que era mais do que o truque circense?

Durante a Pandemia da Covid-19, nasceu o projeto performático *Reviravolta* (Figura 15), desenvolvido pela autora de forma transversal e concomitante à escrita textual para a presente tese e realizado durante os primeiros meses de isolamento social, embrião do projeto que segue em curso atualmente.

Figura 15 – Vídeo-dança Reviravolta (2020)



Legenda: Idealizado, produzido e editado pela autora durante o confinamento da Pandemia da Covid-19. Laranjeiras, Rio de Janeiro, RJ (2020). O vídeo-dança integrou a programação da Bienal de Dança do Ceará (2020), do Congresso da ANDA – Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (2020), do Seminário Internacional Circo em Rede (2020). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pZTMqXP3dJU&list=UUIbBLFhC4S5emh_K89t7YEQ Acesso em 15 de mar. 2023.

Fonte: Foto em still, de filmagem feita por Fernando Mamari.

Como artista independente, em residência no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro – Cco / RJ⁷⁸ algumas perguntas que tardariam a serem nomeadas e escritas, foram facilmente inscritas em meu corpo em movimento, o que contribuiu enormemente para a pesquisa, embora sob outro prisma.

⁷⁸ A última versão do Projeto Reviravolta foi intitulada *A Reviravolta dos Bellamys*, apresentada como parte da programação do II Festival Interações Acrobáticas, no Museo da República – RJ, com trilha sonora original e ao vivo de Leo Viramundo. Disponível em: https://youtu.be/K5icxiq2_wc. Acesso em: 14 de mar. 2023.

Se durante a pesquisa do mestrado foi realizado um espetáculo junto ao objeto intitulado Tetraéreo, com o nome *Mundano*, atualmente este projeto está assumindo as adaptações necessárias aos diferentes contextos sociais, de produção, de mercado e de possibilidades reais de uma mãe, casada, professora e artista-pesquisadora. O intuito do projeto é entender tais problemáticas que se apresentam e tentar, invariavelmente, modos de abertura desses “nós”, individuais e/ou coletivos, ao compartilhar distintas experiências e formatos cênicos que tratem das relações das corporeidades e suas variadas formas de se abrir para “os outros”.⁷⁹

Ainda sem formato cênico fixo, o projeto *Reviravolta* é caracterizado por manter apenas os rastros das voltas entre corpo-aparelho-espaco sobre si e os demais presentes durante as experiências cênicas, sendo totalmente adaptável a diversos espaços e temporalidades. Ao entender que *Reviravolta* se pretende como uma abordagem híbrida entre as Artes Circenses e a Dança, compreende que a manutenção das relações com o mesmo formato do aparelho são as únicas que se mantém, enquanto os outros elementos e características cênicas, entre tempo da performance, modalidade circense escolhida, elementos de música, cenário e figurino, ou mesmo o espaço de realização da performance (palco, praça, lona de circo, museu, digital, etc.) e formatos de mídia, se modificam em função da constante transformação e adaptação às possibilidades e necessidades e cada contexto.

⁷⁹ O Projeto Reviravolta é uma volta em torno de 10 anos pesquisando movimento junto a tetraedros. É uma experiência através dos reflexos e sombras de nós mesmos, rebatidos em três faces da forma, como em faces internas de um prisma, fundidas em um só movimento. A reflexão encorpada sobre as revoluções corporais a partir da perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff trata da temática dos giros em torno de si e questiona como encontrar soluções para nossos “nós”, dados em sociedade, “desatando-nós” de modos de vida com os quais não concordamos mais.

2.1 O corpo aéreo e os modos de mudança de forma

Figura 16 - Tensão Espacial Tetraédrica como “flying through the air” (2012)



Legenda: Julia Franca. Espaço CONARTE A.C./ MEX, 2012. Imagem utilizada para dissertação de mestrado (Franca, 2017). “*Flying through the air*” (Laban, 2001, p. 20)

Fonte: Fotografia em still, de filmagem feita pela autora.

Surpreendentemente, o estudo iniciado há 11 anos no LIMS – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies/NY (a Figura 16, acima, foi capa do trabalho de conclusão da referida pós-graduação) com o intuito de enfatizar as harmonias espaciais labanianas se mostrou tão inclinado à Categoria Espaço quanto às questões de fraseado de Esforço, ou de Forma, mas, principalmente, o que no Sistema Laban/Bartenieff foi intitulado como Modo de Mudança de Forma (*Mode of Shape Change*)⁸⁰. Como comentado anteriormente, a Categoria Forma trata das distintas maneiras do corpo de se adaptar e se moldar, estruturalmente e no movimento, conforme o mundo à sua volta. O corpo pode, assim, enfatizar a si mesmo – como quando alguém pega no cabelo, ou se ajeita, com um foco no próprio corpo ao se mover –,

⁸⁰ Para mais, ver Bradley, 2009, p.113-120; Hackney, 2002, p. 221-223.

pode enfatizar o outro (ao interagir com um objeto, ou algo fora do corpo) – como quando se explica um caminho a alguém –, ou ainda, enfatizar a própria relação, o espaço entre ambos – como num abraço de alguém muito amado. Este último, tratado pelo Sistema Laban/Bartenieff como Moldando ou Forma Tridimensional (*Shaping*) existe quando o espaço e o outro são moldados, modificando suas formas, ao mesmo tempo em que o corpo também se adapta e se molda aos primeiros.

Ao tentar buscar uma lógica do Corpo Aéreo, foi percebido que a adaptação de conectividades e padrões expressivos do corpo tendem a estar inteiramente dependentes da forma do aparelho com o qual determinado Corpo Aéreo se relaciona, ou seja, às tensões espaciais por entre corpo e objeto/aparelho vividas a partir do movimento (Franca, 2017, p.80-112).

Segundo Bartenieff:

Quando um bebê levanta sua cabeça pela primeira vez, ele logo tentará encontrar suporte empurrando seus braços ou cotovelos e antebraços para baixo. Ele cria uma contratensão vertical que o leva para a orientação vertical superior. Gradualmente, as diversas possibilidades de ações opostas [counteraction] com suas formas espaciais, contramoldando [countershaping], se desenvolve e uma orientação vertical para cima pode ser completamente possível como um resultado (Bartenieff, 2002, p. 105, tradução nossa)⁸¹.

A orientação vertical do Corpo Aéreo se organiza em função do formato do aparelho, uma vez que não há a mesma superfície plana do chão como suporte para o corpo, que tem, desse modo, sua estabilidade reduzida. Outra tendência do Corpo Aéreo será, portanto, um enraizar-se mais no próprio espaço e em suas múltiplas contratensões junto ao corpo, diferentemente do corpo com seu suporte normal junto ao chão, que sempre parte de uma relação de empurrar e ceder seu peso com relação ao centro da terra. O Corpo Aéreo, desse modo, se agarra no aparelho e se puxa, criando outros múltiplos vetores espaciais de contra tensões que se estabelecem a partir de novos pontos de suporte do corpo – que, em sua maioria, são distintos dos pontos comuns de suporte do corpo, como os pés e a bacia.

Neste sentido, toda a lógica conectiva do corpo bípede, até então vivida por cada sujeito, deverá ser, ao longo da busca pela intimidade com o aparelho aéreo, completamente reestruturada e readaptada. Estruturas cinéticas fundamentais, como a importância da parte superior do corpo em busca de maior estabilidade, em complementariedade com a parte

⁸¹ Do original: “When a baby lifts his head for the first time he will soon try to support himself further by pushing down on his arms or elbows and forearms. He creates the vertical countertension which leads to uprightness. Gradually, the many possibilities of counteraction and its spatial form, countershaping, develop and full uprightness become possible as a result.”

inferior, na busca por maior mobilidade, por exemplo, deverá ser revertida por um corpo que se sustenta pelas mãos e braços tanto quanto pelas pernas. O espaço percebido e vivido pelo Corpo Aéreo é seguramente bem distinto daquele espaço percebido por um corpo que nunca se sustentou fora do contato com o chão, assim como a busca de sua verticalidade, estabilidade, mobilidade, alcance do corpo no espaço etc.

Resumidamente, será a partir da prática de movimentos junto ao aparelho aéreo que o corpo irá, aos poucos, se adaptando a redimensionar-se à uma nova configuração espacial. A intimidade com as características de tamanho, peso, material, formas de agarrar-se, tempo de deslocamento por entre as partes do aparelho, tempo para conseguir balançar, girar etc., dará a fluidez e/ou aparente “facilidade” de execução de movimentos aéreos. O aparelho aéreo não é apenas um objeto de manipulação, como se crê em outras práticas circenses, mas a única possibilidade de sustentação do corpo, sem um provável impacto junto ao chão. Quanto mais o corpo torna-se aparelho, mais ele encontra formas para se manter aéreo.

A contração muscular exercida sobre os ossos é um processo que transforma a estrutura do esqueleto. Isso pode ser chamado de processo de modelação interna. A intenção espacial exerce um impulso nas possibilidades de alcance do corpo de maneira a criar um processo externo de modelação do espaço. Cada um desses afeta o outro, tanto em suas adaptações funcionais quanto estruturais, em detrimento do movimento executado. (Bartenieff, 2002, p. 103, tradução nossa)⁸².

Portanto, o que foi chamado por Bartenieff (2002) de “processo interno de adaptação/modelação da forma” (*inner shaping process*) é imprescindível, tanto para uma análise mais apurada das acrobacias aéreas quanto das artes circenses em geral, por considerar o movimento interno capaz de ser projetado no espaço ao redor do corpo a partir da intencionalidade – o que pode ser tratado no Sistema Laban/Bartenieff como Intenção Espacial, estimulando o jogo de tensões para fora, mas também para dentro, ao criar um processo de externalização e internalização contínuas. Sob este ângulo, o espaço molda a forma do corpo e, ao mesmo tempo, o corpo molda o espaço. Esse jogo, no qual um é capaz de (trans)formar e modificar o outro, é identificado como Forma Tridimensional (*Shaping* ou *Carving*) pelo Sistema Laban/Bartenieff como uma maneira de perceber essa retromodificação em que um é capaz de conferir modificações às estruturas internas do outro.

Essa mudança constante das formas, entre o corpo e o aparelho aéreo deverá, assim, incluir também o espaço ao redor de ambos. O corpo do aerialista depende tão visceralmente

⁸² Do original: “The muscle pull on the bones is a process which shapes the structure of the skeleton. This can be called an inner shaping process. Spatial intent exerts a pull of the body-reach possibilities to create an outer process of shaping space. Each affects the other in both functional and structural adaptations to movement tasks.”

da forma do aparelho para suportar seu próprio peso, de modo a não sofrer uma queda, que deve, constantemente, moldar-se a esse aparelho, modificando sua forma em função da forma que ele adquire enquanto o corpo se movimenta nele. Para equilibrar-se fora do contato com o chão, o Corpo Aéreo não tem a possibilidade de excluir a forma do aparelho para se mover através do espaço à sua volta. Inclusive, à medida que o corpo se adapta ao aparelho na busca por equilíbrio, moldando-se interna e externamente em função deste, o próprio irá remodelar-se em função das formas do corpo, o que provocará novas formas do corpo em função das mudanças de forma do aparelho, e assim por diante.

Esse jogo de moldar e ser moldado constantemente entre corpo e objeto gera um ritmo de movimento aéreo em que aparentemente é o corpo quem se move, mas, entretanto, o movimento é de fato construído pelo remodelar entre corpo-objeto, no qual um (trans)forma o outro continuamente de maneira a tornar um o chão do outro (Franca, 2017, p.92).

O modo do Corpo Aéreo aterrizar-se, buscar seu chão, sua terra, para projetar seus movimentos através do espaço, é junto ao objeto/aparelho. Se ele se distancia do mesmo, tornando-o um “outro” a ser analisado, irá sofrer uma provável queda. E isso é bastante comum, por exemplo, quando, atualmente, se “copia” movimentos da *internet*, feitos em outros aparelhos ou por outros acrobatas aéreos. Deve sempre haver um tempo de adaptação, até que o corpo que realiza o movimento pela primeira vez, possa, de fato “se abrir”, ou se sensibilizar de algum modo, às formas específicas de seu corpo e do seu aparelho, o que, normalmente modifica consideravelmente o novo vocabulário de movimento em função do novo contexto. O movimento, de fato, nunca é igual. Ao enfatizar a noção sistêmica trazida com o Terceiro Movimento, a autora destaca a importância de um estado de abertura que o trabalho entre corpo e objetos-aparelhos demanda, como no caso das artes circenses:

O Terceiro Movimento denota um padrão singular característico do trabalho que envolve corpo e objeto, promovendo um movimento que não é exatamente do corpo, nem do aparelho, mas que emerge do encontro entre os dois. Um movimento do entre corpo, que se projeta no espaço externo e também o (trans)forma, assim como o espaço externo, consecutivamente, também (trans)forma o Terceiro Movimento (Franca, 2017, p.93).

Ao perceber essa relação de um Terceiro Movimento que não é relativo ao corpo nem ao aparelho, mas sim, a um somatório sistêmico que produz um outro movimento, tornou-se mais evidente a importância de uma prática de escuta do objeto (ou de abertura para o espaço por onde a intencionalidade é atravessada junto ao objeto) apresentada pelo corpo circense, intitulado na dissertação como corpo-espaço-objeto. (Franca, 2017)

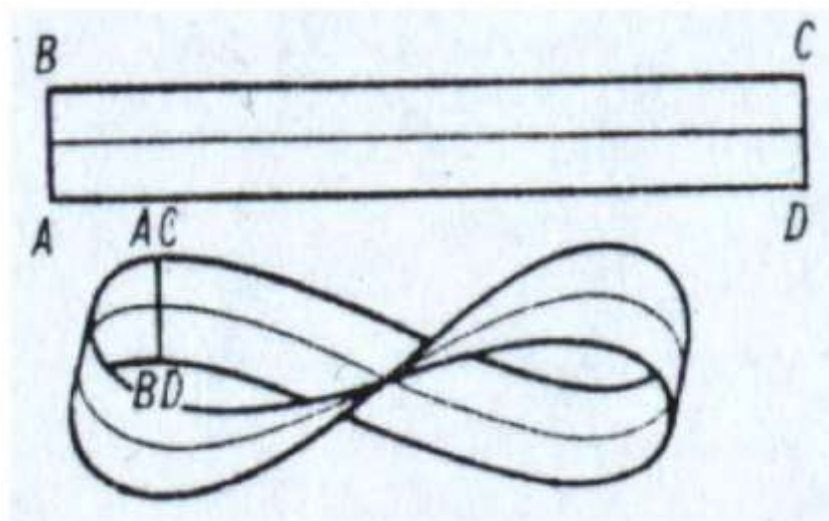
2.2 A abertura para mover-se no improviso com “o outro”

Vale aqui um rápido suspiro, para repensar as reflexões sobre o que Gil considerou como um “terceiro elemento” no Contato e Improvisação de Steve Paxton, e, notadamente, nas palavras de Kuypers, considerado por Godard:

A questão é como, em que nível eu posso inibir, ou, sem exagerar a função da inibição, pelo menos reorganizar os esquemas já existentes? É evidente que na ordem da percepção, só percebo o que é permitido por meu dispositivo sensorial, com as lacunas ligadas à minha história e à minha “função simbólica”. É aí que o diálogo com outra pessoa se torna interessante, o fato de fazer, por exemplo, uma improvisação em dança contato-improvisação, é sempre como se fosse obrigado a aceitar que o ambiente “se mexe”, que o outro é outro e, portanto, a reorganizar constantemente suas próprias grades sensoriais. A diferença, nas práticas de urgência, como a dança ou a improvisação, é que você não pode se ajeitar apenas com os seus costumes porque você tem um universo mutante ao seu redor: ou seja, você está constantemente obrigado a perceber, reconstruir um real flutuante (Kuypers, 2010, p.7, grifo do autor).

O processo de “aceitação” de um “outro” no acontecimento do movimento leva à criação de uma nova gramática expressiva, responsável por um novo vocabulário gestual, justamente, porque promove a reorganização dos esquemas sensoriais e perceptivos preexistentes. Finalmente, chega-se em um dos pontos cruciais para a reflexão sobre o gesto circense: a reconfiguração do espaço em função da relação com “o outro”.

Figura 17- Fita de Möbius ou Lemniscata



Legenda: Disponível em: <https://www.atractor.pt/matviva/geral/t5cores/tirademoebius.htm>. Acesso em: 07/09/2023.

Fonte: Imagem retirada do site Atrator

Ao retomar as análises “em reviravolta”, como na imagem da *Fita de Möbius*, (Figura 17), se, por um lado os gestos circenses podem ser considerados sob o ponto de vista da relação do corpo com um ou muitos “outros”, sob uma perspectiva micro, a temática da improvisação cênica tratada por Robson C. de Camargo (2006), e aprofundada no próximo

capítulo, ampliará essa mesma análise, ao considerar que a própria construção dramática da gestualidade circense teve fortes raízes numa semelhante relação com o “outro”, dada na ação, no jogo da cena, e improvisada junto ao público. Marco da linguagem do teatro das feiras da Europa nos séculos XVII e XVIII, esse modo de improvisação cênica foi incorporada pela linguagem circense e contribuiu na formação de seus gestos mais identificáveis e identitários.

Logo, a coreografia circense, ao contrário do que muitos autores afirmam, não se reduz a uma “proeza acrobática”: apreendida de um constante diálogo e envolvimento com seu entorno, contém, desde sua formação, elementos identitários de jogo com “o outro” e que modificam seus gestos das mais variadas formas. De outro modo, o “outro” das artes circenses, diferentemente da dança contato-improvisação proposta por Paxton, pode não somente incluir um ou mais indivíduos no acontecimento do movimento, como também, objetos das mais variadas formas e tamanhos.

Como aponta Franca:

Tomando como referência o movimento, basicamente todas as disciplinas do circo lidam com movimentos desenvolvidos a partir da mobilização/manipulação de objetos ou pela utilização de objetos específicos para poder realizar os movimentos de determinada técnica. Tanto que é só lembrar um artista circense caminhando na rua ou um grupo circense viajando. Mesmo quando não viaja com uma lona de circo, está sempre cheio de aparatos, objetos estranhos e toda uma parafernália característica de quem necessita de tudo aquilo para trabalhar (Franca, 2012, p.12).

Na monografia realizada para a pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff (Franca, 2012), essa correlação entre os modos de fazer circo e as distintas relações entre corpo, objeto e espaço são mais nítidas. Este olhar para o corpo do circense e sua forma de organizar seus movimentos, em constante adaptação junto aos “outros” corpos e objetos, necessitou ser aprofundada cada dia mais.

O malabarismo, por exemplo, se utiliza de diversos tipos de objetos – bolas de jogo, de rebote, de *spinning*, argolas, claves, facas, bastões etc. – que manipulados de maneiras inusitadas constituem o número. Todos os tipos de equilibrismo também se caracterizam por equilibrarem algum objeto, ou por estarem equilibrando o corpo acima de outro corpo ou objeto (Franca, 2012, p.12).

Nas artes circenses, a relação junto aos mais diversos tipos de objetos é tão visceral que, normalmente, é o próprio objeto/aparelho que dá o nome da disciplina circense. Um aerialista pode até se intitular com o termo geral, acrobata aéreo, por exemplo. Contudo, não há o costume de nomear o artista como “malabarista” e, ainda que se utilize uma nomenclatura generalizada, é dito o que ele faz: “Ele faz um número de “chapéu”, ou faz “foca” (quando faz malabarismo utilizando um bocal, que entra em contato com a bola), ou

faz “passe de claves” (quando a clave, objeto semelhante a um pino de boliche, é trocado entre um ou mais malabaristas), e assim por diante.

Sob a perspectiva dos objetos circenses, não existem somente aqueles pequenos e comumente manipulados, mas também aqueles objetos maiores, intitulados aparelhos. Os aparelhos circenses costumam originar o nome da disciplina, como no caso do monociclo, da perna-de-pau, da cama-elástica, do arame, da corda bamba, da báscula, da tranca, dos patins acrobáticos, do rola-rola etc.

No de trapézio de voos, os artistas saltam de um trapézio para outro. No trapézio balanço, o(s) artista(s) realiza(m) movimentos em um trapézio que balança de uma extremidade a outra. No trapézio fixo, o aparelho está fixo. Assim sucessivamente, com o tecido, com a lira, com o mastro, com o bambu. Inclusive, quando um aparelho é utilizado por duas pessoas, isso fica especificado através da palavra *duo* ou *doble*, como *doble corda*, *doble trapézio* etc. Em sua totalidade, as técnicas da acrobacia aérea levam o nome do aparelho utilizado para realizá-las (Franca, 2012, p. 12).

Os casos específicos das acrobacias aéreas são igualmente aplicáveis às demais disciplinas circenses nesse modo de tratar o objeto com igual ou maior importância do que o próprio corpo com que se relaciona. Em muitos casos, as próprias pessoas também são “manipuladas como objetos”, como no caso das duplas e trios acrobáticos, da canastilha e acrobacias em grupo no geral, do icários, e de outros.

Pode-se questionar como a acrobacia de solo se relaciona com a questão dos objetos. De fato, para que um corpo realize movimentos acrobáticos no chão, em geral, ele não necessita de nenhum objeto ou aparelho. No entanto, depende dos mais variados objetos para que a acrobacia possa ser aprofundada e treinada e, ainda que não seja objetos em si, a prática da acrobacia de solo é, quase sempre, transposta para uma mudança de superfície, como a areia e a utilização de outras pessoas para darem “segurança” nos movimentos, no caso da falta de materiais e equipamentos. É comum a utilização de “lonjas”, colchões de inúmeras densidades, tamanhos e formas, assim como camas-elásticas, *mini-trumps* (uma cama-elástica pequena, de aproximadamente um metro de diâmetro) e *tumble-tracks* (uma cama-elástica comprida como uma passarela), etc.

Ou seja, as disciplinas circenses lidam com movimentos desenvolvidos a partir da relação com objetos/aparelhos e pela sua utilização para que a disciplina em si possa ser executada, ou, por formas de utilização que auxiliem o aprendizado de determinada técnica. Mesmo que, em uma performance de acrobacia de solo, não se veja exatamente o corpo junto a objetos, considera-se que aquele corpo passou pelo mesmo processo de habituação de movimentos junto a diversos objetos para performar sem a presença destes. Isso, sem contar

com a excepcionalidade de um circense que utilize a acrobacia de solo unicamente como linguagem expressiva. Particularmente, não me lembro de ter conhecido algum circense que fosse um exímio saltador e que não utilizasse suas habilidades acrobáticas para executá-las junto a outros objetos e a outras disciplinas circenses.

O que vale destacar é como os corpos circenses necessitaram, ao longo do tempo, não somente adaptar-se aos tipos de objetos mais excêntricos e variados, como também o contrário, adaptar os tipos de materiais, melhorando o desenho, o material, e formas de fazer seus próprios objetos/aparelho, de maneira que pudesse existir uma adaptabilidade maior, entre as formas dos movimentos dos corpos e as formas dos movimentos dos objetos. Os saberes circenses se relacionam mais profundamente com seus objetos e encontram caminhos de movimento para realizar formas, traços de significações, vistos por muitos teóricos como arriscados, mas que, no entanto, falam de algo mais imprescindível para a humanidade de hoje do que se pode imaginar.

Por conseguinte, pode-se pensar que as artes circenses propõem, em seu fazer mais simplório, uma readaptação contínua de suas estruturas perceptivas e sensoriais mais profundas, dada a partir da reorganização do corpo bípede para incluir um ou mais “outros” em seu vocabulário gestual. Antes de realizar acrobacias em um tecido ou corda acrobática, o sujeito precisa encontrar meios para dar suporte ao seu corpo, sem o apoio do chão, para então “caminhar” pelo aparelho (no caso, subindo ou descendo) e, posteriormente, aprender a transferir seu peso de um membro para o outro, e assim por diante. Isso vale para toda e qualquer modalidade circense que inclua um aparelho. No caso do malabarismo e das técnicas de “manipulação”, o corpo deve aprender a incluir este(s) objeto(s) em sua imagem e esquema corporal, para então encontrar um fluxo de movimentos que permita que se crie um gestual particular.

O corpo circense se habitua, assim, constantemente, a modificar-se em função destes “outros” que o ressignificam e o reestruturam não somente num nível funcional e motor, como também num nível sensorial, expressivo e simbólico, na criação de sentido. Quando junto a “outros”, como dito por José Gil, o corpo necessita estar aberto ao diálogo constante, ao improviso. A improvisação circense responde por uma dupla temporalidade: permanência, pois, ela é herança do passado, de resistência, continuidade de um fazer, de um saber-fazer e de um sentir em cena; descontinuidade, pois, puro presente, ela é irrupção inesperada do novo, contínua reatualização da história desse fazer. Destaca-se, portanto, o improviso como método e como natureza de um fazer junto a “outros”, que envolve uma escuta específica, habitada e habituada na linguagem corporal circense, que se faz um importante pilar da

metodologia de análise de seus gestos. O modo como os “outros” corpos e objetos são incorporados pelos circenses diz muito a respeito da arte que produzem, da forma como irão dialogar com seu público e do que suas práticas e modos de vida carregam em seus gestos.

2.3 Os fluxos da habituação e o nexos dos gestos dançados pelos circenses

Nestes pontos de intensificação da energia começa a osmose do movimento, de tal forma que os espaços musicais se tornam espaços corporais, quartas de tom, quartas de gestos. As notas tornam-se gestos e os gestos, notas. Como? No plano de imanência onde os movimentos do corpo atingem a intensidade em que gesto e nota são uma coisa só. A “fusão” ou osmose, graças à extrema intensificação de energia, faz fundir uma “forma” na outra (Gil, 2004, p.78).

Ao pensar sobre os nexos da linguagem dançada, José Gil traz o exemplo do ensaio, e considera o que Cunningham tratou como um ponto de “coordenações” onde a “energia” passa “naturalmente”. No ensaio, é a repetição que cria um fluxo de energia que passa a ser mais considerado do que a “forma”. Daí a ideia de trazer a questão da integração entre séries divergentes, que se encontram, por “osmose”, e criam sentido (Gil, 2004, p. 68). Essas séries divergentes começam a fazer sentido depois de habitadas em ação, quando o “sentir-agir” fala por si só.

Existiria, assim, um “ponto de fusão” entre os gestos e o sentido que acontece na ação, e se decanta num único “plano de imanência”, decorrido certo tempo de “habituação”. Por isso não se pode retirar o sentido da ação no gesto dançado, já que é no próprio acontecimento do movimento, onde “o sentido torna-se ação” (Gil, 2004, p. 78).

No caso do circo, como visto, esse ponto de contato se daria entre o “outro” (objeto/aparelho), o corpo, e o espaço (em constante reconfiguração), formando um só gesto. É a própria intensidade dos fluxos entrecruzados que elabora sua continuidade, entre o sentir do objeto e do espaço e o agir do movimento, concretizada no próprio gesto. O gesto circense, por incluir diversos “outros” possíveis, elabora um movimento que não é apenas do corpo, mas de uma fusão entre o objeto, o corpo e o espaço. É um sentido ativado pelo movimento de adaptar-se a outros de si. É um gesto que acontece pela abertura, pelo diálogo e pela constante incorporação do seu entorno que, ao invés de se distanciar, passa a fazer parte da ação e, ao longo do tempo, passou a fazer parte de uma linguagem própria.

Qual é o espaço que abro na minha frente, como vou inventar algo nesse espaço? Como o dinamizo? Não existe um dentro e um fora, o corpo e o espaço. O espaço é logo tomado na fenomenologia da sua construção imaginária. Não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço. É o agenciamento de uma história particular de modos perspectivos de dinâmicas espaciais que podem engendrar um tipo de algema na qual o corpo será aprisionado. A reabertura de novos movimentos é um retorno a um novo espaço de ação” (Kuypers, 2010, p.11)

Este espaço de ação, portanto, não se separa do corpo, pois se renova dinâmica e constantemente. Assim, pode-se pensar em que medida gestos que possuem limitações por estarem em diálogo constante junto a um objeto, como estar em cima de uma roda, ou de uma tábua sobre um cilindro, sob uma perna de pau, e assim por diante, podem produzir novos espaços de ação para o corpo. Pode-se, também, reverter o sentido da questão, e pensar sobre o que Godard intitulou “buracos negros”, como “zonas do espaço que uma pessoa tem dificuldade em perceber ou que são percebidas apenas de uma maneira focalizada ou ameaçadora” (Kuypers, 2010, p.8). Ele traz à tona mudanças relativas a traumas e exemplos de mudanças contínuas, como no caso da escoliose. A esfera de projeção do corpo no espaço, não sendo homogênea, reafirma, de modo constante, as preferências e afinidades de cada sujeito, assim como seus estranhamentos e medos, evitando certas zonas, certos direcionamentos e sentidos do sentir e agir de sua corporeidade. Quando se limita este espaço de ação, algo do que já foi cristalizado no modo de sentir-agir precisa ser revisitado. Como uma pedra que aparece no caminho possível de um movimento e obriga que algo de desvio, de subversivo, aconteça naquela atividade flutuante que estabelece o pré-movimento.

Utilizei muito essa noção (função da inibição) ao detectar, por exemplo, os costumes de “pré-movimento” de alguém, esses micro-ajustamentos, que cada um faz inconscientemente antes de se mexer, como um ritual. Essa leitura, nem sempre fácil e muito ligada a cada indivíduo, permite pedir a inibição daquele gesto em particular. Pode, também, nesse pré-movimento, tratar-se de um costume de percepção, de uma maneira de olhar o espaço antes de se mexer. Se a pessoa consegue essa inibição, há sempre uma formidável abertura para novos gestos, novas coordenações. (Kuypers, 2010, p.6-7)

A partir da reflexão acima, pode-se pensar que um trapézio ou um monociclo, funcionam de modo parecido com essa noção de “função da inibição”, proposta Godard. Em função de algo que se interpõe no caminho do sentir-agir comum, de um “outro”, é possível redirecionar as atividades flutuantes, trazer “outros” para o espaço de ação. O sujeito precisará sentir-agir no próprio desvio, feito da subversão de seu costume perceptivo, para conseguir, minimamente, movimentar-se junto a este “outro” (objeto-aparelho circense). No entanto, o nexos do gesto circense começa a aparecer após decorrido um certo tempo de habituação dos fluxos do somatório sistêmico entre corpo, espaço, e o “outro”, justamente, quando não se

sente mais um “outro”, porque fez-se um outro de si. Por isso, uma tentativa de “ler os gestos dançados pelos circenses” poderia vir a “abrir as possibilidades dos olhares lançados” sobre o circo, pois, uma arte que é capaz de mostrar o caminho para que se encontre outros de si em seus próprios gestos, pode ensinar muito para uma sociedade que se distancia do próprio mundo onde vive para poder se relacionar com ele.

O que é um gesto dançado? Distingue-se de que outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza? O fato de nunca ir até o fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isso que lhe permite permanecer sempre aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço. Quando o faz, desliza em direção à proeza acrobática ou à coreografia de circo. (Gil, 2004, p. 89)

Teria um gesto circense seus contornos mais ou menos delineados que um gesto dançado? A partir das afirmações acima, aparece uma certa desconsideração na busca da “forma”, no sentido do gesto que “desenha figuras no espaço”. Tomemos como exemplo uma “proeza acrobática”, uma cambalhota, movimento que já foi praticado por quase toda criança e comum às práticas circenses, seja apenas com o corpo, seja junto a um objeto, como no caso do movimento conhecido como “giro do peito de pombo”⁸³. A cambalhota representa um giro do corpo sobre si mesmo, ou uma “revolução corporal”, na análise labaniana (o que será aprofundado mais adiante), a partir de um referencial que, no caso, é um eixo horizontal. Este pode ser concreto como a barra de um trapézio, ou imaginado. Sobretudo, este eixo precisa ser sentido durante o movimento. Mesmo que este eixo seja imaginado, o corpo precisa encontrar um só fluxo, entre um ponto que se estabiliza fora dele e seus fluxos motores internos, para que possa se sustentar através deste referencial, incluindo num mesmo processo seus pontos de suporte, no caso, a barra de um trapézio, ainda mais instável que o chão. Ou seja, para que o corpo realize uma volta sobre si mesmo, ele precisa encontrar fora de si algo que o traga para si, como uma reviravolta que leva consigo seu próprio “buraco negro”, pois, o eixo referencial serve como estabilização e mobilização do corpo todo, de uma só vez, num só fluxo.

Se pensadas sob o prisma labaniano, todas as Escalas de movimento propostas por Laban se organizam por eixos faltantes, o que igualmente acontece num movimento tão simples como uma cambalhota, ou mesmo no movimento dos grandes astros do universo. Se um observador externo julga as Escalas labanianas como “alcançando ou desenhando pontos

⁸³ Movimento que o aerialista, quando possui a barra do aparelho aéreo sustentando seu corpo, abaixo de suas cristas ilíacas anteriores – osso da parte superior e anterior do quadril –, realiza um giro inteiro, para trás ou para frente – sobre o eixo da barra).

no espaço”, ou uma cambalhota como desenhando um círculo no espaço, é porque, provavelmente, ele não vivenciou intensamente, ou não está considerando os fluxos de sentir-agir no movimento que podem ser proporcionados por eles.

Quando José Gil coloca que “o gesto torna atual um movimento virtual”, ele considera que o corpo carrega consigo uma intencionalidade que se diferencia da sua forma virtual para se atualizar no gesto de um certo indivíduo. Também coloca que o corpo do bailarino “não toca”, não entra em contato com outros corpos ou objetos, mas realiza uma “simbiose” com estes (Gil, 2004, p.90). Não seria essa a mesma simbiose que acontece quando alguém encontra um só gesto entre um monociclo e seu corpo, entre uma corda bamba e seu corpo? Existiria um contorno tão delineado entre o início e o fim de uma cambalhota? Quando se prepara uma cambalhota? Seria quando o corpo fica em pé, quando coloca a mão no chão, quando encosta a cabeça no chão, ou quando está caminhando na rua e consegue perceber e sentir um eixo subjetivo no espaço? E, mesmo quando junto a um objeto, seria uma cambalhota realizada numa corda bamba ou um salto mortal em um monociclo menos “fluidos”, menos contínuos ou expressivos do que um “gesto dançado”? Um giro do peito de pombo se inicia quando os braços alcançam o espaço? E quando termina? Quando o corpo chega no chão, ou quando ele sente as marcas do giro em seu corpo enquanto toma banho no final do dia? Seriam seus desdobramentos tão facilmente recortados, ou o toque do corpo com estes objetos/aparelhos menos simbióticos que no “gesto dançado”?

A partir do momento em que Godard considera uma “atividade flutuante” (Kuypers, 2010, p.6) que pré-dispõe todo movimento para poder realizar uma volta sobre si, o sujeito precisa encontrar um ponto fora de si no espaço subjetivo, que o traga de volta. Um “buraco-negro” por onde sua função de inibição pode deixar-se atravessar por inteiro. No entanto, este não é um processo que acontece de repente, ele precisa de habituação, do encontro deste corpo com seu fluxo entre o sentir-agir de si e do mundo, para que seu mundo possa *revirar-se* por inteiro. O “*inner shaping process*” de Bartenieff aparece aí, juntamente com os Modos de Mudança de Forma, para lembrar que a forma de um corpo não é estável, mas se adapta e se reconfigura junto ao espaço, e vice-versa. Para chegar numa “forma cambalhota”, que, na verdade está sendo mais considerada como um sentir-agir cambalhota (ou um “cambalhotando”), o corpo precisa entrar em suas particularidades gestuais e significar seu esquema postural em um giro sobre si, encontrando algo entre sua “forma” e o espaço que o torne um outro que não acaba, sentido e agido como cambalhota. O gesto da cambalhota, sob esta perspectiva, precisa realizar uma simbiose com o espaço e/ou com o objeto, necessita localizar no espaço subjetivo um fluxo de atravessamento entre um sentir-agir que entra em si

e sai de si, concomitantemente, no espaço de ação. Precisa criar um fluxo próprio, capaz de se internalizar e externalizar na mesma proporção, como sentidos opostos que, a partir de um ponto externo, se reorientam e se reagrupam, ao tornarem-se um, através de direções opostas.

A “volta sobre si”, percebida como gesto dançado, contém um mistério a ser desvendado no interior de cada corpo, um nó a ser desatado, um problema, ou um acúmulo a ser dissolvido, e, por isso, não é processada apenas durante o movimento, mas atravessa todo o subterrâneo daquele corpo, que contém no gesto “cambalhotar”, apenas uma forma de suas múltiplas variações e possibilidades, acumuladas no interior do corpo que o realiza.

Essa imagem fica mais perceptível quando se pensa no movimento de uma onda. A onda leva consigo todo o subterrâneo, os substratos que estão à sua volta, ela não tem um contorno definido (a menos que se trave um ponto de referência), apenas o *revirar-se* por inteiro, de modo a nunca retornar exatamente como se encontrava antes de ser iniciada. Não é à toa que a cambalhota é comumente apreciada pelas crianças, ainda em processo de sedimentação de seus pré-movimentos. Adultos que não se habituaram com este tipo de reviravolta, têm dificuldade e, muitas vezes, medo, tamanha a movimentação interna que uma cambalhota pode vir a significar.

2.4 Revoluções corporais: as reviravoltas tridimensionais do fraseado circense

A noção de abertura ou fechamento para o mundo, a ideia de trazer e distanciar algo de si – fundamentais para este estudo sobre a reviravolta, sobre a “volta sobre si” – têm na história do pensamento, assim como das práticas sociais, uma amplitude tal que seria impossível com elas trabalhar sem um ponto de apoio conceitual, que aqui será fornecido, principalmente, pelo conceito de “nó” labaniano e pela denominada “Lei do Desequilíbrio”.

Os nós (ou, na língua inglesa, *nuts*) são considerados pontos de reviravolta entre dentro e fora do Corpo-Espaço (Miranda, 2008); a Lei do Desequilíbrio refere-se às tendências do desequilíbrio do humano em sua organização de corpo terrestre, ao mover-se no espaço. Ambos os termos serão desenvolvidos com detalhes adiante.

A Figura 18, abaixo, ilustra algumas das relações entre corpo e espaço que Laban buscou salientar em seus estudos e que interessam às análises sobre as artes circenses aqui desenvolvidas

Figura 18 – Interno /Externo. Percursos geracionais de afeto



Fonte: Ilustração de Rudolf Laban (Laban, 1984, p.55)

Ao tentar captar que contornos o corpo tende a delinear junto ao espaço e quais traçados podem tender a ser mais ou menos utilizados em determinados contextos, Laban (2011) cria o que foi denominado de Escalas de Movimento, elaboradas a partir de transposições entre a geometria euclidiana e a ideia de espaço pessoal tridimensional (*kinesfera*). Diversas Escalas de Movimento compõem o arcabouço conceitual de que a teoria da Corêutica (Harmonias Espaciais) dispõe, criando assim um método de compreensão do movimento a partir de uma aparente

segmentação espaço-corporal orientada por eixos, planos, diâmetros e diagonais⁸⁴ que atravessam a Kinesfera e organizam certos padrões de movimento entre centro e periferias do corpo em função de ritmos espaciais propostos pelos poliedros tridimensionais regulares (tetraedro, hexaedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro).

O sequenciamento e as escolhas dos ordenamentos entre tais relações entre o corpo e o espaço proposto na Escalas Espaciais labanianas atravessam o que Laban (2011) chamou, como dito anteriormente, de Lei do Desequilíbrio. Essa Lei obedece a tendências organizativas do corpo no espaço, seguindo a ordem Vertical, Sagital, Horizontal, que irá guiar as sequências da maioria das Escalas de Movimento do Icosaedro. Sob esse aspecto, quando um corpo se movimenta através do Plano Vertical, por exemplo, e se desequilibra, ele irá buscar algum apoio relativo ao Eixo Sagital, pois será a Tensão Espacial que falta ao Plano Vertical (composto do Eixo Vertical como primário e do Eixo Horizontal como secundário). Da mesma maneira, ao desequilibrar-se quando movendo através do Plano Sagital, o corpo irá buscar o suporte do Eixo Horizontal, tensão espacial ausente nesse Plano (composto do Eixo Sagital como primário e do Vertical como secundário). Por último, o mesmo pode ser observado quando, ao mover-se através do Plano Horizontal, o corpo tende a buscar o Eixo

⁸⁴ Eixo é uma linha reta (imaginária ou real) que atravessa o centro de um corpo e em torno da qual esse corpo executa (ou pode executar) movimentos de rotação. Um exemplo é o eixo terrestre, a linha imaginária que cruza o centro da terra. O planeta gira em torno desse eixo, cujos extremos são os polos terrestre. O eixo também pode ser considerado uma linha central, que divide o plano longitudinalmente. No caso da abordagem espacial labaniana, ambas definições podem ser consideradas, pois ao mesmo tempo em que o Eixo divide o Plano longitudinalmente, ele também pode ser o eixo para uma rotação em volta de si mesmo. Existem três Eixos espaciais para a teoria labaniana e os três são unidimensionais: o Eixo Vertical atravessa o corpo verticalmente de cima para baixo (ou vice-versa) e está associado à altura do corpo, possibilitando giros através do Plano Horizontal – por exemplo, o giro de um pião; o Eixo Horizontal atravessa o corpo horizontalmente de lado a lado e está associado à largura do corpo, possibilitando giros através do Plano Sagital – como por exemplo o girar de uma roda; o Eixo Sagital atravessa o corpo de trás para frente (ou vice-versa) e está associado à profundidade de um corpo, possibilitando giros através do Plano Vertical – como o girar de um cata-vento. Considerando a conceituação da Geometria Euclidiana (referência para o estudo espacial labaniano), um plano é uma superfície tal que, dada a quaisquer pontos da superfície, a superfície também contém a única linha reta que passa pelos pontos. Um plano pode ser unicamente determinado por um desses objetos: três pontos não colineares (não estão numa mesma reta); uma reta e um ponto fora dessa reta; duas retas concorrentes (duas retas que se cruzam num único ponto); duas retas paralelas distintas. Para a teoria labaniana, será a terceira possibilidade apresentada a que formará três Planos considerados como referências espaciais, cada um formado por duas retas concorrentes, a partir dos Eixos espaciais, numa organização espacial bidimensional: o Plano Vertical (composto do Eixo Vertical como primário e do Eixo Horizontal como secundário), o Plano Sagital (composto do Eixo Sagital como primário e do Vertical como secundário), e o Plano Horizontal (composto do Eixo Horizontal como primário e do Eixo Sagital como secundário). Para o Sistema Laban/Bartenieff, Diâmetro pode ser considerado a união de dois pontos opostos e extremos de um Plano. Cada Plano possui dois diâmetros, que se cruzam no centro dele. A Geometria Euclidiana conceitua uma Diagonal como um segmento de reta definido por dois vértices não consecutivos de um polígono plano ou por dois vértices não pertencentes a uma mesma face de um poliedro. Como a primeira definição se refere a uma diagonal de um polígono e, portanto, bidimensional, faz-se importante diferenciar e esclarecer que, nesse caso, para a teoria labaniana, essa definição irá se referir ao que é denominado pelo Sistema Laban/Bartenieff como Diâmetro de um Plano. Já a segunda definição, será relativa ao que o Sistema Laban/Bartenieff trata realmente como sendo uma Diagonal, necessariamente tridimensional. (Franca, 2017, p.66)

Vertical ao desequilibrar-se; tensão que falta e complementa o Plano Horizontal (composto pelo Eixo Horizontal como primário e do Eixo Sagital como secundário).

Um estudo minucioso foi feito sobre as relações entre as Harmonias Espaciais labanianas e o que foi intitulado como Harmonias Aéreas (Franca, 2017) durante as pesquisas anteriormente citadas. As Figuras 19, 20 e 21 ilustram as Tensões Espaciais que atravessam meu corpo, o aparelho Tetraéreo e o Espaço, ao dialogar ativamente com vetores provenientes dos sólidos regulares denominados Cubo, Octaedro e Icosaedro, respectivamente.⁸⁵



Figura 19 – Movimento hexaédrico no Tetraéreo. Fundação da Escola Nacional de Circo

Legenda: Julia Franca. Ensaio geral para vídeo e foto da obra Mundano. Teatro Angel Vianna. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2017). Adaptação com vetorização da autora. (Franca, 2017)

Fonte: Fotografias de Flavia Lamego

⁸⁵ Para mais, ver Franca, 2017, p. 59-114.

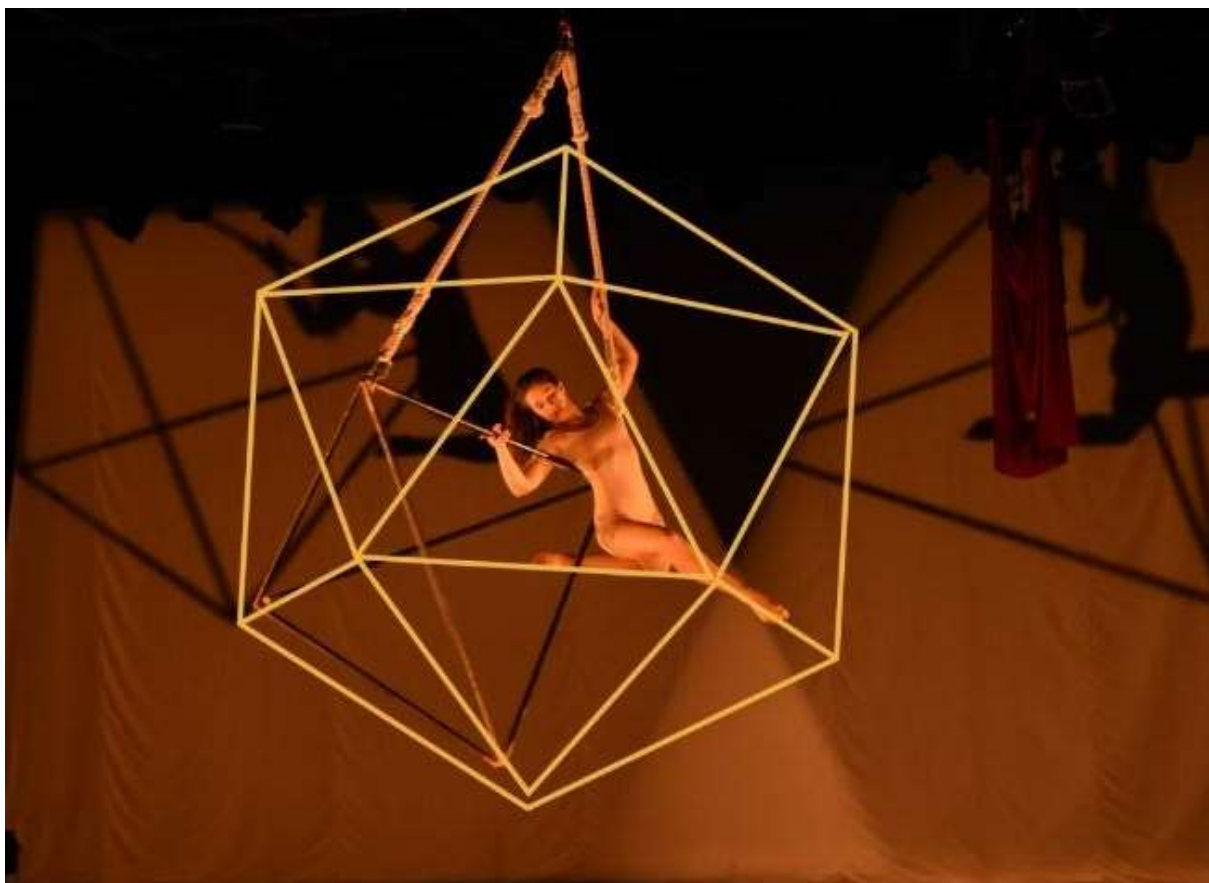
Figura 20 – Movimento octaédrico no Tetraéreo. Irmãos em sangue, afeto e equilíbrio



Legenda: Julia Franca. Ensaio geral para vídeo e foto da obra *Mundano*. Teatro Angel Vianna. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2017). Adaptação com vetorização da autora. (Franca, 2017)

Fonte: Fotografias de Flavia Lamego

Figura 21 – Movimento icosaédrico no Tetraéreo



Legenda: Julia Franca. Teatro Angel Vianna. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2017).
Adaptação com vetorização da autora. (Franca, 2017)

Fonte: Fotografias de Flavia Lamego

Contudo, o imprescindível aqui, e o motivo pelo qual este pequeno recorte do Sistema Laban/Bartenieff foi exposto, é o conceito dos nós, que podem ser vistos como situações de revés dentro dos desequilíbrios dinâmicos propostos na cadeia cíclica da Escala: uma conexão por entre lugares de difícil acesso dentro do corpo e, por isso, também fora dele. Ao encontrar um lugar singular de alcance no espaço, que extravasa seu equilíbrio, o corpo cria uma volta em si mesmo que, de modo inteiramente espontâneo, é o ponto final e, ao mesmo tempo, o reinício de um só movimento. Um sentido do movimento que, ao encontrar o corpo, se desvia dele próprio, para poder encontrá-lo e retomar seu próprio sentido. Os nós nunca são “resolvidos” do mesmo modo, por diferentes corpos, pois, eles atravessam órgãos, memórias e traumas, e envolvem afetos. Assim como os afetos sustentam os códigos, também sustentam as reviravoltas, atravessando o corpo-significante ao corpo-significado em um movimento que nasce do desequilíbrio, como no corpo desarticulado do momo (Gil, 1997). Por detrás de cada nó labaniano existem infinitas reviravoltas, com cores, tamanhos e intensidades únicas.

Sendo assim, sob a perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff, o termo “revoluções corporais” (Guest, 2011, p. 417- 429) foi tratado no sentido de relacionar-se a movimentos-a partir dos quais—o corpo realiza uma volta sobre si. Em relação direta com a Lei do Desequilíbrio labaniana, estas “revoluções”, realizadas sob cada um dos três planos espaciais, se exemplificadas sob o viés dos movimentos acrobáticos clássicos, respectivamente, poderiam ser: uma cambalhota ou um salto mortal (girando através do plano sagital, sob um eixo horizontal, que cruza o centro do corpo); uma pantana, vulgarmente conhecida como “estrela” (girando através do plano vertical, sob um eixo sagital, que cruza o centro do corpo); e uma pirueta (girando através do plano horizontal, sob um eixo vertical, que cruza o centro do corpo). Praticamente todos os movimentos básicos do circo (junto ou não aos aparelhos e objetos) possuem esta característica “revolucionária”, de propiciar ao corpo voltas sobre seu próprio eixo, somando um ou mais eixos na mesma volta, estando o corpo flexionado, estendido, movendo partes ou girando como um todo.

Vale observar que, no caso do malabarismo, estas revoluções são, de certo modo, “transferidas” para o objeto. Nas disciplinas que envolvem mais de uma pessoa, existem outras formas de transferência, para revolucionar um outro corpo. Ainda, as revoluções também acontecem com ênfases em outras formas de deslocamentos, para realizar giros que possuam eixos que, não necessariamente, correspondem ao centro do corpo, como na contorção. O palhaço é o único no circo que pode *revirar* uma pessoa sobre si mesma, simbolicamente (sem tocá-la com a pele, mas tocando-a profundamente, em um nível simbólico, como será exemplificado mais adiante, com o Momo) ao comentar ou referir-se ao seu lado mais sórdido, mais ridículo ou mais bizarro, fazendo-a rir de si mesma, abrindo-a para novas perspectivas ainda não percebidas sobre si.

Repetidamente, as artes circenses abordam em seus movimentos uma relação entre giros de si ou do outro, sobre si ou sobre o outro e sobre as coisas em volta de si e do outro, vivenciando continuamente a citada Lei do Desequilíbrio labaniana. O gesto circense nasceria dessa reorientação, de uma “revolução” do corpo com relação às articulações fundacionais, orientadas tridimensionalmente, entre em cima/em baixo, ligado às tensões espaciais verticais; lado/lado, ligado às tensões espaciais horizontais; e frente/costas, ligado às tensões espaciais sagitais. Uma análise bastante resumida pode oferecer alguns exemplos:

Na parada de mãos (vulgarmente conhecida como “bananeira”), a ação gravitacional tende a comprimir a relação entre alto e baixo estabelecida no movimento do corpo do praticante que, tecnicamente, deve aprender a empurrar o chão com a parte superior de seu corpo, distanciando-a da inferior e invertendo a lógica bípede entre parte inferior como

estabilizadora e superior como mobilizadora do corpo todo. Consequentemente, os aparelhos utilizados nesta técnica, como as bengalas, se desenvolvem através do eixo vertical de modo a facilitar e dinamizar a tendência de comprimir a relação entre alto e baixo. Neste sentido, a forma do aparelho alonga a mesma tensão espacial que comprime o corpo. Complementarmente, as tensões do movente que sai da posição bípede para subir numa parada de mão, tendem a buscar abrir o corpo no espaço ao redor, dialogando com as tensões horizontais. Isso traz a ideia de um Fraseado de movimento que dialoga continuamente com um abrir e fechar extremos do corpo em relação ao espaço que o cerca, de modo a criar um equilíbrio tridimensional sutil.

O suporte do corpo, num primeiro momento, é dado pelas mãos, que se adaptam para buscar um maior contato com a superfície do chão, ou do aparelho, mas que, quase sempre, estão numa relação de horizontalidade entre uma e outra. Ou seja, se uma linha fosse desenhada entre os dois pontos de apoio de ambas as mãos, esta seria paralela à tensão espacial da própria cintura escapular, orientada pela relação horizontal das clavículas como principal eixo de estabilização. O movimento das pernas, que, na organização bípede, possui uma função extremamente estabilizadora, irá buscar uma maior mobilidade. Mas não somente isso. Ao considerar a ideia de complementaridade tridimensional da Lei do Desequilíbrio labaniana, pode-se levar em conta que o próprio eixo vertical, altamente estressado na parada de mãos e estabilizado pela cintura escapular, tenderá a buscar seu equilíbrio tridimensional através do plano horizontal. Como um pião, que busca recuperar o equilíbrio precário do eixo vertical, movendo-se através do plano horizontal. Isso não significa que o corpo do paradista se mova da mesma forma, mas que ele se recupera buscando mobilizar-se e, especificamente, abrindo-se, através deste plano. É comum observar iniciantes na disciplina parando com as pernas juntas, seguindo o eixo vertical. Contudo, quem já treinou parada de mão sabe que o corpo se recupera, assim como busca suas transferências de peso, abrindo-se no espaço, a partir da mobilidade de seus membros inferiores (e/ou superiores, no caso da parada de um braço, ou de cabeça) através do plano horizontal, ou seja, abrindo para frente e para trás, ou para os lados, ou unindo um pouco de cada tensão, dependendo do corpo e de suas intenções. Do mesmo modo, para sair da posição da parada de mão, ou quando se desequilibra, o corpo também se utilizará de tensões horizontais.

Isto também acontece com outros aparelhos utilizados na mesma disciplina, como no caso das banquilhas (como mesas onde as bengalas se encaixam, que percorrem um plano horizontal), e as rondilhas (que geralmente ficam na cabeça do paradista de cabeça). Ambos

buscam melhorar a estabilidade do apoio precário e estresse da vertical, aumentando a superfície horizontal de contato do corpo, ou das próprias bengalas.

Outro exemplo de complementaridade tridimensional no equilíbrio precário e adaptabilidade do movimento humano é relacionada aos aparelhos de equilíbriço, como cordas, arames, *slacklines* etc., que esgarçam a relação com a sagitalidade. Neste exemplo, há um estresse do eixo sagital (ligado à tensão frente e trás) provocado pelo aparelho, que irá desenvolver uma busca do equilibrista a se abrir em torno do plano vertical para buscar estabilidade. Como não há uma inversão necessária entre cabeça e pés, em termos de apoio, a maior estabilidade segue proveniente da cintura pélvica, enquanto a maior mobilidade, da cintura escapular e membros superiores, que se abrem e deslizam entre lado-lado, para cima-para baixo, buscando recuperar o que falta à tridimensionalidade de seu corpo. Como a imagem de um catavento, com um eixo sagital estabilizador que possibilita realizar seus movimentos através do plano vertical, o corpo que aprende a se equilibrar controlando variações de pequenos movimentos de adaptação neste plano pode, por fim, começar a se deslocar no aparelho.

Existem ainda aparelhos como as marombas, com formato de varas, que percorrem o eixo horizontal, e as sombrinhas (ou qualquer objeto que tenda a vetores horizontais), que aumentam a capacidade do corpo de se abrir para o espaço e buscar estabilidade dando mais densidade para o contato do corpo junto ao espaço a sua volta. Eles aumentam as tensões lado-lado e em cima - em baixo, para reduzir as tensões frente-trás, facilitando o deslocamento do corpo no aparelho.

A cama-elástica e seus derivados, como o *minitramp*, o *tumbletrack*, e outros, se desenvolvem aumentando o plano horizontal para estabilizar o alargamento vertical do corpo.

De maneira ainda mais generalizada, pode-se pensar que diversos aparelhos, como a barra de um trapézio, uma lonja, possuem eixos que auxiliam giros através do plano que o compõe tridimensionalmente. Sendo estes exemplos eixos horizontais, como na imagem de uma roda (com eixo lado-lado), seus movimentos ocorrem através do plano sagital (frente-trás, em cima - em baixo). Como exemplos concretos, a lonja, normalmente quando presa com dois pontos (um em cada lado da bacia), irá auxiliar todo tipo de movimento através do plano sagital, como saltos mortais, *flic-flacs*, voltas de mão, e outros.

No caso dos objetos pequenos, como os de malabarismo, a mesma lógica de movimento pode ser aplicada, mas o movimento do corpo se projeta através do objeto, o que não anula as relações espaciais entre corpo-objeto-espaço, ao contrário, as complexifica ainda

mais, uma vez que podem ser um ou muitos objetos que se movem junto ao corpo, ao mesmo tempo.

Sobretudo, sob o ponto de vista da Lei do Desequilíbrio, as infinitas relações espaciais exploradas entre vetores esgarçados e comprimidos do corpo, e vividas através do objeto/aparelho circense, parecem encontrar uma tridimensionalidade expandida, cujo Fraseado-dialoga continuamente com o abrir e fechar do corpo-espaco-aparelho, na busca por um só fluxo destas mesmas tensões. Enquanto a organização terrestre tende a abrir-se em rotações externas (do centro para fora de seu corpo) para buscar mobilidade, e tende a buscar rotações internas (de fora, em direção ao centro) de suas cadeias osteo-mio-fasciais para alcançar estabilidade, a organização do corpo circense, junto a seus diversos “outros”, demonstrará, muitas vezes, um Fraseado de movimento complementarmente oposto. Desse modo, expandindo-se e abrindo-se para ganhar estabilidade junto ao espaço, e fechando-se e convergindo-se para dentro de si para ganhar mobilidades, giros e reviravoltas.

2.4.1 Os padrões de desenvolvimento de Irmgard Bartenieff

Como comentado anteriormente, parte-se do pressuposto que um corpo se equilibra na “convergência arquitetônica de inúmeras forças direcionais, uma orientação multidirecional em relação à verticalidade, ou seja, um quadro dinâmico de equilíbrio postural que relaciona todas as direções ao eixo vertical da postura ereta” (Miranda, 2008, p. 27). Desse modo, os chamados Padrões Conectivos⁸⁶ do desenvolvimento humano tentaram captar padrões organizativos que foram repetidos, em maior ou menor grau, no movimento dos seres vivos, ao longo do tempo, na cadeia evolutiva, considerados referência não somente para o corpo comum, como também para o corpo acrobático, a partir de cada etapa do crescimento humano, desde seu estágio fetal. Deve-se pontuar que, por mais que tais padrões tenham sido identificados, eles não estão condicionados a uma ordem cronológica, sob hipótese alguma, e podem ser trabalhados e detalhados a qualquer momento na vida de um ser humano, ao reviver ou criar memórias afetivas e motoras mais complexas.

⁸⁶ Admitindo a complexidade do Sistema Laban/Bartenieff, com diversos discípulos e recriadores, muitas vezes este possui uma grande quantidade de distintas interpretações e denominações para cada perspectiva nele encontrada. Sendo assim, no presente texto, o conceito do Padrão Conectivo será sempre o trazido com tradução do termo *Connectivity*, utilizado por Peggy Hackney (2002). Existem muitas outras denominações, como a encontrada na linha de pesquisa do *Body Mind Centering – BMC*, escola fundada por Bonnie Bainbridge Cohen, onde se considera a mesma temática sob o título de *Neurological Developmental Patterning*. Em português, sua nomenclatura é encontrada por vezes como Padrão do Desenvolvimento, outras por Padrão Conectivo, Padrão Neurológico do Desenvolvimento ou mesmo Conexão, a depender do autor considerado como base para um determinado estudo.

Como uma espécie de memória corporal coletiva das adaptações de movimento que vieram desde os seres unicelulares, o movimento humano encontrou na organização bípede uma cadeia osteo-mio-fascial predominantemente contralateral (ou lateral-cruzada), que contém em seu próprio movimento todas as outras cadeias conectivas – que possuem muitos nomes, mas que, no geral, trata justamente das abordagens entre corpo e espaço anteriormente citadas, compreendendo esquemas entre em cima - em baixo; lado - lado; frente – costas.⁸⁷

O primeiro Padrão Conectivo é a Respiração, que existe mesmo nos seres unicelulares, pois, todo ser vivo respira, isso é o que nos mantém vivos. É importante ressaltar que, mesmo sendo essencial, a respiração não depende de nossa consciência para acontecer, e se relaciona ativa e continuamente com movimentos e sentimentos do corpo em relação com o mundo. Por esse motivo, o estudo deste Padrão proporciona o engajamento entre o que acontece dentro do corpo (espaço interno), com o seu ambiente (espaço externo) e vice-versa. Deve-se considerar que, por mais borrados que sejam estes contornos (dentro e fora do corpo), a respiração é a primeira via de diálogo entre o corpo e o seu meio. A maneira como essa ponte se estabelece, assim como suas distintas intensidades, nuances e acentos, dirá muito sobre as particularidades expressivas de uma corporeidade, sobre como esta atua e como é influenciada perante os acontecimentos ao seu redor.

Sobretudo, no caso do circo e da dança, a partir da utilização consciente desse Padrão, as execuções de movimentos considerados de alto grau de dificuldade tendem a se tornar mais eficientes, facilitando o acesso à musculatura profunda ligada ao diafragma, como os músculos quadrado lombar, ílio-psoas e transversos do abdômen. A respiração relaciona-se com a primeira experiência tridimensional do corpo humano, portanto, a pesquisa e utilização deste Padrão clarifica o uso do suporte necessário ao ganho de mobilidade do corpo, totalmente relacionado com a distribuição do oxigênio através do centro e das periferias. Como bem lembrado por Peggy Hackee, onde quer que este Padrão Conectivo esteja bloqueado no corpo, desde a primeira infância, possivelmente influenciará futuros bloqueios do desenvolvimento de outros Padrões.⁸⁸

Enquanto o Padrão Conectivo da Respiração ativa o expandir e o condensar do centro do corpo, o Padrão Conectivo Núcleo-distal (ou Irradiação do Umbigo, para o *Body Mind Centering – BMC*) situa este núcleo umbilical com suas periferias. Ele estabelece a fronteira

⁸⁷ Para saber mais, ver Franca, 2017, 33-59.

⁸⁸ Algumas destas considerações podem ser observadas no Vídeo III, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: <https://youtu.be/IJadTn7hQoU>, acessado em: 25/03/2023. Acesso em: 15 de no. 2023.

entre o eu e o resto do mundo, ao trazer a consciência do uso dos espaços entre o centro do corpo e as fronteiras do espaço pessoal – kinesfera. Este Padrão Conectivo, portanto, inicia um processo de dissociação e orientação da noção de indivíduo e o espaço ocupado por ele, diferenciando suas preferências, ao aproximar ou distanciar as coisas de si em relação ao mundo à sua volta.

Segundo Martha Eddy, este Padrão é estabelecido no feto a partir das formas primárias de se estender ou se contrair, a partir de seu umbigo. Na primeira infância, quando o corpo do bebê possui seu centro com suporte no chão e tenta levantar e movimentar suas periferias, tanto em prona (face virada para baixo), como em supina (face virada para cima), ele está criando seu tônus postural básico, denominado de Flexão e Extensão Psicológicas. Posteriormente, estes padrões de ativação do tônus irão reger seu senso de equilíbrio como ser bípede, identificando seu centro com relação a seu peso e à gravidade.

Quando transportado para a noção de corpo acrobático, esse Padrão clarifica o senso de equilíbrio, já que as amplitudes articulares do movimento não perpassam somente os referenciais de prona e supina, estabelecidos a partir do chão, mas muitas vezes, se orientam em esferas de 360 graus, a partir do ponto de suporte do corpo no aparelho ou no espaço mesmo. O tônus postural do acrobata funciona em hipercontrações e hiperextensões, num quadro de equilíbrio dinâmico, em que, frequentemente, o corpo tem que realizar transferências de peso e mudanças de apoio que perpassam seus espaços pessoais de um extremo ao outro.⁸⁹ O corpo que possuiu algum tipo de defasagem na experiência desse Padrão Conectivo muitas vezes perde sua referência espacial e, conseqüentemente, pode se desequilibrar, ao não reconhecer e diferenciar suas partes com relação ao espaço a sua volta; já que, quando de cabeça para baixo, as partes inferiores passam a estar em cima e vice-versa. Num corpo que vivencia pela primeira vez alguma forma de reversão, é comum encontrar partes que passam a não ser totalmente projetadas no espaço fora do corpo, dando a impressão que estão “esquecidas”.⁹⁰

A partir do Padrão Conectivo Cabeça-Cauda (ou Espinhal, para o *Body Mind Centering – BMC*) o ser humano pode se identificar como um ser único, com uma coluna

⁸⁹ Alguns exemplos deste Padrão Conectivo como base para movimentos em aparelhos aéreos, ver o Vídeo IV, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: <https://youtu.be/7Xx7CQ09xik>, acessado em: 25/03/2023. Acesso em: 15 de nov. de 2023

⁹⁰ O Vídeo IX realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), ilustra movimentos realizados por alunos de tecido da Karpa De Mente, na Cidade do México, e mostra alguns contrapontos entre praticantes mais iniciantes e outros mais experientes, para mostrar os processos adaptativos às novas referências organizativas, no sentido de reconhecer partes do corpo e relacioná-las às suas Conectividades e Tensões Espaciais, ativando mais ou menos suas projeções espaciais e conexões. Disponível em: <https://youtu.be/bksVk9VEpgU>, acessado em: 25/03/2023. Acesso em: 15 de nov. de 2023

vertebral própria, que constituirá sua estrutura principal de movimento. As relações estabelecidas entre a cabeça e a ponta do cóccix são fluidas e recheadas de significados, justamente porque sustentam a primeira grande decisão de todo ser humano: nascer. Por isso, este Padrão Conectivo lida com decisões e comportamentos do eu com o mundo e suas consequentes aceitações, sobre quem é ou deseja ser.

Espacialmente, ele conecta e ativa a tridimensionalidade do corpo, pois, a partir da mobilização total da coluna vertebral, possibilita movimentos contínuos em espiral, provenientes do centro do corpo. Ele também proporciona a rotação das vértebras sobre o Plano Horizontal; a flexão lateral sobre o Plano Vertical; e a flexão-extensão no Plano Sagital. Segundo Bonnie Bainbridge Cohen (2008), a partir dos Movimentos Espinhais (ou Padrão Conectivo Cabeça-Cauda) pode-se experimentar rolamentos, numa relação de dobrar e desdobrar, atribuída ao potencial para se enfrentar algo ou participar de algo, o, à exclusão e à recusa de algo, estabelecendo, dessa forma, uma relação direta com o Plano Horizontal.⁹¹

Juntamente com o Padrão da Respiração e do Núcleo-Distal, o Padrão Cabeça-Cóccix forma o suporte da hipermobilidade, necessária aos movimentos acrobáticos, dando amplitude para sua tridimensionalidade através de movimentos fluidos entre coluna vertebral, centro e periferias, e orientando o corpo com relação aos seus apoios e à gravidade. Acima de tudo, deve-se lembrar que movimentos acrobáticos possuem um Fraseado em que a ação de se abrir para o espaço se recupera em uma ação de se fechar, tridimensionalmente, de formas extremas e intensas (com devidas variações, dependendo da disciplina).

O gesto de uma volta “sobre si mesmo”, trazido com o exemplo da cambalhota, sob a perspectiva dos Padrões do Desenvolvimento, consegue unir formas de expansão e recolhimento de um limite ao outro destes contornos entre o sujeito e o mundo à sua volta. Ele dependerá não apenas de uma considerável ativação de seu suporte da respiração (que carregará consigo seu modo particular, seu ritmo, intensidade, etc., de seu Padrão Conectivo da Respiração); como da ativação de sua conectividade Núcleo-distal, localizando por onde seu corpo poderá se centralizar ao máximo e se expandir novamente; e, ainda mais, da ativação da conectividade Cabeça-cauda, já que a forma mais efetiva de contração e extensão máxima do corpo inclui a aproximação entre estes extremos verticalizadores do corpo. Ou seja, por mais que todas as cambalhotas se pareçam entre si, o gesto “cambalhotar” incluirá, necessariamente, os modos singulares de ativação, a maneira como cada sujeito vivenciou

⁹¹ Exemplos sobre as relações de contralateralidade do corpo em relação às rotações, espirais e giros na acrobacia aérea podem ser observados no Vídeo X, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: <https://youtu.be/qJk1CqLqJLk>, acessado em: 25/03/2023. Acesso em: 15 de nov. de 2023

cada um desses padrões desde sua primeira infância, quando o que está fora de si para o centro do seu corpo (considerando a ideia anterior da região “central” do corpo estar, de algum modo, ligada à região umbilical), ou afasta de si para fora de seu centro, num sentido oposto.⁹²

Em termos de organização entre certas zonas do corpo e o modo como elas se conectam mais facilmente, ou não, foram apontados por Bartenieff mais três Padrões Conectivos, relativos às mesmas zonas do espaço subjetivo e imaginado reconhecidos por Laban, que criam preferências ao longo da vida de um sujeito.

A partir do Padrão Conectivo Inferior-Superior, o corpo irá se relacionar mais ativamente com o mundo. Como exemplo, pode-se observar que, na fase transitória, entre o engatinhar e o caminhar, o ímpeto de se empurrar gerado pela estabilização e pela busca de enraizamento da parte inferior do corpo em direção ao chão com relação ao alcançar mobilizador da parte superior é experimentado pelo bebê de inúmeras formas. Esta será a transição funcional mais importante de sua vida e, depois de vivenciada, ele nunca mais voltará à sua organização anterior.

Sendo assim, em termos fisiológicos e funcionais, a parte inferior do corpo, dos pés à bacia, é responsável pela transferência do peso na organização bípede do corpo, assim como pela noção de centro de gravidade e equilíbrio a partir da conexão entre o que se sente como o “centro da terra” e o “centro do corpo. Além da questão estrutural, a parte inferior ainda possui uma quantidade enorme de órgãos vitais, tanto de reprodução, como de eliminação, sendo também responsável, a partir da ponta do cóccix, pelo alinhamento dinâmico de todo o corpo através da coluna. Já a parte superior do corpo é muito valorizada na sociedade contemporânea, que, muitas vezes, prioriza, no ser humano, a aparência, e preenche, funcionalmente, a maioria dos afazeres profissionais com um uso desconexo do corpo como um todo. A parte superior do corpo contém os principais órgãos vitais, coração e pulmões, órgãos sensoriais principais (responsáveis pela percepção de odores, sabores, sons, cheiros), e contém o cérebro, que detém o controle organizacional central do corpo.

A conectividade entre as partes superior e inferior do corpo é extremamente utilizada nas acrobacias de solo e aérea, por exemplo, justamente por esses ímpetos de suspensão e de transferência de peso constantes. O corpo acrobático deve saber experimentar e reconhecer ambos os segmentos, não apenas sob a lógica entre parte inferior do corpo, como principal

⁹² Alguns exemplos de movimentação do Corpo Aéreo a partir do Padrão Cabeça-cauda podem ser observados no Vídeo V, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: https://youtu.be/pavjK_2N1aQ, acessado em: 25/03/2023.

estabilizadora, e parte superior, como mobilizadora, mas também, de modo revertido – considerando este como o ponto de inicial de análise para outras possíveis reversões do corpo circense.

Segundo Bonnie Bainbridge Cohen (2008), os Movimentos Homólogos (ou Padrão Conectivo Superior-Inferior), proporcionam as relações de simetria do corpo, que podem envolver grandes Empurradas (*Push-ups*) – como os saltos que envolvem os dois pés. O *flic-flac*, a volta-de-mão, e o mortal carpado, seriam exemplos de movimentos da acrobacia de solo fortemente ligados a este Padrão. Ainda, pode-se observar que todo aparelho de acrobacia aérea que obtiver dois apoios paralelos entre si e perpendiculares ao chão, como no caso das cordas do trapézio, ou quando o tecido é aberto em duas partes, irá possibilitar apoios e suportes simétricos do corpo, estabelecendo uma relação direta com o Plano Sagital, como observado nas argolas (modalidade masculina da ginástica artística), no trapézio (seja ele fixo, balanço ou em voo), nas barras assimétricas (modalidade feminina da ginástica artística) na barra fixa (modalidade masculina da ginástica artística), e na base de mobilidade estabelecida na técnica circense da tranca (onde um ou mais objetos, ou pessoa(s), no caso do icários, podem ser manipulados com os pés), por exemplo.⁹³

O Padrão Conectivo Metade-do-corpo (ou Homolateral – BMC) permite que um lado do corpo aprenda a se estabilizar, para que o outro possa se mobilizar. Esse Padrão relaciona-se às preferências de uso dos lados direito e esquerdo do corpo. – define quem é destro ou canhoto, por exemplo –, assim como o lado dominante do cérebro. Se, por um lado, o indivíduo desenvolve suas próprias facilidades e afinidades espaciais para avançar e recuar enquanto usa sua Conectividade Superior-Inferior, por outro, o padrão homólogo, agora, escolhe lados. Espacialmente, enquanto o padrão Superior-Inferior organizava-se principalmente no Plano Sagital, numa relação simétrica do corpo, o Metade do Corpo ativava-se a partir do Plano Vertical, em relações assimétricas.

Como exemplos de elementos acrobáticos específicos, a pantana (vulgarmente conhecida como estrela), com ou sem mãos, e as piruetas, movimentam-se a partir desta conectividade, assim como as bases do balanço lateral na corda lisa aérea (utilizada também no tecido acrobático), do rola-rola, e nas estabilizações necessárias na parada de cabeça.⁹⁴

⁹³ Alguns exemplos desta Conectividade, tanto sob referências do corpo no chão, como junto a aparelhos de acrobacia aérea, podem ser observados no Vídeo VI, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: <https://youtu.be/xj2FNqs3csM>, acessado em: 25/03/2023.

⁹⁴ Algumas destas considerações podem ser observadas no Vídeo VII, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: <https://youtu.be/UyV6tfSqFiM>, acessado em: 25/03/2023. Acesso em: 15 de nov. de 2023

O Padrão Lateral-Cruzado (ou Contralateral – BMC) é o mais complexo Padrão de desenvolvimento e o estágio final de diferenciação do corpo. Ao cruzar quadrantes superior e inferior, a “simples” caminhada é estabelecida, a partir da espiral que emerge do tronco e conecta o lado direito superior com o lado esquerdo inferior, e vice-versa. Essa espiral possibilita o engajamento de cadeias cinéticas complexas, envolvendo as atividades cerebrais para a conexão entre simbólico e analítico, sentimento e forma. Segundo Bonnie Bainbridge Cohen (2008), os Movimentos Contralaterais (ou Padrão Conectivo Lateral-Cruzado) desenvolvem os movimentos em diagonal, como andar ou correr, e diferenciam um quadrante diagonal do outro, estabelecendo movimentos tridimensionais e desenvolvendo a capacidade de integrar atenção, intenção e ação.

Como exemplos de movimentos da acrobacia de solo, que se fundamentam nesta conectividade, observa-se a rondada e todos os saltos em *twist* (parafuso), que podem ter inúmeras variações. O tecido acrobático e os aparelhos aéreos unidimensionais, em geral, também se utilizam muito da contra lateralidade do corpo, assim como a maioria dos movimentos da capoeira, incluindo saltos e mudanças de apoio, atualmente, muito encontradas na dança e nas acrobacias de solo em geral. Todas as técnicas circenses que se utilizam de algum tipo de giro contínuo em torno de um Eixo Vertical fora do corpo movente, tendem a ativar a conectividade contralateral do corpo, como os patins acrobáticos, os giros de estafa⁹⁵, e a maioria dos giros aéreos proporcionados a partir do objeto destorcedor, também conhecido como *swivel*.

Assim, o corpo, finalmente, poderá se apropriar da tridimensionalidade que lhe faltava, ao encontrar suas espirais e movimentos transversais no espaço, que cruzam o corpo através de distintos encontros entre três planos: sagital, vertical e horizontal. Por meio desse percurso de diagonais internas, descoberto através da rotação gradual de todo o corpo, membros e centro podem envolver-se num desequilíbrio iminente para o uso total de sua expressividade e possibilidades de movimento no espaço. Ele engaja a execução da técnica e o ser que a executa, conferindo originalidade ao movimento acrobático.⁹⁶

⁹⁵ A estafa é um objeto típico das artes circenses, que possui um formato de uma alça, geralmente forrada, muito utilizada para prender partes da extremidade do corpo, como punhos, tornozelos e pescoço, aos aparelhos ou a outras pessoas, de modo a buscar mais movimentação, como balanços ou giros mais intensos – para tal, normalmente a estafa se encontra presa a um “giro” ou destorcedor (no inglês, *swivel*), que permite um movimento em giro do(s) corpo(s) ali presos.

⁹⁶ Diversos exemplos de movimentos baseados nesta Conectividade, junto ao chão e a aparelhos de acrobacia aérea podem ser observadas no Vídeo VIII, realizado para pesquisa de dissertação do mestrado (Franca, 2017), disponível em: <https://youtu.be/IBENUXftFw>, acessado em: 25/03/2023. No Vídeo X da mesma referência, [diversas espirais em corpo-espaço-aparelho aéreo podem ser observadas](https://youtu.be/qJk1CqLqJLk). Disponível em: <https://youtu.be/qJk1CqLqJLk>, acessado em: 25/03/2023. Acesso em: 15 de nov. de 2023

2.4.2 Ceder, Empurrar, Alcançar, Puxar e a pedra no caminho

As interpretações de Peggy Hackney sobre os conceitos o Ceder-Empurrar (*Yield & Push*) e o Alcançar-Puxar (*Reach & Pull*), delineiam os contornos entre o campo sensorial e o motor, elucidando princípios básicos da expressão de da funcionalidade do movimento. Tal elaboração surge das análises de inúmeras vivências e experimentações junto aos Padrões Conectivos em anos de estudo, que identificaram estas ações a partir das relações do corpo com seus pontos de suporte no chão tanto quanto de suas projeções no espaço que o rodeia.

O primeiro, Ceder-Empurrar (*Yield & Push*), sob a referência bípede, trata do sujeito que se empurra contra uma superfície, em alternância com o “ceder”, que traz o sentir do peso a partir de seus apoios, geralmente relacionados diretamente com o suporte do chão. Um empurrar precedido de um corpo que cede seu peso à superfície em contato possui um laço e uma conexão maior com a superfície de suporte antes de empurrá-la e separar-se dela. Os bebês, novamente, são um exemplo de como os antebraços cedem ao chão antes de um grande empurrar para engatinhar ou para observar algo – o que, inclusive, formará a curvatura cervical e posteriormente, ao empurrar o chão para levantar-se e equilibrar-se na posição em pé, irá organizar e formar a curvatura lombar da coluna, ambas em lordose. Isso garante a estabilidade necessária ao movimento proveniente do sentir da superfície empurrada. Em movimentos cotidianos, como os de um adulto -ao levantar-se de uma cadeira, esse “ceder” do tronco e da bacia precedendo o ímpeto de se empurrar para subir e levantar também pode comumente ser observado.

O Alcançar e o Puxar (*Reach & Pull*), estão relacionados com movimentos que buscam algo fora do corpo movente, em alternância com algo que será trazido para perto do corpo movente. Ao alcançar algo fora de seu corpo, o sujeito é forçado a sair de seu espaço pessoal, ou kinesfera, e projetar-se para o espaço que o cerca, colocando-se e organizando-se mais no espaço para chegar ao objetivo de puxar e trazer algo para si. O Alcançar-Puxar, quando precedido pelo Ceder-Empurrar, envolve um importante aspecto do indivíduo sobre suas escolhas e seu ambiente.

Sob uma análise mais espacial, o Ceder e o Empurrar estão diretamente relacionados aos Eixos e às Tensões Verticais, uma vez que “cedo” à alguma coisa, que, nesse caso, seria o ceder à própria força gravitacional, e empurro, sempre a partir da minha relação com o centro da Terra, também estabelecida pelas forças gravitacionais. Ambos conectam o corpo às relações entre “céu e terra”, mas nesse caso, um estaria mais ligado a faculdades mais indulgentes e receptivas do movimento, cedendo e aceitando tais forças e, o outro, a

faculdades mais bélicas e conflitantes, empurrando-as e enfrentando-as. Ambos, assim, complementam-se.

Da mesma forma, o Alcançar e o Puxar podem ser associados às relações que o corpo estabelece com o Espaço de maneira mais geral e kinesférica. Ou seja, enquanto o corpo alcança algo que não faz parte dele, forçando-se a se relacionar com algo que está fora dele, ou fora dos contornos daquela parte do corpo que alcança; este, tampouco, pode puxar sem relacionar-se com seus próprios limites. Pois, mesmo quando o corpo se toca, alcançando e puxando de si para si, ainda assim ele estabelece relações espaciais e vetoriais que tentam se recriar para além das forças gravitacionais. Numa análise mais expressiva, pode-se dizer que, enquanto o Alcançar se estabelecerá a partir de faculdades bélicas, enfrentando as tendências espaciais, o Puxar, de certa forma, estará se estabelecendo de maneira mais indulgente, deixando o outro, ou o espaço externo, se aproximar.

A queda, o enraizamento do sacro, só pode acontecer com apoio do polo oposto. O movimento ascendente garante que a queda, o enraizamento, não será uma morte, um sepultamento, mas o prelúdio de uma ascensão (Godard, 1994, p. 38, tradução nossa).⁹⁷

No texto *Reading the Body In Dance: a model* (1994), Hubert Godard fala sobre a importância da relação de complementaridade entre a occipital e a articulação sacro-ilíaca, e traz a relação entre o empurrar do corpo para cima (*upward movements*) e o deixar o corpo ir para baixo (*downward movements*) como um processo de engajamento da musculatura profunda-(Godard, 1994)

Podem ser identificados alguns cruzamentos entre as perspectivas encontradas no Sistema Laban/Bartenieff e no Método Rolfing®, e o que diz Godard. O primeiro exemplo são as relações estabelecidas entre occipital, atlas e axis com a terceira vértebra cervical e a ideia de ascensão do corpo, assim como sua conexão com a cintura escapular, traçando um paralelo com a ideia de Centro de Levitação de Laban – para Rolfing “*upper motor*” e “*lower motor*”, enquanto, para Laban, Centro Gravitacional e Centro de Levitação para o Sistema Laban/Bartenieff). O segundo ponto traz a relação entre a articulação sacro-ilíaca e os ossos da bacia, incluindo a terceira vértebra lombar como provedora de certa busca por enraizamento do corpo em direção ao centro da Terra, o que se relaciona diretamente com os

⁹⁷ Do original:” Falling, the rooting of the sacrum, can only happen with support of the opposite pole. The upward movement guarantees that the fall, the rooting, will not be a death, a burial, but the prelude to an ascension” (Godard, 1994, p. 38).

conceitos labanianos de *Grounding*⁹⁸ e *Weight Sensing*⁹⁹ (inclusive, com um termo muito similar ao que aparece no texto de Godard, “*sense of weight*”). Ainda, toda a noção de imagem corporal através de protuberâncias e referências ósseas é tratada em relação direta com o conceito de Arcos Ósseos (*Bonny Landmarks*) de Bartenieff, assim como a ideia sobre Polos Independentes (*Interdependence of the Poles*) complementa o Grande Tema Labaniano Mobilidade/estabilidade (*Mobility/Stability*) ao afirmar que “Em qualquer movimento, é sempre o pólo complementar que provém o suporte necessário à atividade e expressão do pólo movente” (Godard, 1994, p.39).

Ao final do mesmo texto, Godard considera os joelhos e cotovelos como centros cinéticos, e comenta sobre as suas funções de “dar e receber” (*giving and receiving*). É interessante que, a compreensão do movimento como cadeias cinéticas de ação e recuperação, como uma alternância entre “trazendo para si”, ou “distanciando de si” (“*going toward/welcoming or taking/ pushing away*”), não está somente presente nos conceitos dos padrões conectivos de Bartenieff, mas essencialmente, é a ideia geral de toda a Categoria Forma do Sistema Laban/Bartenieff, desenvolvida por Warren Lamb. Em um aspecto mais geral da teoria Labaniana, os termos utilizados na Categoria Forma – reunindo (*Gathering*) e desconcentrando (*Scatter*), resumiria este processo de modelagem das corporeidades e do mundo, tendo em sua própria alternância, sua ambiguidade e reciprocidade. No caso, enquanto o Ceder e o Puxar aproximam para si, agrupando, concentrando – para a teoria labaniana, reunindo (*Gathering*), o Empurrar e o Alcançar distanciam de si, espalhando, desconcentrando (*Scatter*) –, os primeiros falam de movimentos que trazem para si, de fora para dentro; os segundos, de um movimento que sai de si, de uma relação de dentro para fora.

Tais constatações respaldam a primeira noção de Fraseado de movimento do corpo acrobático como caminhando entre extremidades. Considerando-se a tendência espacial do corpo em estabilizar-se ao rotar para dentro, ou fechando, e em mobilizar-se ao rotar para fora, ou abrindo, deve-se atentar para os caminhos de um corpo que se equilibra durante uma reversão total ou ao atravessar um nó labaniano. Para girar sobre si mesmo, equilibra-se no próprio movimento e no espaço, continuamente. Enquanto partes do corpo se abrem de modo extremo, outras se fecham, relacionando Ação e Recuperação (Grande Tema Labaniano) com

⁹⁸ “Para investigar as trocas corporais com a gravidade, Bartenieff propõe o conceito de enraizamento, que problematiza as relações corporais com essa força que atrai os corpos para o centro da terra.” (Miranda, 2008, p. 37). Para mais, ver Hackney, 2002, p. 236; Bradley, 2009, p. 94-98.

⁹⁹ *Weight Sensing* se relaciona com os conceitos de Enraizamento (*Grounding*) e de Ceder, Empurrar (Yeld, Push), na medida em que se relaciona com a capacidade de abertura para a sensação dos pesos dos líquidos, dos órgãos, ossos, etc, do corpo como um todo, respondendo e sentindo, ao mesmo tempo, seus fluxos e ritmos que lhe conferem uma certa presença ligada a essa “sensação de peso”. Para mais, ver Hackney, 2002, p. 244.

a própria capacidade de reunir e agrupar para si, ou distanciar e expulsar de si, que, no caso dos corpos circenses, tendem a ser executados de modo a subverter relações conectivas, previamente estabelecidas na organização bípede.

A relação entre a Ação e a Recuperação não se dá apenas entre formas de manifestação extremas do próprio movimento em sua trajetória de constâncias, variações e acentos (relativas ao Fraseado), como também sobre aspectos das manifestações destes movimentos no corpo (relativas a outro Grande Tema Labaniano, Mobilidade/Estabilidade (*Mobility/Stability*). Como já comentado, o corpo nunca está parado. O que ocorre é que seus movimentos são mais ou menos perceptíveis. Sendo assim, muitas vezes, são as partes aparentemente “paradas” que proporcionam a Estabilidade necessária para a ação principal, normalmente de maior Mobilidade. Por esse motivo, muitas vezes a Recuperação de uma Ação se dá durante a própria execução do movimento, que encontra distintas intensidades tônicas, as quais se alternam: enquanto, em larga escala, certos trilhos osteo-mio-fasciais realizam a parte de maior Mobilidade da ação, outros, muitas vezes microscópicos, ocorrem em partes de maior Estabilidade, o que também se manifestará no próprio Fraseado expressivo. Foi percebida a tendência de uma Ação e Recuperação entre as extremas contrações e extensões do corpo, que se alternam entre fechar-se, para buscar Estabilidade, e abrir-se em relação ao Espaço, para uma maior Mobilidade, como mostra (Franca, 2017):

Quanto mais desequilibrado, mais o Corpo Aéreo se Enraizava no Espaço, criando novas relações Harmônicas do Espaço Aéreo, a partir da dinâmica de preencher volume no Corpo Aéreo, aproximando e distanciando o Espaço de si (Franca, 2017, p. 212).

Resumidamente, o corpo do circense não deixou de receber a ação da gravidade em seu esquema corporal, mas mudou sua perspectiva relacional, pois, precisou se adaptar a um “outro” (encontrou uma pedra em seu caminho). Dessa forma, ele não somente inclui em seus movimentos outros elementos – que devem se tornar um “Terceiro Movimento” como sugerido anteriormente –, como, muitas vezes, muda o referencial do chão. Referenciais estes que acompanharam as principais orientações deste corpo desde sua formação fetal.

2.4.3 O sistema háptico e as adaptabilidades circenses

A regulação do tônus se dá dentro da organização gravitacional. Temos a sensação de peso e os mecanorreceptores de pressão dos pés informando a relação com o chão e o ouvido interno e os otólitos informando a relação com o espaço. Os otólitos são concreções de carbonato de calcário presentes dentro de câmaras no aparelho vestibular do ouvido interno

dos vertebrados e que têm a função de controlar a posição do corpo do animal, ou seja, manter o equilíbrio postural no movimento, são totalmente devotados à relação direta com a gravidade (Gibson, 1966 *apud* Muniz, 2018, p. 97).

O texto de Marcelo Muniz (2018), aluno de Hubert Godard por 14 anos, coloca em pauta uma série de questões sobre como relações básicas de orientação espacial – o suporte do corpo junto à gravidade e o sistema háptico – podem influir na postura, na atitude e no gesto do corpo. Ao mudar as superfícies de suporte do corpo, as práticas circenses propõem mudanças drásticas em termos de orientação espacial, incluindo muitas adaptações do ouvido interno, assim como trabalhos específicos do esquema tátil, principalmente dos pés e mãos.

Os neurônios alfa e gama acionam os fusos musculares (*spindles*) que regulam o tônus muscular, responsável pelas preferências internas entre o que move e o que estabiliza certo movimento. O neurônio alfa é voluntário e cortical, enquanto o gama é subcortical, ligado à orientação espacial e ao estado emocional (Muniz, 2018). A hapticidade ocorre de modo sistêmico, relacionando as áreas com grande número de fusos musculares como mãos, pés, ouvido interno e músculos suboccipitais.

Na organização da função háptica o toque possui grande importância, pois orienta o diálogo tônico em relação: “Sentir-se tocado, ou seja, receber o fluxo, é o primeiro passo para reabilitar a função háptica. Ser tocado é permitir a presença do outro.” (Muniz, 2018, p. 98).

Ao incluir um movimento que implica o toque, o sentir-se tocado pelo objeto/aparelho, de modo contínuo – e muitas vezes ao longo de toda a vida, como no caso de muitos circenses –, inclui um esquema corporal em constante adaptação. A inclusão do objeto para a reorientação do equilíbrio e da postura reorganiza funcionalmente a motricidade, para chegar a uma sensorialidade que recebe os sentidos na mesma proporção em que os expressa. Esta seria uma intercessão entre a intrasensorialidade e a extrasensorialidade, uma vergência, que comporta e recebe o mundo na mesma proporção em que se projeta em sua direção. Ou seja, que sente na mesma medida em que é sentido, em que se deixa ser sentido.

Intrasensorialidade refere-se à capacidade dos sentidos de ter dupla função, como, por exemplo, tocar e se sentir tocado pelo tato, pela visão focal e periférica, pela audição focal e periférica. Ou seja, posso buscar uma imagem com os olhos ou deixar que a imagem venha até meus olhos; posso buscar um cheiro ou me abrir para receber os cheiros presentes. Nesse sentido, temos um dar e um receber, um agir e um não agir diante da realidade que nos rodeia, para nos orientar por meio dos cinco sentidos (Muniz, 2018, p. 91-92).

Há, então, o que foi denominado por Muniz (2018) como vergência, que seria a capacidade de envolver o outro na minha kinesfera. No texto, este outro diz respeito a um outro de si, que reflete a relação interna do movimento entre suas possíveis mobilidades e

estabilidades, entre sua capacidade de se organizar de um lado, para mover o outro, e todas as outras complexidades conectivas apresentadas anteriormente. Sob uma perspectiva circense, este outro, além de tratar das possíveis divisões de si, pode tratar do público, de um outro corpo, um aparelho aéreo, ou um objeto de malabarismo, por exemplo. O treino do circo, ao envolver sempre “outros” junto ao corpo e a seus suportes e apoios, pode, sob essa perspectiva, ser considerado uma prática da vergência.

Sob este aspecto, a prática de Fraseados circenses implica em um encontro com modos de abrir-se e fechar-se para o espaço, como girar-se e convergir-se tridimensionalmente, convocando uma confluência absolutamente efêmera entre estado receptivo e periférico, e os circuitos renovadores entre gravidade, atividade tônica, sistema límbico e meio, renovando as funções hápticas. A fruição entre o corpo, o objeto/aparelho/outro corpo, e o espaço, entre o intrasensorial e o extrasensorial, se dá num exercício constante de liberação entre o equilíbrio e o desequilíbrio, no desapegar contínuo “da responsabilidade de me apoiar e agarrar o mundo ao meu redor” (Muniz, 2018, p.101).

Um exemplo que pode convocar algumas questões citadas acima é o do malabarista. O malabarismo lida com um movimento que nasce entre o corpo e um ou mais objetos relativamente menores que os aparelhos circenses. O malabarista deve se adaptar à forma, ao tamanho, ao peso do objeto, compreendendo um esquema corporal expandido, que inclui este(s) objeto(s) em seu universo postural para, conseqüentemente, expandir o gestual. Mas para a incorporação de um novo movimento, o conjunto de estados intencionais e a imagem corporal deve fluir junto ao esquema postural e corporal, para que os gestos malabarísticos, de fato, aconteçam. Um truque de malabarismo, assim, é uma espécie de termômetro de vergência, pois, sempre que as projeções mentais se descompensam do estado de abertura e receptividade dos fluxos entre espaço, corpo e objeto(s), estes últimos, simplesmente, caem.

Para conseguir realizar a manutenção de três bolas ou mais em constante jogo, por exemplo, o corpo precisa se dividir e exercer o que Hubert Godard descreveu como função *phoric*, e reatualizar constantemente seu território de presença, para se expandir no espaço, desapegar-se das bolas e deixá-las fruir em seus próprios movimentos, criando, assim, um nexo próprio. Muniz complementa: “Para encontrar o outro eu preciso me dividir. Quando me divido, introduzo a presença do outro na minha relação com o espaço, criando diálogos entre os muitos possíveis vetores de movimento” (Muniz, 2018, p. 100).

Uma análise ainda mais complexa pode ser feita no caso dos passes, malabarismos realizados entre duas ou mais pessoas, que seguem trocando os mesmos objetos. Nestes casos, os movimentos de troca dos objetos, somados aos movimentos de manutenção do seu jogo no

ar, exponencializam a divisão de si. Pois, não somente o corpo precisa se dividir entre si mesmo, e o(s) objeto(s), para estar consigo e com o outro, mas deve buscar dividir-se ainda mais para jogar bolas para si e para o outro, em sincronia. A fim de encontrar a fruição necessária para seguir dividindo-se entre corpo, corpo do outro, espaço e objetos, é preciso reterritorializar-se a cada transferência de peso, a cada micromovimento, continuamente.

Outro ponto que interessa muito às artes circenses é a reflexão sobre o medo. Segundo Muniz: “Um de nossos medos básicos é o medo de se desmembrar ou partir em pedaços; o outro é o medo da queda.” (Muniz, 2018, p.101). Poder-se-ia, dessa forma, dizer que, basicamente, todas as artes da cena e as terapias somáticas buscam trabalhar com estes dois medos. As artes circenses trabalham diretamente com o desmembramento de si,— entre um aparelho aéreo e um corpo, entre um monociclo e um corpo, uma corda bamba ou mesmo entre corpo e diversos objetos —, e com o medo da queda — a queda do corpo do praticante ou de um ou mais objetos, ou ambos. Invariavelmente, o corpo circense pratica sua capacidade de adaptação a outros territórios, consideravelmente mais instáveis. Percebe-se aí uma itinerância que não atravessa apenas a lona circense, mas incide nos hábitos corporais daqueles que vivem dessa arte.

Sob alguns pontos de vista, o circo é a arte do impossível, tendo em vista que ele desafia as leis da natureza. Porém, o circo, não necessariamente, precisa tratar de sobrepô-las, pois, ele mostra que é real transformar o próprio corpo e o espaço que o rodeia. O gestual circense, sob outro aspecto, relaciona-se ao desperdício no lidar com estas próprias leis. Há tantos objetos que posso jogá-los para o ar; tenho tanta disponibilidade que posso pular ao invés de andar; subir em coisas ao invés de permanecer no chão. O gesto circense só existe em termos de excesso, de uma certa imprevisibilidade avassaladora da “pedra no caminho” que, ao invés de atrapalhar, conduz a uma extrapolação expressiva, criando seu nexos a partir do surgimento de algo a mais, algo sempre novo.

Essa “dança”, esse modo de movimentar o espaço por dentro e por fora de seu corpo, ao percorrer extremidades opostas, muitas vezes de forma simultânea, não se passa apenas dentro dos fluxos de habituação gestual dos circenses, como faz parte de uma identidade que tem na própria adaptação a eternos “outros”, o seu caráter múltiplo. Sua heterogeneidade, sua multiplicidade, portanto, mostram que os “gestos dançados pelos circenses” podem nos ensinar como incorporar o outro pode significar mais estabilidade do que desequilíbrio.

3. GESTOS CIRCENSES: O CONTEMPORÂNEO E A IMPROVISAÇÃO COMO MARCOS DA ADAPTABILIDADE

A partir do que foi demonstrado no primeiro capítulo, pretende-se, de modo complementar, verificar não somente como são vivenciadas as dinâmicas expressadas pelas corporeidades circenses, mas como certas características desta linguagem foram dadas a partir de determinados contextos sociais, políticos e históricos, relativos às suas diferentes épocas correspondentes, cujas características se manifestaram sob um aspecto mais amplo. A contemporaneidade e a constante adaptação ao novo, características principais das artes circenses trazidas pela historiadora Ermínia Silva¹⁰⁰ (2009), revisitam a mesma ótica de adaptabilidade do sistema háptico, mencionado no capítulo anterior e, portanto, trazem considerações de caráter micro e mais pessoal, para tentar perceber essa linguagem em seus aspectos sociais e históricos.

Como primeiro exemplo, mais próximo do entorno da própria pesquisa, considerar-se-á um breve relato sobre a formação e o modo de produção do circo no Brasil, especificamente, no Rio de Janeiro, sob o contexto da criação da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha - ENCLO. Vale acrescentar que, antes mesmo das análises realizadas junto aos circenses entrevistados para esta pesquisa, a partir deste momento, o texto dialoga de forma intermitente com suas falas e comentários, as quais se relacionam diretamente com os aspectos históricos abordados. Alguns depoimentos detalhados de Delisier e Pirajá estão grafados no formato itálico e foram colocados assim no intuito de ambientar o leitor, localizar as questões levantadas e dar suporte à oralidade, de forma a presentificar as experiências circenses, consideradas fundadoras das análises que serão tecidas nessa tese.

Ao longo da pesquisa, percebeu-se que os saberes circenses, transmitidos de geração em geração, no caso do circo-família – termo trazido por Ermínia Silva –, sofreram modificações no decorrer dos dois últimos séculos, tanto em seus modos de fazer, quanto na transmissão de conhecimento. No entanto, ao pensar nas gerações formadas pela ENCLO,

¹⁰⁰ Ermínia Silva é uma das principais pensadoras sobre as artes circenses brasileiras. Formada e pós-graduada (mestrado e doutorado) em História, na UNICAMP, é autora de livros que fundamentam diversas pesquisas da área, como *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (Altana, 2007); e *Respeitável Público... o circo em cena*, junto com Luiz Alberto de Abreu (Funarte, 2009). Foi minha professora de História do Circo, quando era aluna da ENCLO, onde atualmente conseguiu retornar como professora da mesma cadeira. É Co-coordenadora do Grupo Circus - FEF-Unicamp, professora convidada do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UNESP, e coordena, junto a Daniel de Carvalho Lopes, o site www.circonteudo.com.br, que contém constante atualização de conteúdos, livros, artigos, entrevistas, e um vasto material de pesquisa em circo.

destacou-se a possibilidade de que certos saberes remanesceram, perpetuados pelos mestres antigos da instituição e formados pelo circo-família, mestres que passaram adiante suas convicções, suas práticas e seguiram compartilhando tais saberes, em constante adaptação aos distintos contextos sociais e históricos. Como essas diferentes gerações formadas pela ENCLO veem as mesmas perguntas, que partiram da minha prática, e que percebo, também estão em suas práticas? Como essa trama geracional foi estabelecida ao longo do tempo e trouxe os substratos destes corpos e de suas expressividades, os quais ultrapassam a “proeza acrobática”? O que elas trazem que é mais do que o “truque circense” que realizam?

Para tanto, optou-se por, primeiramente, investigar o tema da “criação do circo”, e como ele é visto até os dias de hoje, no intuito não somente de contextualizar o processo de fundação da ENCLO, como também de averiguar quais substratos permaneceram desde o momento histórico de sua fundação até os dias de hoje, de modo a reconhecer certas marcas expressivas das artes circenses.

3.1 “O circo”

Para que se possa compreender outro padrão de Fraseado que converge para a perspectiva de reviravolta, deve-se considerar as mudanças viscerais ocorridas nas artes circenses em mais de um momento histórico e em localidades distintas. Se, por um lado, as transformações na sociedade brasileira da segunda metade do século XX, fizeram emergir outros modos de praticar as artes circenses, por outro, a própria atribuição do nome “circo” também nasce de um diálogo constante entre permanências e transformações na sociedade europeia da segunda metade do século XVIII.

Considera-se que o Circo Moderno deve sua “fundação” a Philip Astley, suboficial reformado da cavalaria inglesa que, no período histórico supracitado, apresentava-se com sua companhia em provas equestres. Astley é reconhecido por ter “criado” uma pista circular e um modo de apresentação que ficou consagrado. Contudo, o processo para que tal forma espetacular de apresentação emergisse não foi dado de forma linear, mas por meio de um complexo heterogêneo, permeado de muitas incorporações. É, portanto, impossível atribuir a fundação do que hoje é denominado Circo Moderno a uma única origem ou evento histórico.

As apresentações equestres, que gozavam de um prestígio único em toda a Europa do final do século XVIII, viviam um momento de transformação, pois, os volteios equestres, de origem militar, começavam a incorporar modos daqueles que ensinavam nas casernas e nos campos agrícolas, fora do contexto combatente. Concomitantemente, principalmente na

Inglaterra, egressos das cavalarias militares passaram a se apresentar em uma série de eventos de montaria, caças e combates de animais, e decidiram sair do mundo aristocrático para demonstrarem suas acrobacias equestres em praças públicas. Esse fato tornou o cavalo mais acessível no mercado e possibilitou que grupos ambulantes cruzassem seus caminhos e locais de apresentação, “tornando-se comum a ambos o repertório de exercícios equestres e a rotina dos saltimbancos” (Silva, 2007, p. 34).

O espaço reservado às apresentações, armado em volta da pista circular, possuía tribunas elevadas que se assemelhavam a camarotes e eram cobertas por madeira, como as barracas das feiras da época. As arquibancadas próximas à pista se assemelhavam aos locais de apresentações e a alguns teatros do mesmo período.

De início, fazia apenas apresentações equestres, alteradas posteriormente com a introdução de números de artistas – genericamente denominados de saltimbancos por se apresentarem nas ruas, praças e teatros de feiras, mas também havia artistas dos teatros fechados italianos, elisabetanos, arenas, hipódromos, ciganos, prestidigitadores, bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral – que se apresentaram em seus entreatos, com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Atuavam também em pantomimas, em cenas cômicas equestres. Posteriormente, estas pantomimas serão apresentadas nos circos, sendo denominadas de pantomimas circenses. Esta redefinição da apresentação desses artistas ambulantes é considerada a base do circo moderno (Silva, 2009, p. 46-47).

Assim, Astley uniu uma diversidade de linguagens em um só espaço, mas apenas em 1779, construiu um local permanente, inaugurado oficialmente, três anos depois. Ainda em 1782, um ex-artista da companhia de Astley, Charles Hughes, instalou outra companhia nas proximidades, dessa vez, intitulada como “circo”, sob o nome de *Royal Circus* (Silva, 2009, p. 47).

Desse modo, é válido reconhecer a importância não somente dos ex-militares, mas de todo acontecimento das feiras livres e das linguagens artísticas que com elas nasceram, se desenvolveram e puderam ser incorporadas ao Circo Moderno. Essa base migrou por diversos países, atravessou culturas, fundamentada em um saber compartilhado e essencialmente oral, recriado em cada lugar por onde passou e que, atualmente, constitui o que Silva (2009) aponta como “dinastias circenses”.

3.2 Cambalhotas históricas na Europa “pré-circo”

Mesmo no período histórico em que o circo-família foi vivenciado em sua máxima potência no Brasil, Ermínia Silva (2009) reitera que havia um processo de transformação

constante em sua expressão, ao incorporar na programação artistas locais de diversas linguagens:

Quando os circos passavam pelas cidades, fazia parte da contemporaneidade do espetáculo incluir na programação artistas locais de diversas linguagens: do teatro, da dança, da música, ou seja, se estava fazendo sucesso, era incorporado. Ao mesmo tempo em que os artistas locais se apresentavam, os circenses aprendiam e aprendiam com eles suas artes. Quando o circo ia embora, não era raro que algum daqueles artistas também o acompanhasse. Mas, mesmo que isso não acontecesse, o próprio circense se tornava portador dos saberes dos ritmos e sons das músicas, dos instrumentos musicais e das danças que a população ouvia e gostava: lundu, tango, modinha, maxixe, cançoneta, polcas, entre muitas outras (Silva, 2009, p. 59).

De maneira complementar, assim como não é possível falar de circo-família sem considerar suas regionalidades e diálogos com outras linguagens, tampouco se pode estudar com profundidade a história do teatro, da música, do cinema, das festas e das danças populares entre os séculos XVII e meados do século XIX, no Brasil, sem considerar a influência que as artes circenses exerceram sobre toda produção cultural do país. “Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação.” (Silva, 2009, p. 48). Onde o circo-família chegava, levava com ele um pouco de cada cidade por onde havia passado. Deixava modismos, regionalidades, técnicas e saberes, ao mesmo tempo em que incorporava outras características o que possibilitava um trânsito cultural de enorme importância entre as cidades grandes e o interior do país, fator imprescindível para a formação cultural de um país tão imenso e diverso como o Brasil.

Rethy traz um exemplo pessoal que mostra a profundidade dessas trocas:

Ficávamos e pegávamos amizade e aquilo era maravilhoso, porque conhecíamos coisas que eles não conheciam. Fazíamos muitas trocas. Muito, mas muito grandes, e muitas amizades. Assim, da gente sair da cidade e deixar muita saudade mesmo. Muitas amizades, amizades imensas que, às vezes, ficávamos, rodávamos, rodávamos, voltávamos na mesma cidade e já estávamos todas crescidas e ainda nos conhecíamos e voltava tudo outra vez. Era muito lindo! Era gratificante! (Rethy, 2022).

Esse processo constante de incorporação e de transformação pode ser transposto para diversas análises dos corpos e dos gestos circenses, e será, justamente, a principal referência para essa pesquisa, no sentido de tentar compreender como operaram as mudanças das formas de transmissão dessa arte, não apenas para o público e os próprios circenses, como também investigar o que se perpetuou e, de alguma forma, resiste, nos gestos circenses.

Para que se compreenda a ideia de contemporaneidade apontada por Ermínia Silva (2009), faz-se necessário partir da linguagem circense como fundadora de sua própria gestualidade. Neste sentido, optou-se por destacar o estudo de Robson Corrêa de Camargo

(2006), sobre a noção de palimpsesto e de texto espetacular como aspectos fundamentais das formas de manifestação da pantomima e do teatro de feira na França, desenvolvidas nos dois últimos séculos que antecederam a Revolução Francesa. Tais tipos de manifestação artística interessam ao presente estudo por terem precedido o que foi reconhecido como Circo Moderno e que, conseqüentemente, influenciou a formação das mesmas matrizes familiares que irão buscar, na nova terra brasileira, um lar para perpetuar outras gerações circenses, as quais serão analisadas nesta pesquisa.

Ao unir as apresentações equestres aos artistas ambulantes, Astley não produziu apenas uma demonstração de habilidade física e de adestramento de animais, mas propôs uma forma de apresentação que possuía um enredo, com música, encenação e uma quantidade enorme de artistas e animais, intitulada como pantomima de grande espetáculo, de acordo com Ermínia Silva (2009). Era um modo de fazer circo que nascia, mas não o único. O circo segue em constante transformação e, para se comportar como tal, herdou e incorporou uma série de outras linguagens em seu percurso, como a pantomima e o teatro de feira. Ambos, por serem preponderantes no desenvolvimento das Artes da Cena, dialogam diretamente com a questão da gestualidade, do corpo, da fala e de sua ausência, e se fazem presentes nos gestos circenses.

Embora a abordagem teatral sobre a gestualidade e o gesto corporal não seja a que se pretende utilizar nesta pesquisa, acredita-se que as memórias e os fatos apontados por Camargo (2006) sejam de suma importância para que se compreenda como os gestos circenses, até os dias de hoje, dialogam com a sua realidade e seu contexto. Dois pontos destacados pelo autor interessam particularmente à pesquisa: a importância da improvisação e o papel cada vez menor que o texto escrito passou a ter nas pantomimas do teatro de feira. Como consequência, ambos colocaram como eixo central de sua poética o corpo em ação, seus gestos em ato e em relação com seu contexto e com seu público.

No que tange à pantomima, o autor esclarece que a ideia de uma forma “não falada” de ato cênico é errônea, já que o mimo, muitas vezes, “falou”, como nas formas dançadas dos mimos gregos. Durante o Império Romano, a palavra mimo se estendia a toda forma de entretenimento que aconteciam em um espaço teatral:

As companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infindável de números, conforme a disponibilidade e capacidade de seus atores: trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados; algumas vezes participavam nas peças, atores com pernas de pau, canto e outros números que pudessem atrair a plateia (Camargo, 2006, p.2).

Não coincidentemente heterogênea, Camargo destaca a linguagem pantomímica como essencialmente espetacular, na qual a inscrição textual se dá não pelo texto propriamente dito, mas pelas relações, percebidas e estabelecidas em amálgama, “não apenas pelo encontro de gêneros diversos”, mas pela “apropriação de culturas distintas”, “formando não um gênero, mas um texto espetacular em forma de palimpsesto” (Camargo, 2006, p. 6-7).

Tal estrutura utiliza um modo textual em que a ideia de inscrição do texto e sua própria escrita tornam-se secundários perante sua estrutura dinâmica multidimensional em relação constante. A inscrição cênica, que o autor trata como texto espetacular, não fala apenas do texto escrito, mas da inscrição híbrida entre o acontecimento, as percepções e as sensorialidades que ocorrem durante um espetáculo. Essa inscrição cênica em forma híbrida, espetacular, acontece por oposição, afirmação, negação, contradição ou por simples diálogo com seu entorno, guiado ou não, por seus artistas e pelo público.

Como explica Camargo:

[...] “palimpsestos” tem sua origem do grego *palim* (de novo), *psestos* (raspar), e se refere ao material utilizado para escrever ou inscrever manuscritos antes do papel industrializado, na maioria em forma de pergaminhos, que eram constantemente apagados, lavados, branqueados, no intuito de sobrepor nova camada ao texto anterior, que ficava submerso, mas que muitas vezes também se revelava. (Camargo, 2006).

Essa sobreposição poli escritural destaca um importante lugar do corpo na cena e estabelece outros parâmetros para a narrativa e a dramaturgia. O caráter gestual e representacional da pantomima proporcionou uma forte aproximação da dança, que tem na primeira uma extensa raiz de sua história.

A pantomima recusa a distinção entre corpo e fala que se desenvolveu no teatro da palavra escrita representada, engessando o ator em sua gestualidade e em sua livre movimentação corporal, paradoxo que pretendeu distinguir o teatro dramático, como reino da palavra falada, texto-representacional e o da dança, império do corpo e do movimento. Esta acabou sendo uma das razões da representação do ator evoluir (ou involuir), sobretudo no teatro dramático europeu do século XX, para a ausência ou minimização gestual. Neste enquadramento, a gestualidade desenvolvida pelo melodrama, pela *commedia dell'arte*, pelo teatro das feiras, pela pantomima, tornou-se “excessiva” (Camargo, 2006, p. 8, grifo do autor).

O autor destaca duas feiras, Saint-Germain e Saint-Laurent, que ocorriam em Paris, no início do século XVII, onde se apresentavam artistas diversos que demonstravam números de

acrobacia, de dança, de canto, de malabarismo, de bonecos, de animais e de pequenas cenas com tom farsesco. As apresentações dificilmente eram repetidas muitas vezes, pois, tinham o objetivo de conquistar o público em troca de moedas. Naquele momento histórico, em que a lei da circulação de mercadorias impunha seu ritmo, a forte disposição para o jogo da improvisação e o diálogo com o público nas apresentações das feiras era guiado por um tom de abertura única do gosto popular.

Em uma época em que o teatro de Shakespeare e os balés de corte estabeleciam normas, escritas e contornos de suas linguagens, a busca do original, do que agradava o povo e divertia a vida, passaram a se tornar constantes ameaças às vozes instituídas e à ordem estabelecida pela coroa. A fuga das normas, a incorporação do outro como parte do espetáculo, tornou-se, ao longo do tempo, mais que uma técnica teatral, uma manifestação cultural de atitude libertária, que contestava a crescente normatização da vida em sociedade. “Afinal, a Liberdade, no programa cantado da Revolução Francesa, não era apenas uma palavra para rimar com Igualdade.” (Camargo, 2006, p. 6-7).

Do final do século XVII, até meados do século XVIII, o autor narra frequentes proibições enfrentadas, filtradas e adaptadas pelas apresentações nas feiras. A primeira delas, como não poderia deixar de ser, foi dada a partir do reinado de Luís XIV, que funda a *Comédie Française* e inicia medidas restritivas, no intuito de ter o monopólio sobre as peças teatrais em Paris.

Por diversas vezes, tentaram tirar o poder de fala dos artistas das feiras. Contudo, parece que, quanto mais proibiam, mais o poder do improvisado reinava e se reinventava. Em 1710, quando o monólogo inventivo foi vetado, o processo emudecido das peças nas feiras foi iniciado. O “*pièce à la muette*” encontrou seu sentido na gestualidade em constante diálogo que, posteriormente, passou a incorporar cartazes e se transformou em “*pièce par écriteaux*” (Camargo, 2006, p. 21). Repletos de ironia, ambiguidade e duplo sentido, falas ditas pela plateia e incorporados como trilha sonora das cenas, aparecem como textos em cartazes suspensos durante as apresentações. Quanto mais tentava-se retirar o poder da fala do teatro de feira, mais vozes pareciam se somar num grande coro pela livre manifestação da expressão humana. Ao invés de impedir, as restrições normativas e policiais estimulavam o método improvisacional de interpretação, reafirmando a mudança repentina na cena e nos corpos, consagrando as tradições dos saltimbancos. O drama das feiras se dava como ação, junto às apresentações sucessivas de números que, não necessariamente, eram entrelaçados em uma única história, como acontecia nos palcos da *Comédie Française*.

Como visto, não causalmente, este tipo de drama nasce da sua própria heterogeneidade, da constante escuta do público e do potencial de adaptabilidade à realidade. Esse tipo de cena, dada pela ação, pelo diálogo junto às normas instituídas, e pelas atualizações condizentes ao interesse do povo, são marcos da linguagem da pantomima e do teatro de feira e fizeram parte dos modos de atuação e de gestualidade que encontrarão na linguagem circense uma de suas formas de manifestação.

Contudo, cabe apontar o quanto essa forma dramática encontrada nas feiras foi associada a ideias de desordenação e de impureza, de carência de atributos, disseminada até os dias de hoje. “Este entendimento limitado fez com que se determinasse a esta forma dramática uma imprecisa definição de forma menor.” (Camargo, 2006, p. 29). A herança de um saber compartilhado na ação, dado pela improvisação junto ao público, ainda tem seu preço e carrega consigo laços de resistência que anseiam por encontrar seu lugar de apreço e reconhecimento.

Uma das principais críticas encontrada nas proezas acrobáticas e nas “coreografias de circo” – termo utilizado por José Gil –, é uma noção de que são ausentes de mensagem, de nexos, de um sentido maior que a façanha demonstrada e pelas figuras que desenharam no espaço. Ora, como visto, a dança, o circo, o teatro e as artes do corpo em geral, se encontram como linguagens distintas a partir de um período temporal, consideravelmente próximo do atual, e seguem em constante diálogo. Porém, para sobreviverem como forma de arte e definirem seu lugar no mercado cultural, necessitaram se reafirmar constantemente, e assim, o fazem naturalmente, como modo de se perpetuarem na vida em sociedade. A dança e o teatro entraram no universo escrito dos saberes há consideravelmente mais tempo que o circo.

Quanto à perspectiva do teatro, muito vem sendo estudado para fundamentar e aprofundar a linguagem circense, vide os próprios autores destacados anteriormente. Ermínia Silva trata do termo “circo-teatro”, Robson Correia de Camargo (2020) escreveu um livro com o título *Gestual, teatro e Melodrama*, e tantos outros pesquisadores que investigam, de forma robusta, e as relações entre o circo e o teatro. No entanto, reafirma-se aqui a existência de perspectivas de análise e de compreensão do corpo e de seus movimentos, os quais vêm sendo estudados pelos profissionais da dança, e ainda não foram aprofundados sob a ótica da linguagem circense, e que podem ser extremamente frutíferos para ambas as linguagens.

3.3 Prática como pesquisa no processo inter-geracional da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

Cabe agora apresentar minimamente como uma prática que nasceu da dança e se misturou com o circo – no caso, a minha –, configurou, nesta pesquisa, uma perspectiva labaniana de análise para a própria rede de saberes circenses. Pois, se a ENCLO atravessou gerações de artistas circenses, ela pode indicar trajetórias capazes de fazer perceber os gestos circenses e suas *trans-formações* ao longo do tempo, obviamente, dentro de um recorte brasileiro e latino, uma vez que a ENCLO é uma instituição federal que recebe artistas de vários estados por ano, e inclui uma quantidade relativamente grande de artistas latino-americanos.

Ou seja, poderia apontar para um certo “Fraseado expressivo” em seu aspecto amplo, geracional, com suas ritmicidades e dinâmicas próprias, inclusive, por captar as relações entre o que se manteve ou não, ao longo do tempo. Surgem, assim, os Grandes Temas Labanianos como guias para a análise de campo.

De certo modo, o Tema Interno/Externo (*Inner/Outer*) aponta para padrões que podem ser identificados no espaço entre o “mundo dos corpos” e os “corpos no mundo”, ou, para dizer de modo mais explícito, como padrões de movimento se manifestam no grupo social e nos modos e práticas de vida, e vice-versa.

O Tema Mobilidade/Estabilidade torna nítidas as escolhas de análise, pois, ao perceberem-se as relações entre a mobilidade e a estabilidade e onde se localizam, nos corpos circenses, também se percebe o que se manteve e o que se transformou, com o passar do tempo, no grupo social. O Tema Função/Expressão é colocado para demonstrar que os mesmos aspectos funcionais e cinestésicos necessários às formas buscadas nos gestos circenses são capazes de proporcionar suas singularidades expressivas e vice-versa.

O Tema Ação/Recuperação permite, assim, que se possa fazer uma análise sobre o Fraseado entre ação, na *trans-form-ação* e seus intervalos recuperadores nos gestos circenses, sob o prisma da coletividade, já que, no aspecto das estruturas corporais, os gestos circenses demonstraram uma relação extrema entre seus limites e contornos como um próprio modo de recuperação.

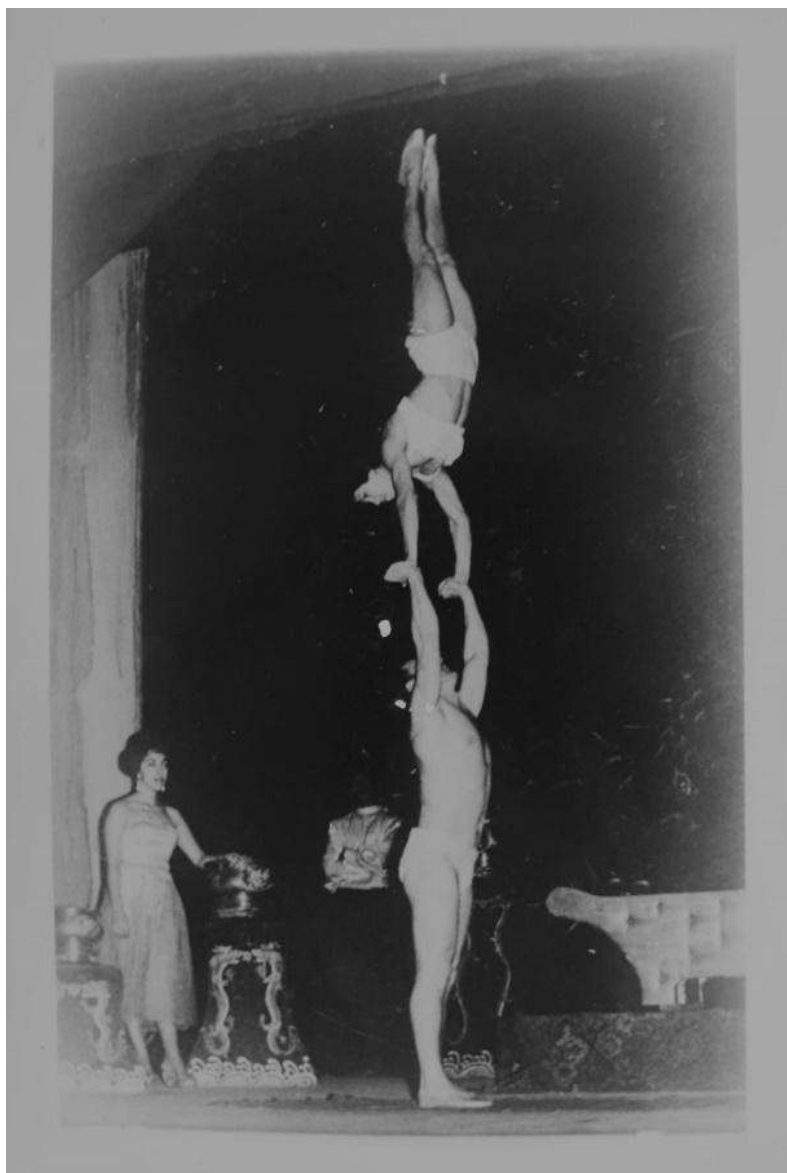
Sendo assim, sob a escolha de distintas gerações que se dedicaram e seguem se dedicando diariamente às artes circenses, mas acima de tudo, à ENCLO, pergunta-se como essa Ação diária encontra seus modos de Recuperação nessa passagem de saberes, e vice-versa.

Portanto, identificar-se-á brevemente os entrevistados e os motivos pelos quais foram escolhidos. São eles: Maria Delisier Rethy, Pirajá Bastos de Azevedo, Edson Silva, Bruma Saboya, Alex Machado e Bruno Carneiro. O primeiro critério de escolha considera a

importância do que já se percebeu nos corpos circenses: o percurso de envolvimento junto à ENCLO. Todos os entrevistados possuíram e ainda possuem um envolvimento enorme com a instituição e, mesmo com as oscilações de tempo, devido às distintas idades, todos são, atualmente, professores da ENCLO.

As raízes desta pesquisa são, sem dúvida, Maria Delisier Rethy (a partir daqui referida como Delisier) e Pirajá Bastos de Azevedo (a partir daqui referido como Pirajá), mestres que dão corpo aos saberes e vivências dos quais alimentam-se as reflexões aqui propostas. Formados pelo circo-família, Delisier e Pirajá estiveram presentes desde a fundação da instituição, assunto que será aprofundado no próximo subcapítulo, o que lhes possibilita tecer um olhar ampliado para dialogar sobre as artes circenses e suas *trans-formações* ao longo do tempo. Vale ainda comentar que Delisier foi contratada 13 anos antes de Pirajá. Sua carteira foi assinada em 1982, e Pirajá entrará, como professor contratado, apenas em 1995.

Figura 22 – Delisier Rethy como volante de Mão a mão. Viva a ENC!



Legenda: Delisier junto a Edvar Ozon, seu portô (1965). Mão a mão é o truque, mostrado na Figura 22, onde a(o) volante se equilibra em parada de mão sob a mão da(o) portô. Esse truque é muito utilizado em números de duos acrobáticos, como no caso da imagem acima, assim como em trios e números em grupo. No canto esquerdo, observa-se Wilma Silva Ozon, cunhada de Delisier, esposa de Edgar Ozon, e irmã de Barri Silva, pai da historiadora Ermínia Silva. Índia (1965).

Fonte: Arquivo pessoal da profa. Delisier Rethy.

Os circenses formados nessa época já conviviam entre si antes de atuarem como professores na ENCLO. Por isso, mesmo que Pirajá tenha entrado mais de uma década depois, seu pai, Agostinho Bastos, e seu tio, Frank Azevedo, entraram como professores no mesmo período que Delisier. “Eu namorei a irmã da Delisier. Mas foi assim, dois meses, elas se

mudaram de circo e acabou, pronto, elas foram para um canto, e eu fui para o outro”, (Bastos, 2022)¹⁰¹.

Figura 23 – Pirajá Bastos fazendo dobre-volta na cama elástica



Legenda: Pirajá Bastos fazendo duplo mortal (vulga dobre-volta) na cama elástica. Com sua irmã Anarupu, e seu primo, Orácio. Circo Real Palácio, Rio de Janeiro (1959). Primeira edição do Jornal Nacional de Circo - JNC

Fonte: pessoal do prof. Pirajá Bastos.

¹⁰¹ BASTOS, Pirajá. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [7 out.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca.2h 23min). Disponível nos Apêndices.

Figura 24 – Latur na jaula dos leões.



Fonte: Arquivo da ENCLO (Local e data desconhecidos).

Além disso, Pirajá foi sócio de Latur Azevedo (Figura 24), professor da ENCLO, no Circo-Zoo México. Latur era seu primo, filho de Orlando Azevedo, irmão da mãe de Pirajá, Heloísa Azevedo.

No início da entrevista, Pirajá contou que tem 85 anos de idade, 79 de profissão. Sua fala poderia se estender a todos os primeiros mestres da ENCLO, uma geração de professores

com os quais cheguei a conviver, como aluna da instituição. Eles representam o que pode ser visto como a última geração formada pelo circo-família e realizavam diversas redes de trocas que se estendiam para fora da ENCLO. Sob certo ângulo, essas mesmas relações de troca me levaram a perceber que, ainda que os modos de fazer circo tivessem mudado, estas continuaram a acontecer. Isso justifica a escolha do entrevistado da próxima geração, Edson Silva. Ele foi meu professor de técnica, junto à Delisier e representa a primeira geração de circenses “fora da lona” formados pela ENCLO. Silva e os outros três entrevistados aprenderam praticamente tudo o que sabem sobre circo na ENCLO, assim como eu.

Figura 25 – Docentes da ENCLO



Legenda: Da esquerda para direita: Walter Carlo (Teco); Pirajá Bastos; Edson Silva; e Aberaldo Pinto.
Fonte: Arquivo pessoal do professor Edson Silva.

A Figura 25, acima, mostra os percursos geracionais de afeto da ENCLO, através de seus personagens, com três mestres que representam a geração que, nesse texto, é considerada a primeira entre os docentes da ENCLO, e a transição para a segunda geração, representada aqui pelo professor Edson Silva.

Edson Silva começa a dar aulas como monitor, antes de se formar como aluno, para ajudar nos ensaios do que pode ser considerado um tipo de “companhia”, criada para que a ENCLO pudesse se apresentar para a sociedade em geral. Ele foi contratado como professor

regular em 1989. Em suas palavras: “Eu entrei na escola em 1982, e em 1985, eu já estava contratado pela escola, para você ter uma ideia. Em 1989, eu comecei a dar aula mesmo, mais ou menos” (Silva, 2022). Ou seja, além de representar a primeira turma de artistas circenses formada pela ENCLO, Silva-faz parte da primeira geração que não foi formada pelo circo-família, e que retorna à mesma instituição como professor. Desse modo, ele representa uma volta em torno da perspectiva do ensino-aprendizado sobre as artes circenses, parâmetro de escolha repetido pelos outros entrevistados.

Figura 26 – Treino de Bruma Saboya e Beto Silva



Legenda: Venice Beach / EUA (1994)
 Fonte: Arquivo pessoal de Bruma Saboya

Um passo geracional à frente, está Bruma Saboya (Figura 26), que entrou na ENCLO como aluna, em 1988, concluiu o curso em 1994, e entrou como professora concursada em 2015. “No período em que eu entrei, ainda pegava aquela margem, que era entre sete e 17 anos.” (Saboya, 2022)¹⁰². Ou seja, a ENCLO ainda não tinha uma formação de nível técnico, transformação curricular que eu atravesssei enquanto aluna e como participante do Grêmio da

¹⁰² SABOYA, Bruma. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [26 out.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca.2h 22min). Disponível nos Apêndices.

escola. Bruma acompanhou, também enquanto aluna, um período de transição importantíssimo da instituição, com a troca da primeira direção, de Luiz Olimecha (responsável pela fundação da ENCLO), para a segunda, de Omar Elliot Pinto, período em que Pirajá entrou para a escola como professor.

Eu atravessei assim, eu fui ali dos 16 aos 20 anos, eu alcancei a maioridade na Escola. O meu olhar também foi mudando. Eu venho de uma família bastante politizada, então eu sempre estive ali, observando as questões do cotidiano, os modos de poder etc. Todas essas transformações, essas siglas da FUNARTE e da Cultura que foram mudando, eu estava aqui (Saboya, 2022).

Bruma Saboya foi aluna de Edson Silva, que é também seu cunhado. Bruma, Roberto Silva – seu marido –, e Edson, trabalharam juntos em diversas ocasiões, fora da ENCLO. Silva foi seu primeiro professor de parada de mão, modalidade ensinada por ela, atualmente, na ENCLO. Foi também aluna de Frank Azevedo e do tio de Pirajá. Meu cruzamento com Bruma Saboya se deu superficialmente, na ENCLO, quando ela estava no Brasil e fazia reciclagem. Nos encontramos novamente na Faculdade Angel Vianna (ela era mais uma circense interessada na perspectiva da dança para o estudo do corpo e do movimento) e, há alguns anos, por volta de 2018, tive o privilégio de ser sua professora na Pós-Graduação em Sistema Laban/Bartenieff, também na Faculdade Angel Vianna.

Vale observar que, outro cruzamento dessa rede de afetos da ENCLO, atravessa o interesse pelo campo labaniano em duas gerações, representadas por Bruma Saboya e por Alex Machado. Isso demonstra como, de fato, a perspectiva da análise de movimento pode se configurar em uma escala maior, ou seja, essa não é uma escolha minha apenas, mas recorrente entre os circenses destas gerações que tiveram um percurso profissional quando a dança carioca se estabelecia no circuito cultural da cidade.

Ainda, é necessário falar de Luciana Belchior, que cursou a Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff na mesma turma que Bruma Saboya, e fez parte do Ateliê Coreográficosm da Cidade do Rio de Janeiro. Luciana foi aluna da ENCLO e entra no cruzamento dos ex-alunos que se tornaram professores da instituição. Tive a honra de trabalhar com Luciana Belchior na Cia. Pé No Ar. Atualmente, ela é a coordenadora geral da ENCLO, tendo recém assumido o cargo em uma gestão compartilhada com mais quatro profissionais, incluindo Edson Silva, Bruma Saboya e Alex Machado (Figura 27), entrevistado da geração seguinte.

Figura 27 – Alex Machado treinando trapézio de voos



Legenda: “Memórias e Gestos de um Corpo Invertido”, Florianópolis, 2012

Fonte: arquivo pessoal de Alex Machado.

Alex Machado entrou na ENCLO em 1999, e saiu em 2003. “Tinha 20 ou 21 anos. Eu estava me formando na faculdade de teatro (UNIRIO), no último período, e eu entrei para cá. Por conta de uma greve, eu consegui entrar.” (Machado, 2022) Embora, pertença à geração anterior a minha e tenha passado por todos os professores antigos da escola, ele cumpriu uma extensa grade curricular junto à Delisier, com quem teve aula de tecido, corda lisa, e dobre trapézio.

Os professores que me ensinaram diretamente foram: Delisier, 90%, 80%, e Latur, Pirajá, Robby, Silva, Aberaldo, passávamos um pouquinho por todo mundo. Passei também pelo Paulo Muniz, passei pelo Teco. Acho que basicamente, na minha época, eram esses os professores (Machado, 2022).¹⁰³

Como comentado no capítulo dois, Alex Machado foi meu colega durante nossa permanência no Ateliê Coreográficosm, entre 2005 e 2006. Foi meu professor, quando monitor da Delisier, em 2008, e quando fiz aulas avulsas com ele no Circo Voador. Depois, fizemos trabalhos como autônomos juntos e, em 2010, fiz a direção de movimento do *Projeto Cubo de Ensaio*, ganhador do Prêmio Carequinha. Durante a pandemia, organizamos, junto a Gabriel

¹⁰³MACHADO, Alex. Entrevista para trabalho de campo na ENCLO [21 nov.]. Entrevistadora: Julia Coelho Franca de Mamari. Rio de Janeiro, 2022. Áudio digital (ca.2h 8min). Disponível nos Apêndices.

Beda, o Seminário Circo em Rede¹⁰⁴. Alex Machado entrou como professor concursado na ENCLO, junto a Bruma Saboya e Luciana Belchior, em 2015.

Figura 28 – Bruno Carneiro em número de Lira



Legenda: Festival Rio no Ar (2023) Arena Jovelina Pérola Negra, Madureira, RJ (julho de 2023)
Fonte: Fotografia de Renato Mangolin.

Na minha geração, o sexto entrevistado é Bruno Carneiro (Figura 28), atualmente professor da ENCLO. Bruno entrou na ENCLO um ano depois de mim, em 2005, e, mesmo tendo sido ex-atleta de ginástica artística, depura com detalhes as diferenças entre o esporte e a arte circense e reconhece seus aprendizados sobre circo, a maioria também oriundos de suas vivências na ENCLO. Ele relata seu encontro com a mestra Delisier, enquanto ainda era atleta

¹⁰⁴ O Seminário Internacional Circo em Rede foi realizado entre setembro e dezembro de 2020, quando Alex Machado e Gabriel Beda (circense e ator, mestre pelo PPGAC-UNIRIO) cursavam ainda o mestrado, e foi realizado através de uma parceria entre nossos programas de pós-graduação, PPGArtes-UERJ, sob orientação da Profa. Dra. Lilian Do Vale, e o PPGAC-UNIRIO, sob orientação da Profa. Dra. Enamar Ramos. O Seminário foi idealizado no sentido de promover envolvimento dos artistas com as artes circenses, fomentar suas múltiplas pesquisas durante o período da pandemia, quando a área da cultura beirou o abandono das entidades públicas, e tratou de forma insuficiente temas relevantes para a área, como o campo circense, a formação em circo, a palhaçaria, a dramaturgia circense, o circo latino-americano, os processos de criação e performance, entre outros. Foram realizadas diversas atividades, incluindo mesas de debates com profissionais renomados, disponíveis em: [\(1\) Seminário Internacional Circo em Rede - YouTube](#). Acesso em: 14 de mar. 2023; oficinas, apresentações virtuais, depoimentos sobre processos pedagógicos e de criação em circo, disponíveis em: <https://instagram.com/sem.int.circoemrede?igshid=ZDdkNTZiNTM=>. Acesso em 14 de mar. 2023, assim como a estreia virtual do documentário Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro, e uma roda de conversa, sobre a importância da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, durante o período em que seu espaço foi ameaçado pelas autoridades da FUNARTE, integrando um movimento mais amplo de resistência pela formação de circo no país, que contou com a produção do Dossiê Em Defesa da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/17M3yvr6rKd8TRW-o1F8RR3N9IACurHlf/view?usp=sharing>. Acesso em 14 de mar. 2023).

de ginástica, e a importância que ela teve em sua escolha de entrar na ENCLO e poder viver desta arte.

De modo a seguir a volta do giro geracional, coloco abaixo uma reflexão de Delisier sobre as transformações nas artes circenses nos últimos anos:

Vocês estão dando aula aí para eles! Quando eles chegam aqui alguma coisa eles já estão sabendo. Já tem alongamento, uma espacata, tem uma envergada. Lira, tecido. O que mais você vê é tecido. Toda a academia tem um tecido! Estão sabendo até como fazer uma estrutura para montar tecido ao ar livre. Quando não tem, arma numa árvore. Tudo isso tem, na época de vocês não tinha. A escola mal tinha corda, você lembra disso (Rethy, 2022).

Nos dias de hoje, Delisier reafirma as mudanças da ENCLO como fios de uma rede, entrelaçadas no cruzamento destas gerações que, atualmente, formam novos artistas circenses. Delisier faz questão de dizer que sou sua colega de trabalho, assim como Luciana Belchior, Bruma Saboya, Alex Machado, e Bruno Carneiro, todos seus alunos e parceiros de uma vida inteira.

Recomeço mais uma volta em espiral com a mestra Delisier e o mestre Pirajá, ao apresentar suas perspectivas sobre a formação da ENCLO.—Em seguida, estabeleço um diálogo entre as vozes dos entrevistados e as análises conceituais, advindas da minha prática enquanto artista, formada pela ENCLO, e atual professora da casa.

3.4 O circo-família e a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

Pirajá Bastos: Esse é um aparelho muito difícil porque tem várias pessoas, tem vários objetos. Dentro da tranca nós temos a ventana, temos o barril, temos as bolas, agora, a de basquete, a mesa, a cadeira. Então, são muitos aparelhos, porque são tempos diferentes um do outro.

Julia Franca: E cada objeto tem um tempo muito diferente, não é?

Pirajá Bastos: Muito mesmo, mas muito mesmo. E a pessoa sai preparada para pegar um volante, para fazer um icários, mais tarde. [...] Esse foi o primeiro número que eu fiz em circo. Eu comecei sendo volante do meu pai, depois eu passei a ser portô dos meus irmãos, porque lá em casa foi uma escadinha. Iam crescendo, passando e saindo. Então, o meu último volante foi meu irmão caçula, Ubiratan. E nós já tínhamos dois coxins. Coxim é isso aí onde ele está deitado - apontando para um de seus estudantes. Eu passava dos meus pés para os pés do meu pai. Quer dizer, a gente fazia acrobacia, e o volante passava a ser aparelho. Sai curveta, salto mortal, à frente, atrás, pé a pé. [...] Eu jogava o meu irmão, porque eu não sabia muito receber e meu pai era profissional. E eu jogava, às vezes mal, e ele pegava. Quando ele jogava para mim, eu perdia. Mas é um número muito difícil. Esse número, praticamente, quem trouxe aqui para o Brasil foram os Olimecha. Pai do fundador da Escola, porque era o Luiz Olimecha e o Luiz Olimecha filho, que foi o fundador da Escola (Bastos, 2022).

Figura 29 – Pirajá Bastos fazendo tranca com cilindro



Legenda: Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro (2008).

Fonte: Foto do arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

Figura 30 – Augusto Bastos e Heloísa Azevedo Bastos (pai e mãe de Pirajá)



Legenda: Pai e mãe de Pirajá fazendo Escada de Pé. Pirajá se encontra em pé ao canto esquerdo, ao lado de um palhaço, não identificado. Circo Trans Berlim. Campo Grande, Rio de Janeiro (1950).

Fonte: Foto do arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

Figura 31 – Estela e Orlando Azevedo (tios de Pirajá), fazendo Escada de Pé



Legenda: Circo Han Gong. Santo Antônio de Pádua, RJ (1949).
Fonte: Foto do arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

No depoimento de Pirajá, aliado à sequência das Figuras 29, 30 e 31, acima, pode ser observado um exemplo do modo como uma modalidade circense pôde ser compartilhada até meados do século passado. Ainda que Pirajá esteja contando sobre a tranca, manipulação de objetos feita com os membros inferiores e pés e ensinada por ele na ENCLO até hoje; e, ao final, sobre o Icários, quando conta que “jogava seus irmãos para seu pai”; e ainda que as Imagens 30 e 31 mostrem a Escada de Pé, a técnica de portagem de “outros” com os membros inferiores se mantém, assim como os Coxins, ou seja, em todos eles, o aprendizado passa por um conjunto de movimentos parecido, que foi aprendido e compartilhado em família.

Em seu livro *Respeitável público... o circo em cena* (Silva, 2009), Ermínia Silva fala sobre o que foi intitulado por ela como “circo-família”. “O conceito circo-família foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver.” (Silva, 2009, p. 32). Na perspectiva de uma historicidade própria, que se constrói a partir dos processos de socialização, formação e aprendizagem dos sujeitos circenses, a autora parte de um período específico no Brasil, no qual artistas de nacionalidades distintas organizaram e conformaram a construção de “um modo de se fazer circo no século XIX e início do século XX.” (Silva, 2009, p. 27). Este modo de fazer e viver circense, que se inicia com a chegada das primeiras famílias circenses no Brasil, no início do século XIX, se entrelaça por meio de casamentos, sociedades, incorporação de artistas locais, nascimentos de filhos brasileiros e resulta num processo de socialização e organização de trabalho específicos, que servirão de base para a continuidade dos saberes circenses no Brasil.

Durante esse período, a autora identifica um modo de produção e reprodução circense orientado no sentido de manter o circo-família, no qual o aprendizado do conjunto de saberes era de responsabilidade coletiva. Por isso, a socialização, a formação e o aprendizado dos circenses se davam de forma simultânea e compreendiam a própria dimensão identitária dos circenses.

Movimento que se iniciou na União Soviética, na década de 1920, a organização do circo-família foi o embrião das primeiras escolas de circo no Brasil e seus efeitos aparecem no país, nas décadas de 1970 e 1980. Em 1978, a Academia Piolin de Artes Circenses é inaugurada em São Paulo e, em 1982, com participação preponderante de Luiz Olimecha, a Escola Nacional de Circo é fundada no Rio de Janeiro. Pela primeira vez, o ensino das artes circenses saiu do espaço familiar da lona e atingiu um número significativo e extremamente diverso de pessoas interessadas pelos saberes circenses.

Então ele [Luiz Olimecha] não podia trazer ginástica olímpica, não podia trazer teatro, capoeira, ele tinha que trazer o "fino" do circo. O que ele fez? Ele viajou pelo Brasil afora, e de cada família tradicional ele foi trazendo o chefe da família. Como veio meu pai, veio a Delisier, veio o tio Frank Azevedo, veio o Robby Rethy, veio a família do Queirolo, veio o Edwar Ozon, então ele fez uma seleção de só jogadores da faixa etária de 70 anos. Para não perder a essência circense. Com o decorrer do tempo, foi que o Silva passou a ser monitor, o Alex [Machado] passou a ser professor (Bastos, 20022).

Neste depoimento, um de meus primeiros mestres circenses, Pirajá, formado pelo circo-família, conta como Luiz Olimecha escolheu os primeiros professores da Escola Nacional de Circo.

Diferentemente do que tem sido correntemente afirmado ao longo da história do circo, o desenvolvimento exponencial da alta indústria do cinema e da televisão, a partir da segunda metade do século XX, não correspondeu à decadência circense. Pelo contrário, no período, os modos de fazer circo e seus saberes passavam por um processo de profunda consolidação, reafirmando “uma das principais características da produção da linguagem circense: a contemporaneidade, num diálogo constante entre permanências e transformações” (Silva, 2009, p. 42). Mais ainda, afirmando a contemporaneidade como uma das principais características da linguagem circense, a autora reconhece os processos de mudança e as contínuas transformações como constitutivos do espetáculo circense, definindo-os, conseqüentemente, como um aspecto essencial da formação circense (Silva, 2009).

No relato abaixo, Delisier conta como se dava o aprendizado das técnicas e dos números circenses no circo-família e, de forma muito semelhante ao relato anterior de Pirajá, fica nítida a organicidade da questão geracional na passagem dos saberes circenses, a partir da convivência em família, ao longo do tempo.

Foi com a própria família que fui aprendendo outras técnicas. Estávamos sempre trabalhando números novos. Daí passamos a fazer número de quadrante, que minha mãe que fazia, deixou de fazer e passou para gente. Ela que trabalhava, que fazia o número de quadrante e começou a passar para as mais novas. Então, começou a fazer primeiro com a minha irmã e com a outra, depois passou o mesmo número pra eu fazer com a minha outra irmã. Assim fizemos doble trapézio, e fomos fazendo assim com números diferentes. Eu já estava com meus dez, 11 anos e comecei a fazer trapézio simples, depois comecei a fazer o quadrante e depois eu fui fazer corda indiana, que naquela época era raro, raríssimo. [...] O número dele (seu padraço) passou para nós e eu comecei a fazer percha. Eu e a minha irmã. Aliás, aprendemos juntas. Mas ela fez o número primeiro. E foi quando ela se casou que eu fiquei no lugar dela, ou quando ela ficava doente, eu entrava. Então, nós revezávamos o número. Depois, quando a outra irmã também começou a ensaiar a percha, que nós fizemos a percha com duas volantes. Era uma percha de subir as duas, e parávamos de mão lá em cima. Depois eu mostro a foto para você. (Rethy, 2022).

Figura 32 – Número de arame. Conchita Azevedo



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

Figura 33 – Ensaio de número de Trio acrobático



Legenda: com Delisier Rethy (volante), Rigolletto (portô), e Edmar Ozon (cunhada de Delisier).
Circo Hong Kong, Praça Onze, Rio de Janeiro, RJ (1976).

Fonte: Arquivo pessoal da profa. Delisier Rethy.

Como demonstrado nas imagens de arquivo dos professores Delisier e Pirajá (Figuras 32 e 33), a passagem do tempo parecia dar forma e corpo para os aprendizados, juntamente com a produção e reprodução de vida que, no caso dos circenses, era dada em comunidade. Cabe, portanto, não somente recordar o que disse Pirajá sobre trazer uma seleção do melhor que o circo brasileiro podia oferecer na formação de uma escola de circo de âmbito nacional,

como também destacar, mais uma vez, que a maioria dos professores já conviviam entre si. As chamadas dinastias circenses, viajavam nos mesmos circos, o que possibilitava uma vivência coletiva anterior à fundação da ENCLO, mas sobretudo, um modo de fazer e um modo de compartilhar essa arte também muito semelhante.

Figura 34 – Quadro de docentes na fundação da Escola Nacional de Circo



Legenda: Rio de Janeiro, RJ (1982). Pirajá e Delisier puderam facilmente recordar cada docente da Figura 34, cuja reportagem completa está disponível no ANEXO 1: Rogério Sá, era volante de Icários, de Escada de Pé, e de Trapézio de Voos, e era acrobata de solo; Renato, fisioterapeuta; Luiz Soreo, professora de educação física e dança; Ubirajara Jota, era de Foca, e fazia pratinhos (segundo Pirajá, foi quem trouxe os “pratinhos chineses” para o Brasil); Armando Pepino; era Domador, Atirador de facas e fazia Chicote; Delisier Rethy; Nelsa Matos, era Acrobata aérea, e, segundo Pirajá, era uma das únicas mulheres a fazer canhão para o trapézio fixo; George Laisson, que veio para o Brasil com o Circo Garcia e acabou virando professor da ENCLO; Augusto Bastos (pai do Pirajá), porto de Icários, de Escada de Pé; Robby Rethy, malabarista; e Edvar Ozon, que era porto de Patins Acrobático, de Trapézio de Voos e Paradista.

Fonte: Foto do arquivo pessoal do professor Walter Carlo (Teco).

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, oito dos então dez docentes vinham das lonas - os outros eram dois ex-alunos da primeira turma (1982-1986), sendo discípulos diretos dos mestres vindos da itinerância. Na abertura da Escola, em 1982, todo o professorado responsável pelas modalidades circenses era de itinerantes que, pela primeira vez, deixavam as estradas e se fixavam em uma localidade única. [...] Neste período o quadro docente era composto essencialmente por professoras/es de modalidades circenses: Aberaldo Costa (Zé Linguíça), Edvar Ozon, Latur Azevedo, Maria Delisier Rethy, Pirajá Bastos, Américo Rethy Júnior (Robby Rethy Jr.) e Walter Carlo (Teco-Teco) vindos da itinerância, e Edson Silva e Paulo Muniz ex-alunos da primeira turma da ENCLO. Ana Christina Simões Vieira Olimecha (Toquinho), também ex-aluna, naquele momento, ministrava algumas disciplinas de modo intermitente. Considero também neste quadro o artista e capataz Fidélis Sigmaringa da Silva Nascimento (Jamelão) que, embora não fosse institucionalmente designado para essa função, cumpriu durante muitos anos o papel de professor de pirofagia, perna-de-pau e contorção, entre outras modalidades. Havia ainda o professor de educação física Francisco Aramburu Filho (Chicão), responsável pelo aquecimento e preparo físico geral. Eram ministradas, de forma bastante pontual, algumas aulas complementares (como teatro e dança, entre outras), mas o programa de curso era essencialmente voltado para as disciplinas circenses (Machado, 2022, p. 89).

Na citação acima, Alex Machado traz o quadro de docentes de quase duas décadas depois da fundação da ENCLO (na Figura 34 observa-se o primeiro quadro de docentes). No entanto, nas entrevistas, tanto Delisier como Pirajá relatam a presença de um quadro de docentes muito parecido com o da fundação. Por exemplo, mesmo que Pirajá tenha entrado como professor da ENCLO, em 1995, ensinava praticamente as mesmas modalidades que seu pai, Agostinho Bastos, pois, como ele conta, foi com seu pai e seus tios que aprendeu tudo o que sabia de circo,

Latur e Teco entraram como docentes em 1997, 15 anos depois da fundação da Escola. Permaneceram como docentes até pouco tempo, antes de falecerem. Delisier, Pirajá e Edson Silva seguem, até os dias atuais, fortalecendo suas raízes e colhendo os frutos de uma vida dedicada à ENCLO.

Quando eu entrei, em 2004, o quadro de docentes havia sofrido relativamente poucas mudanças, com o falecimento da primeira geração de docentes. Robby Rethy, Edvar Ozon, e Paulo Muniz haviam falecido, e Zezo Oliveira, então diretor da ENCLO, começava a encontrar formas de contratar mais docentes para complementar a superlotação das aulas. Nesse momento, a ENCLO começa a ter mais docentes ex-alunos, como Alex Machado, que em sua dissertação¹⁰⁵ (2022) relata com precisão as mudanças que então se sucederam na instituição.

¹⁰⁵ MACHADO, Alex. **Você treina ou ensaia?** Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Dissertação (Mestrado em Artes Contemporâneas). Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Contemporâneas - UNIRIO, 2022.

Figura 35 – Docentes da Escola Nacional de Circo. Rio de Janeiro, RJ (2016)



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Alex Machado.

Figura 36 – Corpo docente atual



Fonte: Fotografia de Luciana Belchior.

Na Figura 35, já se pode ver, ao fundo, a ENCLO no seu estabelecimento atual, ainda no mesmo local, após as obras do metrô, que atravessaram a lateral da instituição, em 2009. Após o concurso realizado em 2014, e com as contratações até hoje realizadas, essa imagem se faz especial, pois nela encontram-se: Edson Silva, Walter Carlo, Ângela Cerícola¹⁰⁶, Leon Shlosser¹⁰⁷, Alex Machado, Delisier Rethy, Pirajá Bastos e Alexandre Couto Souto Maior. Nessa imagem, o quadro de docentes mais antigos da ENCLO ainda se mantinha maior, porém, pouco tempo depois, sofreu alterações consideráveis. Na Figura 36, o corpo docente atual pode ser observado, com 16 professores de modalidades circenses, sendo nove ex-alunos, um deles neto de um professor da primeira geração (Bernardo Farfan), Carlos Farfan, Delisier Rethy e o Pirajá Bastos. Ou seja, 12 entre 16 professores com forte vínculos junto à instituição. Se por um lado, a cada dia, mais ex-alunos ocupavam novos cargos na instituição, por outro, um a um dos mestres antigos deixavam seus cargos por motivos diversos e, atualmente, Delisier e Pirajá seguem na instituição. No entanto, mesmo com as várias recentes mudanças, algo segue em resiliência.

Quanto ao processo de improvisação e da contemporaneidade como modo de e formação e *trans-formação* dos gestos circenses, retomo alguns dos relatos de meus mestres. O primeiro, traz detalhes da vida do mestre Pirajá, junto ao circo-família, e a inclinação por uniões conjugais que pudessem perpetuar seus saberes e modos de vida.

A minha criação dentro do circo foi rodeada por 10 tios, cinco mulheres e cinco homens. Eu aprendi de tudo um pouco com eles, e meu pai, que era o meu pai. Nós ficávamos com ele mais tempo. Mas os meus tios que sempre davam uma coordenada, de um equilíbrio, de um solo e, dentro da vida circense, meus tios foram me ensinando a encerar um barbante, a palombar uma lona de circo, porque naquela época não existia plástico. Era o algodão encerado, a química do algodão, que a gente colocava no algodão para se transformar em impermeável. Eu sei toda ela na cabeça que meus tios passaram para mim. São tantos quilos

¹⁰⁶ Ângela Cerícola foi professora formada pela primeira turma de alunos, junto com Edson Silva e retornou à casa, onde foi professora de técnicas de acrobacia aérea e arame. Sua família hoje está na 4ª geração de circenses e possui seu circo frequentemente armado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Após ser despedida de forma extremamente arbitrária, pela penúltima gestão, tem se tornado referência de mobilização política na cidade. Formou o 1º Colegiado Estadual das Artes Circenses do Estado do Rio de Janeiro, a REAC-RJ, Rede de Artistas Circenses do estado do Rio de Janeiro, e diversas ações de engajamento e luta da categoria.

¹⁰⁷ Leon Shlosser foi paradista e equilibrista. Foi volante de mão a mão de Edson Silva dos 82 aos 88 anos, após a interrupção de atividades presenciais, devido ao isolamento social da pandemia de Covid 19. Frequentou a ENCLO diariamente durante muitos anos, e na minha época de aluna tive a sorte de treinar ao seu lado e ter seus ensinamentos, extremamente cuidadosos. O número de mão a mão que fez junto ao professor Edson Silva pode ser apreciado em duas versões, disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=EkBy_qVPyJg; <https://www.youtube.com/watch?v=6zvUDiyxaYQ>. Acesso em: 10/07/2023.

de cera, tantos quilos de parafina, querosene a tinta xadrez para dar cor do circo, da lona. Porque a lona antigamente era padronizada, era ou amarela ou verde. Então, tudo isso eu aprendi no **Mundo do Circo**, armar o circo, levantar mastro, arriar mastro... Eu sou um profissional dentro da área circense. Eu sei a capatazia, eu e meu filho foi quem tiramos a lona da Escola Nacional de Circo, em dois dias. [...] O meu avô quando veio do Nordeste veio para o circo Olimecha. A minha mãe tinha 16 anos e o meu pai, Augustinho Olimecha, que depois passou a ser Augusto Bastos, também tinha 16 anos. Começaram a namorar aquele namorico escondido, um papelzinho de bala, um coraçõzinho para lá, um coração para cá. E o Luís Olimecha deu todo apoio ao namoro do meu pai com minha mãe porque a minha mãe era a melhor artista. Ela era a maior acróbata, ela fazia báscula, ela fazia voos, saltava demais, dançava... Naquela época a dança ainda não estava tanto, mas ela estava avançada. Ela dançava sapateado espanhol, americano, bailado havaiano, bailado russo. Cada dia ela apresentava um bailado de um país (Bastos, 2022, grifo nosso).

O trecho acima merece destaque, não somente pelo relato sobre seu aprendizado no circo-família, como também pela importância que Pirajá deu às danças que sua mãe apresentava (Figuras 36 e 37). Embora soubesse que muitos circenses eram também bailarinos(as), pontua que a “dança não estava tanto” no circo, ficando subentendida à comparação com o teatro. Durante a entrevista, ele conta que sua mãe lhe ensinou várias das danças que praticava, o que demonstra como as artes circenses sempre foram híbridas, trocando constantemente com diversas outras linguagens artísticas.

Figura 37 – Dança das Índias



Legenda: com Conchita Bastos (porto), e sua irmã, Heloísa Bastos (volante, mãe de Pirajá). Carangola, MG (1940)

Fonte: Arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

Figura 38 – Dança das Índias



Legenda: com Conchita Bastos (porto), e sua irmã, Heloísa Bastos (volante, mãe de Pirajá).
Carangola, MG (1940)

Fonte: Foto do arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

Você sabe que naquela época era uma época machista e eu assistia muito filme musical. Eu me sentava na frente do picadeiro para ver minha mãe dançar. Eu cheguei a aprender a tocar com a castanhola. Mamãe me ensinava sapateado, dança espanhol (Bastos, 2022).

Figura 39 – Circo Picadilly. Cataguases, MG (1980)



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos.

Pirajá conta sobre as transições geracionais pelas quais passou e sobre o processo de criação da Escola Nacional de Circo. A perspectiva narrada de uma história repleta de marcas foi escolhida não apenas por retratar, com detalhes, a itinerância, mas também por destacar a adaptabilidade e abertura ao novo nas entrelinhas, aterradas de modo tão singular e, ao mesmo tempo, tão representativas de um contexto específico em que viviam as artes circenses. Eu escutei Pirajá contar essa história de diferentes formas, como já ouvi relatos dos professores antigos, marcados pelas mesmas questões e por soluções extremamente parecidas.

Foi quando a Escola estava em projeto, pelo Luís Olimecha, para inaugurar. Como ele era muito meu amigo, procurou a minha mãe e a minha irmã, que moravam aqui em Nilópolis, pois minha irmã saiu da trupe quando se casou com um funcionário federal, foi obrigada a sair do circo, e comprou um apartamento. Mas ela mantinha contato com a gente. No final de ano, no Natal, e no Ano Novo, com o esposo e os dois filhos. O Luís [Olimecha] foi na casa dela perguntar sobre mim, e contou que tinha feito um projeto, que tinha sido assinado: “Eu vou fazer uma escola de circo e eu quero Pirajá como professor.” Então, saí de Salvador, e vim para o Rio, e fui ao Irajá, onde morava o Luís, que me confirmou que a escola

seria montada e me pediu para ser professor. Foi quando pedi um grande favor, que ele contratasse meu pai, que então estava desaparecido. “Papai já saiu tem mais de seis meses e eu não sei onde ele está e eu sei que ele vai para o Rio e vai correr pra procurar você.” E o Luís falou: Pirajá, nem que seja como capataz. Eu não vou deixá-lo na rua. Porque ele é meu irmão por parte de pai.”. Ele era do segundo matrimônio. A primeira esposa morrera e ele se casou pela segunda vez, quando teve o Luís e o Luís Olimecha. Mas os dois tinham uma consideração muito grande pelo meu pai, pela história que eles tinham. Foram a favor do meu pai e quando ele bateu no terreno, na mesma hora o Luís mandou ajeitar a papelada dele, a carteira de trabalho e se aposentou aqui na escola, o papai. E eu continuei com o meu circo. Aí fui casando os meus irmãos, foram chegando os filhos. Todos se casaram, embora os sogros fossem contra o casamento. Teve um sogro que pegou uma arma, porque queria atirar no meu irmão. E meu irmão era tihoso e dizia que se ela quer casar eu vou me casar com ela e acabou. Assim, elas vieram para o seio do circo. Como elas eram formadas, não descuidaram do ensinamento dos filhos que vieram. Porque eu fui o único que tive dois filhos, mas os meus irmãos tiveram mais. Então, o meu espetáculo era um espetáculo de jovens, de 16 anos mais ou menos. Tinha arame, voos, cama elástica, malabares, tinha tudo. Era uma juventude maravilhosa. Eu que chegava primeiro no terreno, levantava os mastros, levantava a lona. E a minha esposa era a única que fazia isso, pegava o material de trabalho do colégio dos meninos e ia em todos os colégios apresentando a papelada. Os meus filhos e meus sobrinhos foram os alunos que mais se transferiram no Brasil de um colégio para o outro. Eram 15 dias em cada cidade. Era transferência, carga horária, transferência, carga horária... Quando chegava o Natal eu ficava dois meses na praça para eles fazerem a prova final, para passar de ano, certo? O nosso Natal no circo era lindo. Quando caminhava para novembro eu já tinha uma árvore de Natal enorme dentro do circo, ao lado da cortina, e aquela musiquinha antes de começar o espetáculo... “O Circo Piccadilly deseja ao povo da cidade um Feliz Natal!” Quando era ano novo eu tinha que liberar os sobrinhos e filhos para visitar os avós maternos, fazendeiro, vice-prefeito, delegado, farmacêutico. Quando eles voltavam do Ano Novo já vinham com aquela lavagem cerebral. Quando eles tinham 16, 17 anos, já comecei a ver minhas sobrinhas com meia rasgada, sapatilha suja, mal maquiadas... Dizendo para o Barrera: Olha, não pega o monociclo, porque não vamos fazer monociclo no arame hoje não.” E o empregado falava para mim: “Oh Pirajá, a Patrícia não quer fazer o monociclo no número hoje não”. Ela hoje é advogada. E eu dizia: “Pode deixar comigo”. Quando estava no penúltimo número eu ia lá com o monociclo. Ela me dizia: “Tio, o circo tá vazio.” E eu: “Não interessa! O público que pagou e quer assistir ao espetáculo. Vai fazer o monociclo. Se você

não quer fazer monociclo arranja um emprego e sai fora do circo.” Mas eu comecei a ficar pensando sobre isso e como eu vi que não tinha jeito, cheguei com meus irmãos para conversar. Uma sobrinha ficou noiva em Petrópolis, do dono de um posto de gasolina e tinha uma granja imensa, um rapaz maravilhoso, Rogério. E sou padrinho de casamento deles. Ele virou e falou que queria casar e fizemos uma ceia dentro do circo para comemorar o noivado, eu pedi a palavra. Meus irmãos pensaram que eu ia falar de uma nova lona, de uma nova viagem para não sei onde, e eu falei assim: “Com Georgina casando-se, Pirajá deixa a direção do circo e entrega a vocês três. Porque eu vou embora para o Rio de Janeiro com meu trailer, meu aparelho de pratos e minha foca – número clássico de malabarismo e equilibrismo. Não quero tirar nada de vocês. Leão, puma, o urso, os macacos, carretas, caminhões, tudo é de vocês.” Meu irmão deu um soco na mesa: “Você para mim não existe mais. Você para mim morreu. Você era meu ídolo, foi meu pai. Não quero ver mais a sua cara.” Eu disse para ele: “Você está falando isso agora. Eu quero que você fale daqui a uns 4, 5 anos” Aí seguiu o casamento, beijo, casou-se, a festa dentro do circo, aquela coisa maravilhosa, e a noiva vai embora. Quando chegou segunda-feira eu falei para meu irmão que estava indo para o Rio de Janeiro. Aí ele falou que ia tocar fogo no circo, e minha mãe tentando acalmá-lo. No fim das contas cada um que não queria mais trabalhar no circo, pegou suas coisas e seguiu. Um foi para o sogro, outro pegou duas carretas e foi para estrada ser caminhoneiro, o outro levou uma oficina que tinha em cima do caminhão mecânico, com tudo, até máquina de solda, e foi para São Fidélis ter uma oficina mecânica. Pirajá pegou o trailerzinho dele e veio para o Rio de Janeiro. Eu já tinha um terreno comprado ao lado da minha sogra, quebrei o muro, coloquei meu trailer e pensei: “Agora, o que eu vou fazer da vida?” Aí o Aberaldo (professor da ENCLO), muito meu amigo, falou que tinha um empresário no Rio de Janeiro, em Niterói, que fazia festas de aniversário, com quem estava trabalhando. No primeiro sábado eu e minha esposa já estávamos fazendo as festas de aniversário, ela com os pratinhos e eu com a foca (Bastos, 2022).

O relato detalhado do processo de adaptação das artes circenses vivido por Pirajá representa o processo de toda uma geração. Era um modo de vida que se tornava inviável diante de um mercado de trabalho que impunha, cada dia mais, uma educação formal, em meio a um sistema que passava a reconhecer e a valorizar apenas o conhecimento especializado.

Aos poucos, os circenses foram encontrando outras formas de trabalhar:

Na época tinha o Café dos Artistas, ao lado do Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. Era um escritório ao ar livre, em que toda segunda-feira, das 16 horas em diante, você encontrava tudo que era artista. Naquele café onde se faziam os contratos, oralmente: “Olha eu vou no Estrelinha, no Rocha Miranda. Domingo. A rua é tal”. Muitos [circenses] já tinham endereço, porque muitos artistas não moravam mais no circo. Cada um já tinha sua casa própria e já tinha um meio de vida. Um era taxista, ou trabalhava numa loja, numa fábrica etc. Quando chegava quinta-feira, sábado, domingo, eles saíam para fazer aquele biquinho (Bastos, 2022).

Essa geração, representada aqui pelo mestre Pirajá, não coincidentemente já “tinha endereço”. Pois, como ele mesmo conta, um dono de circo, naquela época, não contratava artistas apenas pela sua especialidade ou aptidão técnica. Eram tios, primos, filhos e irmãos aqueles que dividiam o picadeiro e o cotidiano no circo. A decisão de “ter um endereço” significava dar “o melhor para eles”, tirá-los de uma vida de incertezas, como era, muitas vezes, a vida no circo em meados do século XX. Deve-se lembrar que a influência do período Pós-Guerras contaminou a América Latina com o *American Way of Life*¹⁰⁸, engrandecendo a indústria e o seu desenvolvimento com a chegada dos eletrodomésticos e dos bens de consumo duráveis, aclamando um estilo de vida que todos deveriam ter. A “sociedade disciplinar” (Foucault, 1987) já havia se instaurado com toda sua força, erguendo suas instituições em altas e fortes edificações, e influenciava todos aqueles que apresentavam alguma sinuosidade fora da curva esperada do crescimento humano, da educação, formação, especialização para o trabalho e manutenção do sistema capitalista. Em meio a tudo isso, Pirajá Bastos conta sobre a tentativa de seu pai fechar o circo, fato que, temporalmente, antecedeu a aquisição de seu próprio circo, descrita anteriormente:

¹⁰⁸ “Cabe ressaltar que não foi possível a esta pesquisa identificar historicamente o primeiro uso ou quem cunhou o termo *American way of life*. Observa-se que autores como Harry Elmer Barnes e Oreem M. Ruedi (1950), Bernard Iddings Bell (1952), Ashley Montagu (1967) e Ali A. Shukair (1972) adotaram-no para descrever como se compunha a sociedade e o cidadão norte-americano. Utilizam, inclusive, citações históricas para justificá-lo – anteriores, portanto, ao advento dele – e terminam por manter semelhante ponto de análise. Não propuseram um conceito que justificasse o aspecto referencial externo ou modelar. Compreende-se que, ao longo da segunda metade do Século XX, a descrição tomou forma conceitual, sugerindo que a descrição do modo de ser passou a se referir a um modo de viver, um modelo que se constituiria em um estilo de vida tipicamente norte-americano.” (Cunha, 2017, p.17). Disponível em: <https://tede2.espm.br/bitstream/tede/277/2/PPGCOM%20Tese%20Paulo%20RF%20Cunha.pdf>. Acesso em: 26 de mar. 2023.

Quando os meus tios saíram do circo, e que ficou meu pai, eu, minha irmã, minha tia, meu avô e a minha avó, nós tocamos o circo, contratando outros elementos e ficamos assim. Com o decorrer do tempo o meu pai falou para mim que estava se sentindo cansado e que queria mudar de vida. Isso antes de sair de casa. “Eu vou mudar de vida e vou vender o circo. Nós vamos parar numa cidade e eu vou montar um comércio.” Eu me revolttei com aquilo. Eu não queria aquilo. Mas ele fez isso em duplo sentido, porque ele era muito complexado, e ele queria parar para eu poder ver o que era a vida da cidade, o que eram as famílias da cidade, para eu não pensar que eu era um infeliz, que era de uma família maldita, uma família que não era da sociedade, que era de circo (Bastos, 2022).

Pirajá retoma o relato sobre sua entrada como professor da ENCLO, o que temporalmente se deu após decidir fechar seu circo, assunto que ainda será aprofundado mais adiante, e que se refere ao preconceito que muitos artistas do circo familiar e de lona sentiam por não terem uma inserção comum na vida em sociedade, em meio a tantas *trans-formações*, adaptações e recriações de modos de fazer e existir das artes circense,

Rosa Maria Murtinho, presidente do sindicato, atriz... Lá dentro do sindicato tinha um artista de circo, e cismou de fazer uma oficina circense para a turma da Malhação, a primeira turma, com Marcos Frota, várias atrizes ainda mocinhas. E fui cuidar da oficina no Circo Voador, na Lapa, por dois anos. [...] Já comecei com a corda indiana, solo, a ensinar muita palhaçaria e a montar aquelas comédias. E na Globo tinha artista que era filha de uma circense, mas não sabia as comédias, porque a mãe morreu e não passou para ela, que era recém-nascida ainda. Ela veio me pedir para montar as comédias de picadeiro, os pastelões. A Ludmila com o marido Cícero Monteiro começou assim, como dupla de palhaço. [...] A dona Omar (então diretora da ENCLO) começou a fazer o espetáculo para projetos sociais. Falou para mim que fui convidado a mostrar meus alunos do Circo Voador na ENCLO. Eu queria mostrar porque lá estavam meus amigos. Eu sou de circo. Como eu tinha estrutura eu caí no solo com os meninos e montei as pirâmides. Eram 40 e tantos alunos e enchia o picadeiro. O espetáculo se chamava *A casa dos sonhos*. Os artistas descalços, coitadinhos, porque não tinha uma sapatilha, com uma camisinha fininha com o nome do projeto, aquele shortinho azul, mas o pessoal amou. [...] Logo depois, o Abelardo cai do rola e quebra a perna e teve que engessar, e dona Omar fez uma reunião, para dizer que precisava de um artista para cobrir um professor. Foi quando disseram para ela que eu era o filho do Agostinho, da quarta geração. Dona Omar mandou um recado para mim e eu vim para cá. Eu disse a ela que estava lá no Circo Voador e ela falou para fazermos um intercâmbio. “Chama a diretora lá, porque os que estão melhorando lá podem vir para cá.” [...] Comecei na mesma hora, não tinha nem roupa. O Edvar, se lembra dele? Edvar veio com uma calça, me deu uma camisa. O Robby me passou a turma dele, que era de solo. Hoje estou com 27 anos na Escola Nacional. É uma vida. (Bastos, 2022).

Pirajá destaca que já ensinava modalidades circenses para pessoas que não eram de famílias circenses, no que, posteriormente, viria a ser denominado como “circo social”. Ou seja, além dos circenses de lona já estarem trabalhando fora das lonas, em casas de shows, festas, nos teatros e na televisão, como constata seu relato sobre o Café dos Artistas – assunto muitas vezes compartilhado comigo pelo professor Teco, em nossas conversas¹⁰⁹, antes de seu falecimento –, alguns deles já davam aulas para circenses que não eram de seus núcleos

¹⁰⁹ Disponível no Anexo 5

familiares. As artes circenses, mais uma vez, se adaptavam, se *trans-formavam*, improvisavam novas formas de seguir sendo praticadas e compartilhadas, sempre contemporâneas, contextualizadas nas corporeidades e nos contornos de seu tempo.

Contudo, como estes mestres encontravam modos de recriar a passagem de seus “truques” por entre estas novas gerações, tão distintas? Como em um novo “truque circense”, eles emergiram, espiralaram seus saberes e encontraram outras formas para *re-modelar* seus gestos. Ao mesmo tempo em que estavam conscientes de que aquele modo de fazer se modificava, sabiam que era necessário compartilhá-lo. Ao reproduzirem seus truques em novos truques, encontraram nos substratos de suas memórias e de seus corpos, novas corporeidades para as artes circenses.

Como uma coincidência nada casual, Delisier vivia um processo parecido com o que viveu Pirajá:

Já estava com meus filhos, mas eles ainda eram pequenos. Tinham uns cinco anos. Tudo pequenininho. Nós rodamos muitos anos, e voltamos para cá para o Brasil. Compramos um circo e passamos a levar uma vida diferente. Passamos a ser donos de circo, coisa que eu nunca fui. Foi péssimo. Eu não gostei, não gostei mesmo. Eu gostava mais de ser artista do que dona de circo. Tanto que eu não mandava em nada e nem queria. Eu não queria ter essa responsabilidade. Eu queria trabalhar, ser artista. Trabalhei muito tempo assim, trabalhando, sempre trabalhando, essa era minha vida. Era aquilo que eu aprendi e assim eu me criei. A minha vida era o picadeiro. Eu não nasci para ser dona de circo, empresária. Não nasci para ser empresária. Eu não tinha essa ambição de ser empresária. Eu não gostava de mandar (Rethy, 2022).

Enquanto Pirajá foi dono de circo por muitos anos e parou devido ao contexto relatado acima, Delisier adquiriu um circo, porém, não gostou da experiência. Foi então que, com seus filhos estudando já em escolas da cidade do Rio de Janeiro, Delisier se aproxima da ENCLO:

Um dia, eu não me interessei muito, não, mas eu passei por lá (pelo terreno da ENCLO) e o Edvar (Edvar Ozón¹¹⁰) falou que ia trabalhar lá, que tinha sido contratado. Falei: “Que beleza! Maravilha! E ele começou a trabalhar na escola. Um dia eu fui dar uma olhadinha no que eles estavam fazendo e vi que estavam ensinando patins. Mas estava meio esquisitinho. E falei: Isso não vai longe, não. Não está bom, não. Primeiro de tudo, esses meninos, para pegar força nas pernas, vão ter que pegar um saco bem pesado. Porque se por um caso ele cair, vai cair com o saco, e não com uma menina, porque vai machucar a menina.” Isso falei na brincadeira. [...] Me deu aquele estalo, saiu. Falei: Ué?! Enche um saco de terra, amarra, faz uma corda, uma estafa para pôr nas mãos, e ele roda, para pegar força nas pernas e posição. Porque ele está caindo toda hora com a menina e vai acabar arrebentando a garota! E o Luiz (Olimecha) mandou me chamar. Queria falar comigo. Eu voltei e Luiz disse para ir lá na cidade e falar com Edinho, que era o primo dele que trabalhava lá no sindicato, levar a carteira (de trabalho). Fui lá, levei minha carteira, mas faltavam folhas na minha carteira, não sei como, faltavam folhas. E tive que tirar outra. Fui lá em Madureira, tirei a carteira, voltei, levei lá, voltei aqui, entreguei a carteira para ele e ele mandou para o Edinho. Não era FUNARTE, era Fundacen. Ele assinou minha carteira e falou: “Você começa amanhã. Está contratada.” (Rethy, 2022).

¹¹⁰ Edvar Ozón, foi o primeiro marido da Delisier Rethy, artista circense e professor da ENCLO.

Faço aqui uma ressalva necessária sobre o método do “giro do saco” ter “saído”, segundo ela. Apenas após a entrevista, compreendi por que ela fez questão de ensinar patins para mim e para Julio Nascimento. Eu nunca havia feito patins acrobáticos, ou visto um número desses. Não fazia ideia do que era a modalidade e não tinha interesse no assunto. Mas estava aberta para minha mestra e confiava nela. Um dia, depois de estarmos há alguns anos trabalhando juntos, como portô e volante, ela disse ao Julio: “Você, vai fazer patins com a Julia!”. Julio me chamou. E ela me disse: “Você, Julia, vai fazer patins com o Julio.” Exclamei, duvidosa: “Mas eu nunca patinei na vida, Delisier.” Muito certa do que queria, afirmou: “Não importa! Você vai comprar uns patins e, com calma, vai aprender a girar. Não precisa patinar. O Julio vai rodar o saco. Quando ele já estiver bom com o saco, vai pegar você. Vocês já têm bastante técnica. Vai ficar lindo!” E assim foi. Nunca esquecerei da sensação maravilhosa de girar e girar, e voar girando. E devo essa sensação, essa vivência que me constitui hoje, à minha mestra.

Hoje em dia, entendo que ela precisava compartilhar aquela sensação, que fazia parte de seu saber, mas acima de tudo, de sua experiência. Ela aprendeu patins com a Família Ozón, de seu primeiro casamento com Edvar Ozón, sobrenome dos filhos de Delisier, e conta que seu portô era Edgar, seu cunhado (Figura 39):

Figura 40 – Delisier Rethy e Edgar Ozon (cunhado de Delisier)



Legenda: em número de Patins Acrobáticos. Circo Garcia, África (1965)
Fonte: Foto do arquivo pessoal da profa. Delisier Rethy.

Foi a primeira modalidade que ela ensinou na ENCLO e, na minha geração, ninguém se interessava pelos patins (até hoje são raras as duplas que trabalham com essa modalidade, no Brasil e no mundo). A partir de sua experiência, ela descobriu um método para compartilhar aquele fazer-sentir dos patins acrobáticos, ela deu uma volta sobre si, saiu de sua corporeidade para compartilhá-la conosco, como o fez sempre em sua vida, com centenas de alunos que passaram por ela. Essa passagem criativa dos saberes, que inclui ensinar um sentir-fazer dos “truques”, em constante “troca” no compartilhamento, capaz de desenvolver um método que, nesse caso, era voltado para o ensino dos patins acrobáticos (método que é reproduzido por diversos profissionais atualmente), é uma temática que muito importa para a presente pesquisa.

Quando perguntei se era isso que ela queria, ela respondeu, sem dúvidas:

Eu quis isso. Eu achei legal porque eu ia ter uma nova experiência. Eu virei para ele e falei: “Luiz (Olimecha), vem cá, eu vou fazer o quê?” E ele disse: “Vamos fazer assim, você vê o que a Dona Nelza faz e fica perto dela e com o tempo você vai fazendo o mesmo que ela. Mas eu queria que você pegasse os patins.” E eu peguei logo os patins, porque foi uma coisa que eu fiz e eu sabia como ensinar. [...] A Nelza dava aéreos. Mas como eu também fiz trapézio, fiz voos, também passei a dar trapézio simples e trapézio em balanço. E eu fiz lira, mas a minha lira era tipo o instrumento mesmo. E falei com o Luiz, e ele mandou fazer na oficina uma retangular. Você não lembra delas? Elas eram retangulares, assim, meio arredondadas. [...] Ele mandou fazer oito, bem pesadas. E eu comecei a dar patins, dava lira. O Lay [Laysson] estudava bambu na época. Era um alemão. Ele morreu, e eu fiquei no lugar dele. Comecei a dar o bambu, que eu tinha feito com a minha irmã (Rethy, 2022).

Pode-se perceber, em comparação com o relato anterior sobre o circo-família, que, de algum modo, o processo de ensino/aprendizado seguiu quando estes mestres começaram a compartilhar seus saberes na ENCLO. Embora nenhum deles tivessem tido uma formação ligada ao ensino, eles criaram seus métodos, se adaptaram ao longo do tempo, para que essa arte pudesse seguir sendo compartilhada.

Figura 41 – Parada de cabeça. Palhaço Cri-cri (primo de Augusto Bastos



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos. Local e data desconhecidos.

Figura 42 – Carlos Silva, (irmão de Edson Silva (1983)



Legenda: Treino de parada de cabeça com seu professor, Abelardo Pinto, Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Rio de Janeiro (1983).

Fonte: Arquivo pessoal do prof. Edson Silva.

Figura 43 – Edson e Beto Silva e seus alunos



Legenda: Edson (abaixo) e Beto (acima) Silva e, ao lado, seus alunos, Eriksson Almeida, e Eliel Dias. Nessa imagem, Edson e Beto Silva já como professores da ENCLO. Praça da Bandeira, Rio de Janeiro (2017).

Fonte: Foto do arquivo pessoal do prof. Edson Silva.

Na sequência das Figuras 40 a 42, acima, percebe-se como a passagem do tempo encontrou suas devidas *trans-formações* de modo a seguir com suas práticas e saberes, atravessando gerações do circo-família ao ensino institucional, ao criar redes de afeto e confiança.

Assim como quando Delisier relata que aprendeu corda indiana e percha, na primeira citação deste subcapítulo (e como era o aprendizado no circo-família, em geral), ou quando Pirajá conta como seus volantes de icários mudavam conforme seus irmãos cresciam, percebe-se uma mudança e adaptação das corporeidades, mas também uma resiliência do sentido dos gestos. Uns cresciam, outros se aposentavam, saíam, morriam, mas os sentidos dos gestos circenses seguiam em movimento, contemporâneos, uma vez que se atualizavam em novas corporeidades, contextos, espaços e tempos.

Embora os próprios professores que entravam na ENCLO soubessem que este era um movimento necessário para a perpetuação de sua arte, não negam que a grande maioria de sua geração não necessariamente aprovava esse “outro” modo de fazer circo:

Todo mundo falava. Os novos, os antigos... Falavam: “Você é professorinha da escolinha.” Eu dizia: “Escolinha, não. Escola de circo, Escola Nacional de Circo. Não é “escolinha”. Na brincadeira, mas sempre com aquela físgadinha, aquela coisinha, entendeu? Mas para mim, olha, não era nada. Entrava aqui e sai aqui. [...] Por ser circense e ter nascido e ter sido criada ali, para mim tudo era fácil. Nada para mim era novidade, e foi uma adaptação rápida. Mas eu achei que eu melhorei muito, em tudo, como ser humano, entende? No tratamento com as pessoas, no saber, no como lidar com as pessoas, porque é completamente diferente de colega para colega (Rethy, 2022).

Sobre o pré-conceito que tiveram que enfrentar junto aos próprios circenses, colegas, e muitos familiares, Delisier comenta que não era novidade. A mestra sublinha o fato de ter plena consciência de que as artes circenses já pressupunham adaptação constante. Seu aprendizado agora era conseguir, *com-seguir*, seguir com “outros”. Pois, reafirmando o que foi elaborado até aqui, as artes circenses, como a arte de compartilhar com diversos “outros”, agora deveriam seguir-com outros que não tinham a mesma trajetória dentro das lonas, nem a mesma idade e que, não necessariamente, estavam acostumados a tantas adaptações, como ela. Por isso, a percepção de uma outra compreensão dessas outras corporeidades e dos contextos com as quais ela passou a conviver, segundo ela, seriam “para melhor”, não somente para ela, como para as artes circenses.

Sem adentrar na complexa questão dos animais no circo (Melo, 2014; Goudard, Arrault, 2020), é cabível destacar a dor que acompanhou esse processo, e o amor que envolvia esse modo de vida, relatados por Pirajá Bastos, ao perceber que tal adaptação era inevitável:

O primeiro casal de leões que eu trouxe foi numa manhazinha, e de noite começou a chorar. Eu disse: “Meu Deus! Rita (sua esposa até os dias de hoje), eu acho que o Bruno está com fome. Quando eu fui para o barracão meus irmãos já estavam dando comida para eles. Quer dizer, eles sentiram a mesma coisa que eu senti, amor àquilo que a gente estava adquirindo, com todo sacrifício. Tanto que quando eu fechei meu circo eu não vendi meus animais, eu doei para o zoológico do Rio de Janeiro, daqui do Alto da Boa Vista. Porque eles me deram uma força enorme. Quando eu não tinha os animais no circo chegava no lugar colocando o trailer e quase ninguém queria ir, mas quando chegava a jaula de leão até o padre vinha ver os animais. [...] Eu tinha um viveiro cheio de macacos, com várias raças de macaco. De manhã cedo a minha esposa pegava um bule de café com leite e pão com manteiga. Cada um já tinha a sua caneca. Era a coisa mais linda. Em Leopoldina, Minas Gerais, veio o IBAMA para me tomar os bichos, vieram de Belo Horizonte. Começaram a pegar gaiola, rede de pescada, fizeram um arraso da cidade, e foram ao circo. Eu disse que tinha um viveiro de oito metros de comprimento, carreta com dois eixos, cheia de macaco e o outro cheio de aves da nossa fauna. Era arara, papagaio, jacu, ... Eu tinha pássaros que quando eu chegava na cidade, ninguém conhecia. Quando eles viram os macacos todos de caneco, as araras soltas em cima da lona... Porque quando chegava na hora do almoço elas desciam para a cozinha para comer arroz, feijão do prato dos empregados. Todas soltas. [...] Eles disseram para eu ir à Belo Horizonte e me deram uma assinatura, para que eu pudesse ter uma autorização para criar os animais, porque eram muito bem tratados. Quando eu parei o circo eu doei um urso, uma jaula cheia de macaco, uma jaula cheia de pássaros, quatro pôneis, dois cavalos persas. Fiquei doído. Fui para o asfalto com minha mulher para não ver a saída deles, porque os caminhões que foram buscar. Fui para lá só para chorar (Bastos, 2022).

Após mais de quatro décadas de sua criação, a ENCLO vive outros processos de *trans-formação*. No entanto, Delisier e Pirajá seguem conscientes da necessidade de atualização e de adaptação, que surge no imprevisto, junto aos “outros” e se perpetua nas artes circenses:

A Escola mudou muito. Eles ficam danados da vida comigo porque eu falo o que eu sinto. Mas a escola foi feita pelo Luiz Olimecha para que a essência do circo não fosse perdida. Porém, eu não parei no tempo. A minha época foi uma, essa época é outra. [...] Temos que ser rebeldes. Tem hora que eu fico triste pensando nos meus sobrinhos. Mas analisa bem; o que adiantava eu tocar uma firma com 16, 17 adolescentes, mas que estavam ficando velhos, fazendo um péssimo casamento e aquilo ia cada vez mais afundando o navio. Agora, hoje eu olho assim, da minha família, meu filho advogado. [...] Eu tenho em Franca – SP, três sobrinhos médicos, tem aqui na Barra duas advogadas, em Macaé tenho duas já na Petrobras e duas professoras. Tem um em Campos, que tem uma loja dentro do shopping. E estão felizes. Porém, quando chega de noite... “Tio, como é que o senhor está?” Porque eu comprei a briga deles, entende? E meus irmãos voltaram a conversar comigo. Com um ano meu irmão bateu na porta do meu terreno dizendo que eu estava coberto de razão. [...] Pelo amor de Deus! A gente viveu a nossa vida, a gente não vai viver a vida deles (Bastos, 2022).

Para concluir tais reflexões trazidas por Pirajá, retomam-se com elas todas as outras trazidas ao longo do texto até o presente momento. Se, por um lado, uma abordagem histórica sobre o circo o considera extremamente contemporâneo pelo seu caráter de incorporação

constante de novos elementos em sua produção, sejam eles linguagens artísticas, culturas, sujeitos, técnicas, métodos ou objetos, por outro, por outro, passa a simbolizar um modo de mover-se que se dá a partir do encontro e da adaptação do “outro”, na produção de um novo movimento, ou, como visto, de um “Terceiro Movimento” que acontece de modo sistêmico. Assim como no processo de criação da ENCLO, a percepção e adaptação ao contexto histórico no qual estavam inseridos fez com que os próprios circenses escolhessem encontrar novos modos de compartilhar essa arte, para *com-seguir* perpetuá-la no tempo, em detrimento das mudanças. Novas corporeidades parecem, desse modo, terem sido sempre apropriadas, num improviso sistêmico do jogo junto ao espaço (contexto), para seguir dialogando, criar “outras” formas, e *trans-formar* seus gestos. Por isso, os gestos circenses ganham uma nova dimensão a partir das lentes do “gesto dançado pelos circenses”, podendo ser compreendido tanto em seus fluxos internos, de seus movimentos individuais, mas também em relação a seus movimentos coletivos, como linguagem, e como forma de conhecimento.

O que se pretende dizer aqui é também que, esse modo de mover-se, esse Fraseado expressivo do corpo circense, trazido primeiramente no texto, não nasce por acaso, ele faz parte de uma gestualidade que também possui memória. Essa memória, que é de itinerância, atravessa o fundo tônico gravitacional do corpo e se estabiliza na abertura, já como disposição do corpo (necessária para realizar seus movimentos), mas também como acontecimento da cena, e garantia da sobrevivência desta forma de arte ao longo do tempo. O “acontecimento do movimento em relação” é profusão sensorial que produz um gesto múltiplo, já que se organiza e se recupera na própria abertura com o “outro” desde os períodos mais remotos de sua história.

4. O “MUNDO DO CIRCO”, O “MUNDO DAS COISAS”, E A CIRCULARIDADE

De novo, tenho que passar pela questão do desporto, porque é a minha experiência. E o circo para mim é o lugar da relação com os objetos com profundidade. Porque por exemplo, o atleta chega no ginásio e o ginásio está pronto, vamos dizer. No máximo, uma vez por ano, o aparelho vai mudar de lugar, mas se o atleta for criança ele nem vai participar...E no circo que eu passei a ter a dimensão do aparelho. Daquela coisa que monta e que não é sempre ali, pode ser em outro lugar, e de como montar e tem que saber se está bom ou não. E isso foi algo novo dessa relação com os aparelhos que o circo me trouxe. Porque eram aparelhos parecidos com os da ginástica, até. Só que a perspectiva do desporto é outra, é fixa. Muito fixa. Você está ali e já está tudo pronto. E no circo você tem que montar, desmontar, tem espetáculo, e tem aula que não é ali... (Carneiro, 2022).

Ao analisar o caráter comunitário dos modos de aprendizagem e de trabalho do circo-família, Ermínia Silva ressalta que “tratava-se, mais do que morarem juntos, de um compromisso com seu “mundo” e tudo o que nele estava envolvido” (Silva, 2009, p. 94, grifo da autora). Desse modo, a realização das tarefas cotidianas visava a manutenção do circo e da família, e sua função ia além da produção de um bom espetáculo. Essa organização em comunidade contribuía para a perpetuação de um saber que implicava não somente o domínio das mais variadas disciplinas circenses, como o de diversas linguagens artísticas: a dança, o teatro e a música, por exemplo. Às habilidades necessárias para fazer os próprios figurinos, os adereços e a maquiagem, somavam-se o manejo técnico para fazer um moitão, armar e desarmar a lona, ajudar na contrarregragem (no circo conhecido como barreira), vender alimentos durante o espetáculo e, ainda, garantir que estes saberes fossem levados adiante. Como bem disse Pirajá, no capítulo anterior: “Então, tudo isso eu aprendi no Mundo do Circo [...]” (Bastos, 2022). Sobretudo, este “mundo” circense não se configurava somente embaixo de uma lona, ou apenas sob um mesmo teto, mas essencialmente, pela convivência, onde quer que ela acontecesse.

Aprender a dar um salto mortal, por exemplo, muitas pessoas aprendem, não precisam de circo para isto. Mas, saber empatar uma corda ou um cabo de aço, confeccionar um pano, preparar uma praça, ser mecânico, electricista, pintor, construir seu próprio aparelho, armar, desarmar, é que diferenciava um artista circense de outros artistas, mesmo dos que futuramente ingressarão no circo (Silva, 2009, p.95).

É fato que, nos dias de hoje, o circo não enfrenta os mesmos problemas que enfrentava há um século. Existem muitas escolas de circo e muitos artistas circenses que não são tão completos como o artista circense do circo-família, que se formaram segundo referências distintas e se especializaram em duas ou três disciplinas circenses. Nesses casos, muitas vezes sua participação, em cena, ocorre em trabalhos específicos, como a apresentação de

determinados números. No entanto, seriam esses artistas circenses a maioria no mercado cultural carioca? O que permanece e reverbera nos hábitos, nos modos de fazer circo dos artistas circenses cariocas nos dias de hoje, que pode ser reconhecido como “marca” dessa forma de relação de trabalho coletivizadora e comunitária, apontada por Ermínia Silva como essencial no circo-família?

A linguagem artística do circo é essencialmente corporal, portanto, torna-se relevante entender de que forma a relação com o “outro” é praticada na atualidade. Outro ponto que merece destaque é a necessidade de investigar como se perpetuam, os preconceitos contra a arte circense.

Camargo relata que:

Os autores desta publicação assumem o preconceito de inferioridade desta forma espetacular, por decisão real ou necessidade de impressão, Lesage e D’Orneval relatam os critérios de seleção das peças impressas nos vários volumes editados para registrar a história e a obra do teatro de feira. Nos volumes em que pretendem recuperar a memória do teatro de feira, infelizmente, publicaram-se, por opção deliberada dos editores, apenas textos com algum “valor” ou “mérito” como leitura, evitando os que apresentavam, como sua principal atração, o jogo cênico dos atores ou a presença dos balés (Camargo, 2006, p.31, grifos do autor).

A citação acima, ao ser analisada, sugere uma questão: se o teatro de feira francês era visto como uma “forma menor” de arte, não teriam o melodrama, e a própria linguagem circense, sido vistos sob essa mesma ótica preconceituosa por muitos autores e pela sociedade em geral? De certa forma, a “ideia do baixo e do vulgar”, importada pelos preceitos reais, permanece atualmente como referência para muitos artistas e teóricos das artes do corpo que se julgam “contemporâneos”. No entanto, deixam ecoar as raízes mais profundas do preconceito que poda, dia a dia, os frutos de uma linguagem que nasceu do jogo da improvisação com seu público. No caso do teatro de feira, no processo de construção de uma possível memória baseada no registro da palavra impressa dialogada, “restringia-se sua parte principal”, seu elemento improvisacional e seu caráter espetacular” (Camargo, 2006, p.31).

Tudo na arte circense convergia desde sempre para a ideia de precariedade: baseada na oralidade, em constante diálogo com o público, atualizava-se pelo improviso do jogo cênico.

Pirajá comentava com frequência em suas aulas, e retoma o tema na entrevista: “Eu falo muito com meus alunos que vêm para cá, sejam rebeldes. Eu pergunto o que a família deles falou quando você veio para a Escola Nacional? Falou que eu ia ser um palhacinho. Sempre aquela humilhação.” (Bastos, 2022). Ora, essas mesmas características a fizeram não apenas marginal, mas, de certa forma, uma arte ameaçadora: sem lugar ou tempo fixo, com poucos e consideravelmente recentes registros, incontrolável e subversiva.

De modo a dar contorno às questões colocadas no início deste capítulo, pretende-se, primeiramente, trazer as reflexões sobre as formas que esses gestos circenses adquirem, no sentido do conhecimento humano e dos distintos paradigmas epistemológicos que, direta ou indiretamente, atravessaram e ainda atravessam as práticas circenses. Pergunta-se: de onde vem essa ideia subversiva? Quais são as reviravoltas e as rupturas epistêmicas propostas pelos gestos circenses?

4.1 O corpo e as coisas: a disjunção entre sujeito e objeto

Na história do pensamento ocidental, há uma lógica de oposições, uma construção que leva o sujeito cognoscente a se opor ao objeto, em uma relação de disjunção. Para que a noção de objeto exista, deve existir também um sujeito que “pensa o objeto”. Mas o “objeto”, sendo tudo que não é o sujeito cognoscente, isso é, a pura cognição, é também o mundo e, nesse caso, por sua materialidade, o próprio corpo. Ao conhecer as coisas do mundo e se deixar engajar por elas, o corpo conhece e explora o conjunto de possibilidades que a ele se apresentam e que podem ser verificadas pela experiência. O significado mais direto das coisas do mundo se dá pelas possibilidades do corpo, pela sua abertura primeira ao mundo. Desse modo, não existe uma *lógica*, uma *verdade*, um mundo, uma vez que se obtém a posição de um objeto a partir da posição de meu próprio corpo, e não por uma lógica “perfeita”, “ideal” e imutável, como colocou a tradição filosófica ocidental ao distanciar o sujeito do objeto. Galimberti aponta que:

A intencionalidade do corpo não é objetivação, como faz o intelecto, que só possui as coisas quando as afasta, colocando-as diante de si como objetos (*Gegen-stand, ob-jectus*); a intencionalidade do corpo está em ser destinada a um mundo que não abraça nem possui, mas para o qual ele não cessa de se dirigir e no qual não para de se projetar (Galimberti, 1998, p. 81).

Da mesma forma, uma quantidade de objetos, aparelhos e máquinas, cuidadosamente criadas para objetivos específicos que são, aparentemente, “passivas” às nossas ações, parecem cada dia nos moldar mais. Deixamos de senti-las, de querer escutar suas formas, de nos permitir sermos moldados pelos objetos ao nosso redor. Fechamos nossos sentidos, com o aprimoramento tecnológico que se complexifica a cada dia. É como se os objetos e suas formas estivessem tão complexos que já não sabemos por onde começar uma possível escuta ou abertura de sentidos. Estamos alienados das formas das coisas que nos rodeiam, do que são feitas e do processo percorrido que as levou a se constituírem até o presente momento. Talvez

seja tarde demais para acompanhar *trans-formações* que ficaram durante tanto tempo fora do nosso corpo. O mundo mudou, mas parece que estivemos fora do processo do seu movimento.

Ora, as coisas são em si mesmas na medida em que o corpo as ignora, mas, ao ignorá-las, o corpo ignora a si mesmo. Assim que ele se preocupa com as coisas, assumindo uma intencionalidade corporal, essas coisas imediatamente assumem um rosto familiar ou hostil; não se constituem como objetos, mas nos introduzem em uma esfera onde nos é dada a oportunidade de encontrar o sagrado e o profano, o totem e o tabu, o tangível e o intangível, o nomeável e o inominável. É da transcendência dos corpos, de seu ser originariamente fora de si nascem os deuses e os demônios, a fisionomia dos homens e das coisas (Galimberti, 1998, p.55).

No cotidiano contemporâneo, não somente em estudos científicos e o distanciamento do corpo com os objetos são estritamente funcionais. Ao mesmo tempo em que existem objetos específicos para cada uma das funções comuns, parece não haver tempo necessário para que as qualidades de cada objeto sejam experimentadas com mais propriedade e sensibilidade. Nesse sentido, as crianças podem ser consideradas exceções, verdadeiras mestras na arte de sentir e se deixar sentir pelos objetos à sua volta, de forma semelhante aos artistas circenses.

Em relação aos outros seres vivos, seguramente devido ao desenvolvimento do polegar opositor e ao refinamento dos movimentos dos membros superiores, que se tornaram mais amplos articularmente, e ao desenvolvimento da coordenação motora fina, a espécie humana ampliou sua consciência a respeito da existência de um “entre” mim e um “outro”. Os movimentos do polegar opositor permitiram ao ser humano deter um objeto consigo, próximo ao corpo, por um período maior ao desvincular esse movimento de uma necessidade básica, como é o caso da maioria dos outros animais. Estes seguram objetos e alimentos com partes proximais de seus corpos, com a boca, ou por pressão entre dois membros, ou ainda entre um membro e o tronco, o ser humano, de forma singular, consegue unir a ação de segurar um objeto à utilização das demais partes do corpo para uma outra ação. Ou seja, o corpo não necessita envolver-se inteiramente em uma só ação e começa a, literalmente, poder "afastar-se" de algo que está sendo feito por ele, no exato momento—da ação, o que lhe confere complexidade considerável de movimentos entre o que observa, o que está ao seu alcance, o que manipula e o que, finalmente, o faz *trans-formar* – em termos de posição, postura, gestual ou ambos. Dessa forma, nasce junto ao polegar opositor um determinado "poder" de distanciamento das coisas e, logo, do mundo ao redor. O que rendeu um certo ciclo vicioso sobre um mover do corpo que, não necessariamente, "está com", mas que "se utiliza de", e que, por um motivo ou pelo outro foi, ao longo do tempo, associando o ato da contemplação a

um tipo de dominação, que simbolizava, de algum modo, o ato de possuir, de ter as coisas "às mãos", como se aquilo que posso segurar estivesse à minha disposição para ser manipulado e pensado, e, não necessariamente, para me *trans-formar*.

Ora, sabe-se que a contemplação existe independentemente do ato de segurar algo. Contudo, o ato de deter algo consigo e ainda preservar a independência de outros movimentos e percepções e, dessa forma, conseguir evitar possíveis empecilhos ou imprevistos, contagiou a vontade incessante de produzir formas e objetos "inanimados", controlados e, finalmente, suscetíveis de serem estudados. A forma e as particularidades dos objetos, com sua capacidade de estimular e "ensinar" o sistema nervoso e outras vias de percepção e refinamento, perdeu espaço para um olhar racionalizado para aquilo que se detém na extremidade do corpo. Os seres humanos têm o hábito de acreditar "manipulam as coisas", que eles as movem, e nunca o contrário.

É certo que os primeiros artefatos humanos, por não terem fabricações massivas, podiam moldar também aqueles que os moldavam, desde o processo de sua manufatura, por exemplo, uma colher. Não importava o material de que era feita, o movimento necessário para esculpir um formato côncavo, fosse ele talhado, raspado, ou apalpado, envolvia todo o corpo humano, mesmo que, aparentemente, envolvesse apenas as mãos ou os braços. Ao tocar uma colher e percorrer sua concavidade com os dedos é possível sentir que, durante o gesto de acompanhar sua superfície com os dedos, algo interno também se torna côncavo, e aquela forma "entra" em você de modo abstrato e sutil. O formato da colher molda o próprio movimento feito através dela, seja sua manufatura ou em seu uso cotidiano. O mesmo acontece com quase todos os utensílios do dia a dia. Outro bom exemplo pode ser o de confeccionar uma massa de macarrão, de pão, ou de outro formato. Enquanto aquele que molda a massa não estabelecer uma conexão com sua textura e seu peso, sua densidade e suas particularidades de movimento, parece não existir ainda uma forma. Quanto mais aquele corpo se deixa sentir por aquela forma, mais a forma "toma forma". Por mais abstrato que estes exemplos possam parecer, para que façam sentido, devem ser sentidos, de fato, antes de serem puramente questionados. Nessa disjunção entre o sentir, o pensar, e o agir, encontram-se fraturas que começam a ser reconhecidas.

A quebra de paradigmas do racionalismo científico proposto pela reflexão hermenêutica se deu, em grande parte, devido à esta pretensa imparcialidade, herdada por uma lógica de equivalência criada entre o que faz e o que é passivo deste fazer – num caminho que se dá em um sentido, em direção às consequências, a um final. Os contextos e as circularidades são perdidos, em busca de uma linha reta que almeja sempre um ponto final. As

crateras que se aglutinam na superfície que distancia o corpo e o objeto de uma ação, ou de uma reflexão, fazem submergir qualquer imparcialidade.

Quando uma arte que depende tão visceralmente de uma relação sistêmica junto a tantos “outros”, como no caso das artes circenses, é analisada nesta conjuntura macro do mundo atual, a imagem da reviravolta se *trans-forma* em revolução. Os modos de perceber e agir *no* e *com* o mundo, relativos às práticas circenses, tratam, pode-se dizer, de forma revolucionária, as relações entre sujeito e objeto e sua não - separação, pois, necessitam de um envolvimento com “outro” e com as “coisas” do mundo, com encontros e adaptações contínuos.

Quando um artista circense aprende a construir seu próprio aparelho e a desenvolver o conhecimento e a técnica que residem nesse fazer, ele deve tentar, ao máximo, abrigar ali a sua subjetividade, sua memória, e todas as suas afetividades. O circense Frank Azevedo¹¹¹ mostra isso quando se refere à montagem e desmontagem do próprio circo: “Mas armar e desarmar, porque o diretor achava que se o artista botasse a mão ali, ficava um trabalho bem feito. Não deixava um parafuso ruim, mole. O artista tinha aquele cuidado, pode cair, pode dar um desastre” (Silva, 2009, p.95). Essa fala sobre o cuidado com os objetos no “mundo do circo” é muito válida atualmente. Escutei muitas vezes de meus mestres que não deixasse ninguém pendurar meus aparelhos, pois, se um mínimo erro acontecer, não será a pessoa que monta quem correrá o risco de perderá a vida (de fato, nos dois acidentes que sofri como acrobata aérea, os aparelhos haviam sido armados por terceiros). Esse cuidado e essa abertura não se aplicam somente à montagem de todos os aparelhos circenses, como também a todos os “outros” que incluem as práticas circenses, sejam eles objetos menores, outros corpos, ou o até mesmo o público. Ou seja, não é algo apenas praticado, mas inerente à formação do corpo, um saber que permeia e é permeado por uma forma de conhecer e experimentar o mundo e, por que não, de uma episteme própria que, ao invés de reproduzir uma lógica disjuntiva, propõe um agir-perceber-conhecer que merece atenção.

¹¹¹ Frank Azevedo (1919-1994) era tio de Pirajá Bastos, por parte de mãe, e foi entrevistado por Ermínia Silva no mesmo ano de seu falecimento. Trabalhou no circo da família Olimecha e foi professor da ENCLO desde sua criação até a data de seu falecimento.

Eu acho que tem uma ressonância na personalidade. Acho que tem personalidades que buscam uma pesquisa mais intimista, pegam uma bola e ficam ali na viagem, e tem personalidades mais espalhafatosas, que querem aparelhos muito grandes e movimentos maravilhoso. O circo enquanto arte é um lugar de evasão da sua personalidade, da sua expressão. No esporte, por exemplo, os aparelhos que você tem que lidar estão ali. Você molda a sua personalidade àquela perspectiva, para fazer aqueles movimentos naqueles aparelhos. No circo, como são muitas coisas, muitas áreas, muitas potências, realidades, e muitos lugares, você escolhe a sua identificação da sua personalidade e o como você quer lidar com os aparelhos. Então, é uma expressão também. O que você escolhe faz parte do que você quer expressar. Do que você é como artista. Você escolhe lira porque você tem uma personalidade artística em que a lira faz sentido para você. Para você expressar aquilo que você acha e sente que é, o seu lugar estético. Diferentemente da ginástica [artística], que tem uma regra, que se você não fizer aquilo, você não vai competir, logo, você não vai viver aquilo e ponto. Então, eu acho que os aparelhos são o reflexo da sua personalidade estética, como expressão, usando o circo como linguagem expressiva (Carneiro, 2022).

Em sua fala a respeito da relação junto ao objeto/aparelho circense faz parte do que se busca expressar enquanto linguagem artística. Ao mencionar as diferenciações de outras abordagens entre corpo e objeto, no caso, como acontece nos esportes, em que apenas o desempenho é valorizado e pressupõe uma disjunção entre o objeto, que já está dado, e um modelo de movimentos “ideais” a serem realizados –os quais não necessariamente foram criados junto ao corpo e ao contexto em que este está inserido – Bruno Carneiro retoma a ideia de sentido, de nexos do gesto dançado. A noção de “reflexo da personalidade” trazida por ele, ainda que não utilize os mesmos termos, aponta para os princípios dos Esforços labanianos e para o leque expressivo abrangente que inclui o *onde* e o *como* na criação de sentido dos corpos. Portanto, na linguagem circense é o objeto/aparelho que dá sentido ao corpo, ao criar o nexos de seu “gesto dançado”, no próprio processo de “*Co-shaping*” junto ao objeto/aparelho (Franca, 2017). É no acoplamento com o objeto/aparelho que determinado corpo circense, confere sentido à sua individualidade não somente pelo que executa, mas pelo processo vivenciado, em que o *onde* e o *como* participam do processo de *trans-formação*, de seu corpo e, muitas vezes, pelas qualidades inerentes à forma (textura, técnica, tamanho etc.) do próprio objeto/aparelho, ao longo do tempo de prática e em distintos contextos.

Quando perguntado à Delisier sobre a relação dos circenses com seus objetos, sua resposta foi uma história, inevitavelmente longa, sobre a perda dessa relação tão visceral. O relato da perda de seus aparelhos, figurinos, fotografias e pertences de recordação de muitos anos perdidos no desastre não foi o único. Na entrevista, ela relata um segundo desastre, num barco, que também lhe conferiu perdas irreparáveis. *Mas* Essa história foi escolhida e colocada como corpo do texto, em itálico, por representar diversas outras perdas e, ao mesmo

tempo, trazer um modo insistente de manutenção da adaptabilidade como produção e reprodução de vida.

Antes de nós irmos para Dacar, África, rodamos muito o Brasil com o Garcia [Circo Garcia]. [Regiões]Norte, Nordeste, Sul... Andamos muito, muito mesmo. Até que nós chegamos em Belém do Pará. De Belém nós fomos para a Bahia. E tínhamos um caminhão baú que levava toda a nossa bagagem e dos outros também do circo. Levava aparelhos e a roupa particular também, mas mais aparelho. E eles foram embora com o caminhão. Até um cumpadre meu que ia dirigindo caminhão, que era um palhaço, o Ripolim, um dos melhores palhaços aqui do Brasil, que viajou com o Garcia muitos e muitos anos. Ele era da família Queirolo, e ele que estava dirigindo caminhão, quando pegaram uma estrada, que acharam que estava certa, e foram embora. Nisso fura o pneu. Andaram, andaram e não encontraram nada que pudesse substituir, nenhum estepe. Conseguiram calçar o caminhão, tirar a roda, e foram andando e rodando a roda pela estrada. Até que encontraram um homem caipira que estava na estrada e perguntaram: “Aqui tem algum lugar onde posso consertar o caminhão?” “Não, aqui não existe isso. Tem, mas muito longe.” Daí foram andando e não encontraram nem uma carona. Bom, quando conseguiram consertar a roda, já era quase noite. E ele falou: “Estranho, parece que era aqui que estava o caminhão.” E o rapaz falou: “Eu acho que não, não era aqui.” “Era aqui sim, porque aquela árvore ali eu marquei. Aquela árvore é a mesma árvore que eu vi. Era aqui, sim. Essa árvore era a que eu vi.” Eles se sentaram ali e dormiram para ver o que iria acontecer, porque já estava bem escuro. “Como que a gente vai colocar a roda se não tem caminhão?! Deixa essa roda aqui e vamos procurar o caminhão amanhã, porque deve ter alguma coisa de errado. Vamos sentar-nos aqui esperar amanhecer para a gente ir atrás desse caminhão!” Nisso veio um rapaz com um cavalo, e eles perguntaram para ele: “Ei, você por um acaso viu um caminhão aqui?”. E ele falou: “Não. Aqui não passa caminhão nenhum nessa estrada. Está abandonada.” “Mas eu parei com um caminhão bem aqui.” “Mas que horas você parou?” “Eu não sei... Estava sol ainda.” E daí ele contou a história da roda, que furou o pneu... “Ah, meu filho, aqui quando chega mais ou menos umas 4:30, 5:00 horas tem uma tromba d'água que leva tudo que tiver por aqui.” É o horário da tromba d'água. “Isso aqui é um rio, que atravessa aqui...”. E levou o caminhão com tudo! Perdemos mesa de patins, perdemos percha, perdemos mala... Os Scandalli, eram músicos e tocavam um instrumento... Eles tinham uma sanfoninha, que era deste tamanho – gesticulando com ambos os dedos indicadores, com um espaço de aproximadamente um palmo entre eles. Uma assim – gesticulando um tamanho um pouco maior e depois ainda maior–, e ia crescendo, e crescendo até uma do meu tamanho. Eram franceses. Era a coisa

mais linda do mundo. Perderam tudo! Nós perdemos tudo, roupa particular, roupa de trabalho, aparelhos... Todo mundo perdeu tudo, e, uma mala imensa que tinha tudo ali, fotografia, programação, tinha tudo. Foi a primeira perda do circo que nós tivemos. Daí, voltamos à estaca zero... Novos aparelhos, novas roupas, todo mundo do circo, todo mundo ficou sem roupa, e não tinha ali pelo norte na Bahia. E era tudo caríssimo! Eles tiveram que vir aqui, meu padraço teve que vir aqui no Rio para comprar os aparelhos, comprar roupa. Sobretudo a percha, que era de alumínio! Foi tudo uma despesa imensa, e o circo caído. Íamos estrear na Bahia e não pudemos estrear. O circo fez aquele gasto com propaganda, cartazes, **porque não tinha aparelho, não tinha nada. Sem aparelho a gente não tinha nada.** Tínhamos apenas o número de solo. Mas só nós, e os outros não tinham nada?! Era tudo aparelho. Até que reformamos todos os aparelhos, precariamente... A Carola, que era dos Scandalli, que tinha os acordeões veio aqui no Rio e comprou o acordeom para fazer um número musical. Mas não era o mesmo. Porque aquele aparelho não era do Brasil, era da França. Perderam tudo! A nossa percha, a nossa percha também não era a mesma! O material já não tinha mais. E fazer um aparelho novo, entendeu? É um aparelho diferente, porque é tudo novo. Você já estava acostumada com aquele aparelho... Você tem que mudar a qualidade... Fica completamente diferente. E a percha não era baixa, era muito alta. Então, ele teve que modificar, colocar mais uma luva (é um cano), por dentro, porque ela ficava meio flexível, dava contratempo [termo usado pelos circenses para falar da relação entre peso e tempo para executar um movimento, com relação ao tamanho do aparelho]. Tivemos que fazer todas essas coisas e aí foi continuando, fomos embora, rodamos o Norte, rodando tudo com o Garcia. Fizemos muitas coisas aqui no Brasil, muito trabalho, demais mesmo. Depois é que ele falou [o Garcia]: Eu vou me embora. Eu vou viajar no circo e vou trocar a companhia. Foi quando ele se encontrou com o filho e foi quando ele fez a troca da companhia (Rethy, 2022, grifo nosso).

No relato exposto por Delisier aparecem diversos aspectos que merecem ser analisados mais detalhadamente. Um deles retoma a relação visceral entre corpo e objeto, que se sente a partir da repetição de suas palavras, ao reafirmar diversas vezes que, sem os aparelhos, não tinham nada. Todos do circo ficaram desamparados sem seus aparelhos e se tardou não somente até que adquirissem novos, mas principalmente, para *trans-formarem* novamente seus corpos e criarem outros números com esses novos aparelhos. Outro aspecto diz respeito à relação específica entre as questões da memória e da itinerância, que não se apresentaram apenas nos circenses do circo-família, mas se mantiveram como um distanciamento da memória escrita, que ocorre até os dias de hoje e, por isso, será aprofundada no próximo subcapítulo. Se por um lado houve perdas imensas e o cancelamento de uma temporada de

espetáculos, por outro, os artistas encontraram modos de adaptar seus números e aparelhos seguiram, rapidamente, trabalhando.

Alex Machado endossa a relevância dessa questão e retoma um complexo posicionamento, crítica essa feita que encontra eco em outros autores,¹¹² sobre a tentativa das artes circenses de tomar como modelo, em determinado momento histórico, a perspectiva dos esportes, o que, em meio à primazia tecnológica e científica, foi um modo de se adaptar e jogar conforme o contexto:

Eu acho que é uma questão muito relevante. Talvez seja uma das questões que fazem do circo o circo, é a relação entre indivíduo e objeto. [...] O circo tendeu durante muito tempo a lidar com uma relação de domínio do indivíduo sobre o objeto, e hoje temos pesquisas que já tentam experimentar sentir como é que o objeto me afeta. E é uma relação que a gente pode propor, realmente, uma vez que você tende a pensar uma relação de “o que eu faço com isso”, trazer “o que isso faz comigo” (Machado, 2022, grifo nosso).

A imagem do domador dos animais de circo, por exemplo, representava um arquétipo erguido sobre a suposição da soberania “do homem sobre a natureza”, do controle do “homem sobre seus meios”, “domando o indomável”, o que incluía também uma certa ideia de “dominação” do corpo sobre o aparelho. Trata-se de um tema controverso para a perspectiva aqui apresentada, uma vez que, mesmo que se quisesse conscientemente dominar os “outros, ideia que permeava a perspectiva corrente nas artes circenses daquele contexto, de fato, o corpo seguia dependendo dos mesmos para criar sentido em seus gestos.

Desse modo, o que se destaca na fala de Alex Machado é a percepção de que, nas práticas circenses, encontra-se essa ambivalência no modo de se relacionar com os “outros”, que não separa o sujeito dos objetivos almejados (nem de seus objetos, no sentido literal), mas permite cocriar com eles. Como conta Alex Machado:

Para dar um exemplo, o meu trapézio, que é meu há mais de 20 anos. Tinham épocas que eu encapava com faixa, épocas que eu achava melhor deixar desencapado. Eu encapava e me queimava, se eu desencapar, escorregava um pouquinho. Cada mínimo detalhe acaba influenciando diretamente (Machado, 2022).

Por isso, “cada mínimo detalhe” influenciava seus movimentos. Deduz-se disso que, um corpo que se deixa moldar pelo aparelho, encontra maior facilidade em executar seu movimento. Quanto mais afetável e manipulável seu corpo for, mais vivo será seu gesto e, mais transformadora, sua expressão. Quanto maior for o envolvimento do sujeito circense com seu objeto, mais seguro ele irá se sentir. Tais observações criam ambivalências em relação ao postulado cientificista de distanciamento em relação ao objeto. Os modos de fazer

¹¹² Livens, 2015, 2016.

seu próprio aparelho, de montar e desmontar seu objeto de ação e com ele se relacionar, como aponta Bruno Carneiro, não são fixos. Existe uma lógica circular que não objetiva o objeto em si, mas o processo de *trans-formação*, de mudanças, em um aprendizado entre o sujeito circense e seu aparelho, o qual é seu “guia”, seu trilho, sua asa, por onde seu corpo poderá se movimentar sem, necessariamente, buscar um fim específico que não a própria relação.

Atualmente, vivida e digerida, essa lógica disjuntiva é questionada por diversos autores e por diversas culturas que, atingidas pelas mesmas “verdades”, sentem que em seus corpos existe algo inexplicável, sobrenatural. Não é preciso ter uma religião para sentir aquilo que não se explica. Basta ter um corpo e estar vivo. Entretanto, sente-se, ainda, o poder que deriva da lógica do desprezo pela experiência corpórea. Pois, como mensurar sensações, afetos e expressividades?

A seguir, será visto como alguns aspectos da memória e da experiência corpórea podem apontar uma pista para elaborar possíveis repostas a essas questões.

4.2 As memórias incorporadas e as práticas ritualísticas e objetos

Uma das questões trazidas por Diana Taylor no livro *Arquivo e o repertório: performance e memória cultural na Américas* (2013) é a constante preocupação a respeito da importância da performance e dos estudos desta como um sistema de transmissão de conhecimento e de conhecimento em si, ao ampliar o que se entende por conhecimento, já que, até os dias de hoje, este foi desenvolvido sob uma lógica que prioriza a divisão e o distanciamento, e não a aproximação e a incorporação. A autora traz uma análise extensa sobre a importância da memória “de arquivo” no processo de legitimação colonizadora. Ela aponta que a questão não advém necessariamente da fratura entre a palavra escrita e a falada, mas entre o arquivo de materiais, “supostamente duradouros”, e o repertório, “visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados” (Taylor, 2013, p. 48). O primeiro, assim, é supostamente resistente à mudança e sustenta as relações de poder, trabalha à distância, acima do tempo e do espaço, ao separar a fonte do conhecimento do conhecedor; já o segundo, encena a memória incorporada, geralmente vista como não possível de ser reproduzida e, portanto, efêmera. A autora coloca esta última como um inventário, “etimologicamente uma tesouraria”, que permite os agenciamentos individuais e requer presença, o que possibilita que o ator seja descobridor do mundo e de si (Taylor, 2013).

Diversos exemplos são trazidos pela autora para exemplificar os processos de tentativa de apagamentos culturais fundamentados na fratura entre o “ontológico e o epistemológico”,

cujo intuito é desvalorizar as performances nativas no colonialismo das Américas. Contudo, o mais valioso é a percepção de que essas tentativas de apagamento, em verdade, foram transformadas numa trajetória de resistência destas mesmas performances. Ao comentar sobre os escritores do século XVI, que tentaram descrever tais performances e manifestações nativas, a autora traz o exemplo do frade Bernardino de Sahagún, citado como iconoclasta e caracterizado por sua ingênua crença no binarismo constituído do poder da palavra e da escrita. Na busca por aprisionar as práticas ritualísticas mexicanas em palavras de desaparecimento, Sahagún preserva e transmite o que pretendia erradicar. Seguiram-se diversas tentativas de apagamento das performances incorporadas, e o mesmo padrão é identificado por Taylor (2013) em 1539, 1544, 1555, e assim por diante. Posteriormente as mesmas proibições passaram a incluir os próprios membros do clero na participação dos rituais e, dessa forma, ao longo dos séculos, tornaram-se formas de proibição cada vez mais amplas, que abrangiam toda a população, a qual buscava participar dos rituais e festividades. O que antes se restringia às formas de manifestação nativas foi incorporado à toda população mexicana, inclusive ao clero e a todas as classes sociais.

Esse exemplo remonta às tentativas de proibições constantes das manifestações culturais nas feiras francesas dos séculos XVII e XVIII, citadas no segundo capítulo. A tentativa inútil do poder instituído de frear a ininterrupta manifestação dos corpos em sociedade, as constantes perseguições e proibições, não cessaram seu movimento, fluido como as águas de um rio. As vozes do poder instituinte sempre em relação com o que está sendo, com tudo o que se movimenta sem um padrão previsível, se mantiveram ligadas ao popular, ao que é comum a todos, à participação da massa, do povo, que pode e manifesta seu envolvimento, de modo circular. Não importa quantas foram as proibições, sua potência de envolvimento, de movimento ininterrupto e imprevisível, não cessou de circular, de afetar, de modificar o outro.

Atualmente, se faz necessário dar atenção ao que remanesce desses movimentos, como no caso das artes circenses e de seus gestos, que carregaram consigo sua circularidade, compartilhada por tantos milênios de memória incorporada.

A pluralidade, uma forte marca das artes circenses, é também o que constitui o seu maior paradigma, como ressalta Machado:

Acho que o circo é muito plural e tem, sim, as suas especificidades. E acho que uma especificidade do circo é reunir tantas linguagens ao mesmo tempo. Esse é o nosso triunfo e o nosso calcanhar de Aquiles. Por exemplo, quais são as metodologias escritas disponíveis para a gente? A gente consegue ter acesso a essa performance tão plural? Quais são os estudos feitos sobre o repertório de espetáculos de grupos, de artistas, onde eles relatem o processo de criação da performance e que a gente possa ter acesso a cada um. Acesso a esse procedimento de criação. E isso não está disponibilizado, não está estudado, documentado, analisado. O circo é uma arte muito recente. As escolas de circo são muito recentes. E o circo, enquanto um produtor de arte, dentro do campo artístico, reconhecido – e se é que podemos dizer que ele é reconhecido –, é muito recente. Então realmente é uma demanda que tem que ser suprida (Machado, 2022).

Uma vez que as artes circenses abrigam essa pluralidade imensa de corpos, de objetos, de manifestações culturais, de linguagens artísticas e de modos de fazer, entender seus contornos, no intuito de traçar uma escrita, torna-se tarefa árdua. De modo semelhante ao que conta Delisier, sobre a perda do caminhão do Circo Garcia, no relato anterior, muitos circenses “perderam tudo” em outras histórias. Frente ao apagamento das memórias incorporadas, faz-se imprescindível buscar percursos para uma escrita que tente contemplar as múltiplas itinerâncias circenses.: “É uma demanda que tem que ser suprida.” (Machado, 2022). Não é que a escrita possa produzir uma memória “fora do tempo”, mas por uma decisão consciente de encontrar meios de permanecer na disputa pela própria memória e suas narrativas, por criar espaços de fala e de escrita que venham do próprio Circo e que não separem a fonte do conhecimento do conhecedor, mas que encontrem seu reconhecimento.

Dito isto, é pertinente sublinhar a importância desse cruzamento das artes circenses com o Sistema Laban/Bartenieff, uma vez que é notável a contribuição de Laban na incorporação de um arcabouço teórico feito da Dança e para a Dança, que conseguiu unir diversos campos do conhecimento, ao aproximar-se das experiências corpóreas, ao invés de se opor as mesmas.

Não se ignora que o estudo de Rudolf Laban se deu em torno de uma referência branca e do norte do mundo, contudo, pode-se perceber, em seu artigo escrito ~~por Laban~~ em 1929, sua preocupação sobre a necessidade de existir uma notação de movimento e a nitidez em afirmar que “somente aquelas coisas que podem ser anotadas são levadas a sério”.

A possibilidade da notação de danças será algo importante para a história e para o futuro e será um passo importante para seu gênero. Esse é o problema das peças antigas de teatro já feitas; não temos gravações escritas. Isso irá mudar agora. Poesia e música foram anotadas e preservadas. Somente aquelas coisas que são anotadas são levadas a sério (Fichter, 1929, p.598 (trad.) *apud* Bradley, 2009, p. 21)¹¹³.

¹¹³ Do original: “The possibility of notating dances will be something that will be important throughout history and for the future and will be an important step for this genre. That is a problem with old theater pieces that have been done before; we have no written record. This will change now. Poetry and music have been notated and preserved. Only those things that are notated can be taken seriously.” (February 1929, p. 598, translation by Fichter *apud* Bradley, 2009, p. 21)

Laban conseguiu criar e compartilhar uma escrita do corpo e do movimento (atualmente intitulada *Labanotation* e encontrada também como *Kinetography*), que encontrou modos de seguir “em movimento”, uma vez que foi atualizada, modificada e incorporada por diversos outros profissionais, não somente do campo da Dança. Sobretudo, deve-se recordar que as preocupações que parecem ter motivado os estudos de Laban estavam permeadas pelas tensões do século passado, não apenas entre o nacionalismo e o socialismo, mas “sobre como a perda das conexões e sentimentos humanos relativos aos produtos do trabalho era ilimitada para a indústria” (Bradley, 2009, p. 20). Perda esta que segue cada vez mais intensa, ao gerar um distanciamento do ser humano sobre o que produz e o seu entorno. Ressalta-se, desse modo, que as artes circenses e, nesse caso, latino-americanas, devem buscar falar por conta própria, desde sua experiência, para poderem fazer ecoar suas vozes e compartilhar seus recursos de empoderamento no processo de *trans-formação* do ser-humano com o mundo.

Um estudo realizado por Alan Lomax, em colaboração com Irmgard Bartenieff, e Forrestine Paulay, durante os anos 1960, relacionou as dinâmicas expressivas e espaciais das danças populares de diversas culturas e seus movimentos cotidianos (Lomax; Bartenieff; Paulay, 1968). O estudo, então denominado *Coreometria (Choreometrics)* não chegou a ser totalmente publicado, mas foi retomado por alguns analistas de movimento Laban e, atualmente, se encontra em acervo próprio do estudo na biblioteca do LIMS – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies/NY. Ainda que o título do estudo, *Coreometria*, possa remeter a uma análise predominantemente métrica, seu principal objetivo era a análise dos movimentos incorporados e suas culturas, e não exatamente suas categorizações. Ao observar determinadas danças, verificou-se que, normalmente, um padrão de movimento realizado no cotidiano se mantinha, de algum modo, incorporado na dança, realizada de forma extra cotidiana. Ou seja, se uma determinada cultura tinha em seu repertório de movimentos cotidianos o “amassar de uma semente”, por exemplo, com um uso unidimensional do espaço (em cima-em baixo, através da dimensão, ou eixo, vertical), este mesmo padrão unidimensional se repetiria nos rituais e, principalmente, nas manifestações dançadas desta mesma cultura. Dito de outro modo, o padrão unidimensional de movimento utilizado no cotidiano poderia, a partir da experiência sensorial extracotidiana ser, de algum modo, “reiniciado”, visto sob outro ângulo da experiência incorporada para que, ao retornar ao gesto cotidiano, pudesse encontrar novas trajetórias naqueles corpos.

Neste sentido, não se tratava da criação de novos objetos –com ênfase na criatividade ligada à inovação técnica como nos dias de hoje – ou novos movimentos de manipulação, pois

o padrão da trajetória espacial se mantinha. Era a própria passagem do movimento realizado de forma cotidiana para uma forma extracotidiana, numa experiência ritualizada, que seria capaz de reorganizar a relação interna do corpo com o objeto, e com a trajetória do corpo no espaço. Ou seja, se no caso exemplificado, ao amassar uma semente, o corpo realiza uma trajetória unidimensional para manipular um objeto com um objetivo cotidiano, na experiência ritual, o corpo poderia apenas realizar o movimento do braço e da mão na mesma trajetória espacial, de cima para baixo sem, necessariamente, segurar o instrumento. A experiência incorporada de reviver o gestual sob um contexto distinto é capaz de renovar o gestual repetitivo, pela própria repetição em relação com os outros presentes, com a música, com o canto, com a comida etc. Portanto, a transformação almejada não estaria calcada na utilização, mas sim, no modo de fazer.

Em relação a essa permutabilidade de sentidos, conferida a partir dos eventos ritualísticos, entre cotidiano e extra cotidiano, José Gil, em seu livro *Metamorfoses do Corpo* (1997), fala sobre um excedente de significação que, neste contexto, pode ser visto como algo que extravasa, como uma dobra. O que o autor denomina significante flutuante seria uma espécie de reiniciação e faria parte desse processo de separação e transformação em que o humano opera os mecanismos do real, ao relacionar os significantes e os significados através do movimento dos corpos:

Estes significantes flutuantes não designariam nada de preciso, teriam muito simplesmente «um valor simbólico zero», possuiriam, no entanto, uma função fundamental, já que através deles seria possível «o exercício do pensamento simbólico» (Gil, 1997, p.18, grifos do autor).

O valor simbólico “zero”, como um excedente de significação, invoca uma zona de indeterminação que remete ao espaço entre os códigos, e é impossível de ser vista significada em códigos (Gil, 1997, p. 16). Ela é sentida, mas não é possível traduzi-la como um truque circense feito pela primeira vez. No entanto, mesmo que essa permutabilidade de códigos não se encontre diretamente ligada a um truque circense, alguns antropólogos encontraram associações com diversos processos ritualísticos, tanto ligados às festividades, como a rituais de cura¹¹⁴.

Ao retomar algumas questões sobre o sistema háptico, aprofundadas anteriormente, as palavras de Edson Silva distinguem o ensaio e a cena, ao considerar que um é mais técnico e o outro, mais relacional. Ele traz à tona a importância do que foi tratado como um estado de

¹¹⁴ Para mais, ver: Lévi-Strauss, 1985, p.193-236.

fruição, por onde o corpo consegue transmutar o que já estava formulado, incorporando com isso também processos informulados:

O trabalho de técnica que você faz ensaiando é totalmente diferente do trabalho que você faz em cena. Quando a gente entra em cena e ver aquele pessoal, aquele público aplaudindo e querendo ver o que você sabe fazer, olha, passa uma responsabilidade tremenda. Quando eu fui parar de mão a primeira vez... Eu parava muito bem de mão. Mas quando eu fiquei de cabeça pra baixo, eu comecei a tremer. Eu não conseguia fazer meu pé parar de tremer. Em parada de mão, eu pensei: “Caramba, eu treinei tanto e agora eu estou tremendo... Caramba, o que eu faço? Quer saber, eu vou relaxar, eu vou fazer o que eu sei fazer. E o meu pé parou de tremer e meu número começou a fluir. Então, eu acho que a experiência de palco é uma coisa muito importante. Você estar sempre pisando no palco, estar sempre trabalhando. Não só ensaiar, mas trabalhar também (Silva, 2019).¹¹⁵

Silva destaca como o estar em relação com o público implica em uma abertura de sentidos. O “relaxar” relatado pelo professor é um exemplo concreto de como esse estado de fruição pode acontecer. Em relação aos membros do circo-família, no entanto, esse estado de fruição e reiniciação simbólica não implicava necessariamente o estar em cena. Pois, mesmo que um membro da família não entrasse no picadeiro como artista, ele contribuía, de alguma forma, para o acontecimento cênico, por exemplo, com a venda de comida, de ingressos, ajudando a montar e desmontar o aparelho de um dado número.

O aspecto comunitário tinha o poder de transformar todos os indivíduos envolvidos no processo de compartilhamento da cena com o público, e de manter vivos seus gestos nesse movimento nessa troca e, ainda que de formas diferentes entre os membros, esses gestos compartilhados produzem um sentido de pertencimento ao grupo.

Como essa reformulação e essa reiniciação dos sentidos dadas pelo compartilhamento cênico acontecem, atualmente, nos gestos circenses? Como essa noção de pertencimento que, anteriormente, se dava de modo coletivizado no circo-família, remanesceu nos gestos circenses daqueles que foram formados pela ENCLO?

A reflexão de Bruma Saboya, abaixo, apresenta nitidamente a questão do sentido de pertencimento e sua influência direta no processo de envolvimento e, conseqüentemente, de uma *trans-form-ação* pela qual passam por todos aqueles que compartilham determinado coletivo, no caso, a ENCLO.

¹¹⁵ Silva, Edson. Não publicado. [Entrevista concedida a] Julia Franca, Alex Machado e Rafael Gonçalves. Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro, 2019. Disponível nos Apêndices.

Porque você trabalhar num lugar não significa necessariamente que você pertence a ele. Eu não sei, se você trabalha num lugar altamente burocrático, se você precisa ter pertencimento ou se você só precisa cumprir a sua função. Mas quando você faz parte de uma comunidade, como no caso da comunidade circense, você está colaborando com a permanência dela. Você está colaborando com a transformação dela. Você trabalha, você faz parte da luta por ela. Então, você se entende como pessoa pertencente àquele lugar. Não é mais só o que eu faço por aqui, como quem se oferece para um lugar. Você está se oferecendo para você mesmo. O que eu estou fazendo pelo meu meio? (...) Como é que eu defendo isso aqui que eu estou trazendo? (Saboya, 2022)

Sobretudo, deve-se perguntar como esse sentido de pertencimento nas artes circenses segue sendo compartilhado (no caso, no contexto da ENCLO) e de que forma ele se relaciona com seus “truques”.

Mas voltando, o que afeta nos corpos? No nosso período, as pessoas enfrentavam muitas dificuldades. Era o Caminho de Santiago, ou seja, quem estava ali dentro era o seu companheiro de caminhada. Os corpos que estavam ali eram corpos da luta. Você via corpos cansados, gente dormindo hora ou outra, porque era o limite da estafa dos corpos, porque trabalhava no final de semana. No começo eu ia fazer sinal, eu e o Rafael, de 07h00 até 07h30 para poder viver. Ou seja, a gente saía de casa às 06h30 para chegar no sinal às 07h00, para trabalhar até às 07h30, para chegar na escola às 08h00, para poder ter dinheiro para jantar e tomar café no outro dia, sabe? Lógico que num momento ou outro, você ia pegar alguém dormindo, porque, cara, eu chegava na escola, treinava o dia inteiro mesmo. Então assim, quem não era o guerreiro do corpo, não ficava na Escola, ficava ali um tempo e depois desistia. E o corpo guerreiro e é outro corpo (Carneiro, 2022).

Bruno Carneiro coloca o afeto como diretamente ligado ao sentido de pertencimento no circo e traz a passagem pela escola como um caminho ritualístico. Comparando-o aos Caminhos de Santiago de Compostela, faz referência a um processo de peregrinação, como num ritual de passagem, onde existe uma flutuação entre dois mundos. Essa passagem, ou “margem” (Gennep, 1978, p. 36) “entre o mundo sagrado e profano [...] não pode ser feita sem um estágio intermediário” (Gennep, 1978, p. 25).

Parece ser no afeto e no compartilhamento das experiências que os gestos circenses encontram suas trocas e transformações e se permitem reiniciar seus sistemas simbólicos e sensoriais. Assunto que merece destaque, é o fato de que os três depoimentos anteriores relatam a extrema importância da conexão dos valores comunitários com o campo da afetação e da adaptabilidade que, nas artes circenses, parecem tocar um lugar de extremos, de persistência para a troca de referenciais de impermanência, presente tanto nos gestos como nos modos de ser dessa forma de arte.

4.3 As artes circenses e a natureza mítica das coisas

Em seu livro *Ritual, Risco, e Artes Circenses* (2008), Luís Guilherme Veiga de Almeida aborda a relação entre os jogos, os rituais, e o risco físico nas antiguidades ocidentais e identifica algumas características que parecem se repetir em diversas modalidades de jogos religiosos, por exemplo, o aspecto coletivo. O autor afirma “o significado religioso do jogo como um ritual público” (Almeida, 2008, p. 143). Assim, o êxito do jogo, mesmo quando obtido por um indivíduo, passa automaticamente para o grupo – o que, na sociedade contemporânea, foi reduzido à noção de time ou de nação, como no caso dos jogos olímpicos. Outra característica seria que a relação entre as divindades e o esportismo passa essencialmente pelo corpo e pelo fisicalidade. Almeida (2008) cita uma passagem da *Iliada*, em que Odisseu pede que Atenas o auxilie em uma corrida, emprestando-lhe ligeireza aos pés, e relembra ao leitor o quanto o ser humano costuma pedir às suas divindades auxílio e proteção. quando exposto ao extremo e ao risco. Posteriormente, é lembrado como o processo da constituição de um exército, visto como máquina de guerra, volta-se predominantemente para uma ideia de eficácia de conquista do que propriamente para a noção de espaço ritual e a busca de virtudes. Contudo, as relações entre o ritual e o risco ficam sublinhadas como aspectos do que o autor chama de *experiência sensorial extra cotidiana*.

O autor identifica como a tradição do Zucana, no Irã, antiga luta de bastões, tornou-se uma forma lúdica de malabarismo. De modo similar, o maculelê, no caso brasileiro, ainda é praticado com o manuseio de um artefato de forma extra cotidiana, envolve risco físico e jogo, e os corpos desenvolvem movimentos de grande destreza, muitas vezes, acrobáticos. O maculelê é praticado também em rodas de capoeira, já como uma apropriação dupla, que incorporou uma tradição no processo de manutenção de outra tradição.

Assim, é fácil conceber como os rituais e as performances incorporadas auxiliam no processo de sociabilidade e adaptabilidade a situações extraordinárias. A partir de atividades que se utilizam do que o autor denomina *redoma sensorial extraordinária* o indivíduo poderá retomar, sob outra perspectiva, seus usos cotidianos, de seu corpo, dos corpos à sua volta e dos objetos. Os processos rituais e suas performances auxiliam o indivíduo a incorporar, aceitar e a se apropriar de determinada prática, coletiva ou individual.

Almeida complementa:

Mas acima de tudo, a relação entre guerra e acrobacia se estabelece pela necessidade do uso extra cotidiano do corpo pelo manuseio de artefatos também extra cotidianos. Pode-se pensar que a luta de espadas é um tipo específico de malabarismo, assim como a luta corpo-a-corpo é um tipo específico de contorcionismo (Almeida, 2008, p. 196).

Outro ponto comentado por Almeida (2008) é o aspecto repetitivo do treinamento como elemento ligado ao ritual. Na ocasião em que o autor realizou entrevistas na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha– ENCLO, alguns alunos afirmaram identificar uma relação entre a disciplina e a concentração necessária às práticas das artes circenses. “A relação entre esforço físico e proximidade com o divino surge aqui de modo bastante evidente: o esforço físico é um sacrifício ritual.” (Almeida, 2008, p. 178). As artes circenses, sob esta perspectiva, não somente produzem a manutenção de uma tradição incorporada em processo de resistência, como também se utilizam da relação entre técnica, prática cotidiana, risco e experiência extra cotidiana.

O mestre Edson Silva conta um pouco do árduo processo percorrido até que o corpo encontre seu equilíbrio quando está de cabeça para baixo:

Tem que ter muita calma, perseverança, insistência para aprender a parar de cabeça e parada de mão. Gente, para aprender circo tem que sofrer. Deus não fez a mão para ficar de cabeça pra baixo. Não, gente, não é isso. A mão é para comer, lavar louça e escrever. Se vocês querem ficar de cabeça pra baixo, têm que sofrer. Se não sofrer, não adianta. É por isso que o francês fala “bom suar”, é bom suar, entendeu? Não adianta. No circo a gente tem que conquistar o nosso espaço. Vamos tentar chegar num lugar onde poucos chegam. A verdade é essa, ter muita paciência para aprender as coisas, porque não é fácil, é difícil. Não adianta ficar pulando de galho em galho. Entendeu? Tem que pegar algo que você gosta e se dedicar àquilo ali. Trabalhar em cima daquilo. E a parada de cabeça é um movimento em que você coloca a cabeça numa pequena rodilha e tenta se equilibrar ali. A cabeça não tem dedos para poder segurar o chão. Não dá. **É o corpo que vai achar o equilíbrio.** É um trabalho que exige tempo, paciência e nem todo mundo, nem todo circense, tem essa paciência. Mas é um movimento que eu adoro. Estou me esforçando para que seja divulgado, justamente (Silva, 2022, grifo nosso).

Como bem destaca Edson Silva, o processo de aprendizado deste equilíbrio exige uma “conquista do espaço”, vinculado à destreza e à superação humanas, mas também da abertura para o que rodeia o corpo de modo a deixar, no caso da parada de cabeça, que o corpo encontre sua estabilidade apoiando-se no próprio espaço, pelo suporte de sua cabeça em cima de um pequeno objeto cilíndrico.

No vídeo *Expedição ao armário do professor Edson Silva*¹¹⁶, realizado com o material da primeira entrevista desta pesquisa, ainda em dezembro de 2019¹¹⁷, e produzido para o Seminário Internacional Circo em Rede¹¹⁸, Silva conta como essas técnicas, que utilizavam aparentemente “apenas” o corpo se modificaram com o passar dos anos. Muitos objetos foram criados, aprimorados e acompanharam seu tempo, de modo a auxiliar o corpo nesse processo de dedicação. É-nítida a diversidade de objetos que acompanham esse tipo de equilibrismo (parada de mão e de cabeça), e seu envolvimento no processo do cuidado com os objetos/aparelhos, que passaram por diversas gerações e foram aprimorados a partir da troca de experiências e de compartilhamento de conhecimentos técnicos muito específicos. No vídeo, o mestre mostra um trapézio de parada de cabeça, e explica como a rondilha (objeto que acomoda a cabeça para sustentar o equilíbrio do corpo) teve seu material e seu formato aprimorados para acomodar de forma ideal, ou, da melhor forma possível, o apoio da cabeça. Ele comenta que quando era aluno, a rondilha era feita de uma corda enrolada num formato circular e costurada: “Tinha que me virar” – e novamente um *re-virar-se*. Edson Silva relata que “trocou” com um francês, que sabia fazer a rondilha, mas não sabia parar de cabeça. Um ensinou ao outro o que sabia, “e deu certo”, disse ele. O mesmo vídeo mostra como *transformou* um motor de limpador de para-brisa e o adaptou para girar, pois, com a reversão certa, o motor consegue sustentar 120 quilos em giro constante. “A ideia vai melhorando com o tempo. Eles usavam esse motor numa caixa onde o tigre subia para poder rodar, e eu usei para a parada de cabeça”. Por último, ele abre seu baú, com inúmeras bengalas de parada de mão, e mostra uma bengala com mais de 200 anos, que passara por diversos paradistas da história do circo. Mostra a diferença do formato da ponta da bengala, onde a mão do paradista fica apertando para poder se equilibrar, e faz questão de falar do processo de *trans-formação* da forma do aparelho. Posteriormente, na entrevista em 2022, ele retoma a fala sobre esse processo de *trans-formação*, sob a perspectiva do corpo, da mudança do alinhamento e da postura da parada de mão, ou seja, da técnica do equilíbrio, que também se *transformou* ao longo do tempo. Por último, fala do seu valor sentimental pela bengala. No vídeo supracitado, além de destacar o conhecimento dado a partir de trocas e o processo de adaptação e *trans-formação* dos aparelhos em função do contexto temporal, o professor traz, sobretudo, o afeto dos circenses por seus aparelhos e seus truques. Ele fala dos segredos dos truques dos

¹¹⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CFPaAz9JG_2/?igshid=YmMyMTA2M2Y=. Acesso em: 25 de mar. 2023.

¹¹⁷ SILVA, Edson. Não publicado. [Entrevista concedida a] Julia Franca, Alex Machado e Rafael Gonçalves. Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro, 2019.

¹¹⁸ Ver nota 90, p.82.

circenses antigos e da importância de passar esse conhecimento adiante, ao dizer que “o corpo vai embora, mas os aparelhos continuam”. Dessa forma, pode-se considerar um *plenum* anímico que envolve a tecnologia e o fazer incorporado, ao invés de distanciá-los um do outro, como relembra Eduardo Viveiro de Castro (2015) a respeito dos Yanomami: “[...] porque uma verdadeira cultura e uma tecnologia eficaz consistem no estabelecimento de uma relação atenta e cuidadosa com a “natureza mítica das coisas” (Castro, 2015, p. 14).

Nesse sentido, a arte circense traz uma perspectiva política em sua própria prática e engajamento com o entorno, e pode contribuir, de forma, efetiva para as outras artes, pois, este significado ritualizado do treino circense possui, acima de tudo, o caráter de jogo, de acontecimento dado na relação e que, necessariamente, depende de um ou mais “outros(s)” para além do corpo que se move¹¹⁹.

O malabarismo, por exemplo, é uma arte da negociação do corpo junto ao espaço e aos objetos, em que a intencionalidade humana se configura em função do contexto, que se apresenta na relação destes elementos. Para que o malabarismo aconteça, o praticante tem que se deixar levar pelo objeto, deixar seu corpo ser moldado pelo objeto durante o movimento, inventar novas formas de ser e estar com ele, mas não necessariamente produzir novos objetos (como nas tecnologias atuais) para poder chegar a novos movimentos.

Como na dança Contato-Improvisação (*Contact Improvisation*), o movimento não acontece pelos “corpos” envolvidos diretamente em determinado movimento, mas por um terceiro elemento, uma outra dança, que seria mais do que a soma dos elementos, proveniente do que José Gil denominou como Terceiro Movimento.

[...] comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um só corpo (quando cada um deles improvisa) (Gil, 2004, p. 116).

Talvez essa comunicação inconsciente seja o que falta para o exercício da alteridade, o qual abre uma fenda e inclui o observador e o observado em uma só vivência. As questões que envolvem o sujeito e o objeto de análise, muitas vezes, remetem à metáfora do malabarismo. No entanto, é fácil “esquecer” que as práticas corporais não existem separadamente das práticas do pensamento. Um indivíduo, ou grupo de indivíduos, ao desenvolver o hábito de praticar performances que envolvam o sujeito e seu(s) objeto(s) em

¹¹⁹ Ainda que os objetos/aparelhos não estejam presentes no momento da execução, com mencionado anteriormente, eles têm participação ativa no processo de aprendizado.

um só movimento, possivelmente encontrará em outras práticas de convivência modos de operação que possam fazer emergir novas “comunicações inconscientes”. Como Versiani (2002) coloca, a construção da subjetividade deve ser dada menos por modelos dicotômicos e mais por processos relacionais, intersubjetivos e dinâmicos, como produção de valor da ação política.

Mas para que isso ocorra, é preciso mudar os pressupostos que constroem nossas elaborações teóricas, substituindo os modelos dicotômicos por modelos sistêmicos, sincrônicos e diacrônicos, prontos a lidar com a mobilidade e a complexidade, empenhados em elaborar conceitos promotores de articulação entre opostos (Versiane, 2002, p. 71).

Ainda, vale comentar que a Teoria Geral dos Sistemas (Vieira, 2006, p. 17-27) coloca exatamente que a dinâmica de cada elemento envolvido produz uma nova dinâmica, própria e autônoma, que é mais do que a soma dos elementos vistos individualmente. Dessa forma, os “gestos dançados pelos circenses” representam um acontecimento que se dá na ação do encontro com diversos “outros” e, por este ângulo, pode ser percebido como uma prática extremamente política.

As práticas de movimento que propõem um encontro do sujeito e do objeto em um só fluxo, agem num campo de afetação e transformação da forma e dos movimentos entre estes corpos e consideram o aspecto sobrenatural do movimento como acontecimento único. Elas unem a técnica e a repetição cotidiana a possíveis extravasamentos, desperdícios, de onde pode emergir o improvável, o imprevisto. Processo este que devolve um certo encantamento do objeto – espaço que lhe foi tirado pelo próprio processo de apagamento das memórias incorporadas.

Como aponta Galimberti:

Ao usar as coisas do mundo, o corpo se liberta gradualmente dos assaltos do mundo, de sua presença obsessiva; ele afasta essa ameaça, tornando o mundo cada vez mais acolhedor. O corpo, de fato, só intervém no mundo na medida em que o mundo o recusa. Dobrando a ecceidade das coisas, sua resistência original, o corpo verifica o «possível», ou o que lhe é permitido fazer, e nesta verificação ele desdobra as dimensões do futuro. Se cada negação, cada recusa não fosse para o corpo o anúncio de um futuro possível, de um evento vindo ao seu encontro e para o qual ele possa tender, seu engajamento no mundo e a transformação do mundo natural em um mundo cultural não teriam sentido (Galimberti, 1998, p. 102, grifo da autora).

Na presente pesquisa, os gestos circenses podem ser vistos como essa dobra, esse campo acolhedor que revolve os assaltos do mundo, deixando-se afetar para trocar, para se *trans-formar* e *trans-formar* a resistência original das coisas. Como os gestos circenses trazem em seus truques essas dobras de engajamento com o mundo, e como isso pode contribuir para modificar um mundo de recusas? Por hora, o que se faz imprescindível é a compreensão de

que atmosfera dada no circo é recheada de uma intensidade gerada a partir do contato com distintos objetos, que transforma e modela seus gestos através do tempo, experimentados muitas vezes ao longo de toda vida pelo circense. Uma vez que o circense começa a praticar junto a seu aparelho/objeto, ele seguirá se remodelando, ao mesmo tempo em que remodela seus movimentos junto ao próprio passar de sua vida, cedendo mais ou menos suas articulações aos vetores e tensões incansáveis impostos pela gravidade, mas muitas vezes impostas também por seus objetos/aparelhos. Pois, deve-se lembrar que muitos circenses trazem consigo vidas inteiras dedicadas a buscar outras possíveis relações juntos a diversos tipos de objetos.

Sob este ângulo, neste momento em que a vida humana parece estar altamente dependente dos objetos e aparelhos que criou e cria incessantemente, acredita-se que as artes circenses possam apresentar possibilidades outras, itinerantes. Pronta para subverter um modo de ser que se acostumou a não considerar o movimento de seus corpos como produto de muitos encontros de movimento, que surgem num processo de sensibilização entre seres e coisas, a lógica de re-funcionalização dos gestos circenses abre uma fenda entre os corpos, ao criar movimentos como encontros momentâneos com o mundo ao redor e, assim, subverter uma lógica utilitarista do humano com tudo aquilo que o cerca. Trata-se, de certa forma, de uma irreverência, como mostra o exemplo trazido por Machado (2023):

Teve uma aluna daqui que fez o mestrado sobre circo, e que ela falava sobre corpos divergentes, eu acho, era algo nesse sentido, e falava que o corpo circense é um corpo irreverente. E é verdade. Porque é irreverente você se pendurar a oito metros de altura, é irreverente você chegar lá com uma banquinha de rola e ficar jogando clave. É irreverente você ir por sinal, é irreverente. O circo é uma arte que vai muito contra o sistema. Por isso que o circo tem tido grandes dificuldades de se encaixar, de se enquadrar em alguns lugares (Machado, 2023).

O que pode existir de múltiplo na *des-utilização* de objetos que simbolizam milênios de utilitarismo do ser humano junto ao espaço que o cerca?

4.4 A reviravolta do corpo do momo¹²⁰

José Gil, em seu livro *Metamorfoses do Corpo* (1997) traz a ideia do corpo como uma infralíngua, ao refletir sobre uma "simétrica corporal da linguística" (Gil, 1997, p. 41). A partir do exemplo da metáfora do corpo como zona onde os significantes tornam-se

¹²⁰ Nesse texto, adotou-se a noção de momo como da infância, da ingenuidade, como nos recorda o *môme* (a criança). Outra conotação considerada aqui é a figura do *mômo*, o doido, o inocente, idiota. Em grego, o *Mômo* corresponde ao deus da zombaria, que, com sarcasmo, ilustra uma careta também encontrada no bufão *mômo*.

significados, forma-se uma intersecção sêmica que desloca, mas permanece a mesma, produzindo um novo sentido. O corpo, assim, fornece uma infralíngua que ultrapassa o campo semântico e cria a possibilidade de se fixar espontaneamente no espaço, através de uma polissemia de gestos. Mas os gestos se originam enquanto significantes de múltiplos significados, em múltiplas sequências polissêmicas, que fixam as relações dos corpos e das coisas (Gil, 1997).

O autor também traz a questão da géstica e da escrita do movimento, e atenta para a responsabilidade de se reduzir o corpo a uma língua, o que, coincidentemente, tem sido feito na maioria das análises sobre corpos e movimentos circenses. Contudo, como uma primorosa exceção, encontram-se as análises feitas por Gil (1997) sobre o corpo do momo.

José Gil, primeiramente, trata do corpo como permutador de códigos, ao invocar sua capacidade de “emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns aos outros” (Gil, 1997, p. 32). Em seguida, traz a figura do momo para exemplificar a desarticulação do corpo, “capaz de abolir a rigidez e os estereótipos que as codificações culturais nelas imprimiram” (Gil, 1997, p. 34).

O corpo do momo é um corpo mágico porque, não tendo vida, move-se por si próprio, sem significação, transmite um sentido, sendo desarticulado, articula-se espontaneamente, não possuindo uma ordem própria, constrói-se uma ordem (Gil, 1997, p. 34).

É na espontaneidade que o corpo do momo se articula e, por isso, pode ser perturbador, pois, atravessa fronteiras sutis entre a perversidade, a subversão e o riso. Ao desarticular o próprio corpo, o movimento se desencarna em "material puro de significar". Nesse ponto é possível encontrar o que o autor trata como percurso perverso, "pois vai do corpo ao corpo", vai do "corpo-significante ao corpo-significado", podendo submeter qualquer sentido (Gil, 1997, p.35).

Como aponta Gil (1997), não é possível situar a infralíngua como uma estrutura puramente biológica, mesmo reconhecendo a expressão pré-verbal como essencialmente cultural. Como uma sedimentação, uma incorporação, os gestos são feitos de cruzamentos, um significado pode estar significando através do movimento, da infralíngua, que nos oferece outro modo de manifestação possível, na língua criada. Mas é o movimento que nos criou, feito de desequilíbrios, de intervalos, que aparece na espontaneidade dos corpos, na criação do sentido – que se faz na própria encorpção da sensação, quando se dá sentido ao sentir.

Deve-se atentar para o aparecimento da palavra *sentido*, onde o percurso sugerido, “do corpo ao corpo”, remete à ideia de sentido revertido, uma espécie de *looping*, ou, como

colocado anteriormente, no termo significante flutuante, um ponto zero. Ao tentar dar um movimento ao corpo do momo, o que se estabelece é uma verdadeira imagem de giro, cambalhota – ou qualquer movimento de reviravolta do corpo através dele mesmo –, onde algo mais pode ser recolocado, revivido, restabelecido, reiniciado, o que deixaria um rastro de movimento mais circular do que linear.

Para que haja sentido não é suficiente um sistema de signos, é-lhes necessário um decodificador, é necessário que a sua inevitável completude, a rudeza de sua execução seja suprimida pela extrema subtilidade deste analisador capaz dos mais finos cambiantes (Gil, 1997, p. 41).

Em última análise, essa subtilidade em que se revira o sistema de signos, toma sua forma singular a partir do afeto. A afetividade é o caminho modulador do gesto, o que dá sentido ao movimento, ao indicar seu trilho de tensões, suas dimensões e percepções no espaço e que, finalmente, comunica, sente e é sentido. "Sem o afecto que os sustenta, os códigos são línguas mortas" (Gil, 1997, p.41). Mas como o afeto e o processo de ressignificação do corpo são tocados no “mundo do circo” e como isso é constituinte dos corpos circenses e de seus processos de vida?

4.5 O afeto como modulador da itinerância circense

Como no corpo do momo, propõe-se uma volta em torno das gerações que formaram e foram formadas pela ENCLO, entrevistadas para esta pesquisa, ao considerar de que forma seus saberes, guiados pelo afeto, deram a sustentação necessária para que seus corpos pudessem encontrar, ao longo da convivência, da coletividade, e do sentido de pertencimento do grupo, uma tonicidade de adaptabilidade, de itinerâncias e, por fim, de reviravoltas.

A volta começará, assim, com o depoimento de Bruno Carneiro que, vindo dos esportes, destaca como o afeto foi o grande modulador para que ele se sentisse pertencente às artes circenses:

Eu faço sempre a correlação com o esporte. Então, circo para mim é afeto puro, é muito afeto. As relações são muito guiadas pelos afetos, afetos em todos os seus matizes, desde as mágoas e até os amores, em todas as suas formas [...]. Eu acho que circo para mim, a princípio, é isso. A sensação de família, também. Existe uma coisa de pertencimento. Eu me sinto batizado pela Escola e pelos meus mestres, porque eles também reconhecem em mim o ensinamento que eles me transmitiram. Então, eu me sinto batizado e, a partir desse instante, eu acho que todo mundo que se forma na Escola, principalmente na nossa época, que era um caminho de Santiago, com várias surpresas, desafios e tudo (Carneiro, 2023).

Foi a partir do “batismo” dado pelos mestres da ENCLO com o compartilhamento de seus saberes, que ele encontra as potências necessárias para percorrer a multiplicidade desta arte, com suas várias surpresas e desafios Pirajá, quando perguntado sobre o que, no corpo do circo, difere dos outros corpos, incluindo os corpos de outras linguagens artísticas, deixa nítido o sentido de adaptabilidade como modulador, apoiando-se no termo informal “jogo de cintura”: “Primeiro lugar, você lida em um ano com muita gente diferente. Você vai de um estado para outro, cada um tem uma maneira de falar. Nós, circenses, temos que ter **jogo de cintura**” (Bastos, 2023, grifo nosso).

Alunos do pai de Pirajá, Augusto Bastos, Edson Silva conta que passou a se considerar um circense quando viveu o dia a dia no picadeiro, e enfatiza a mesma ideia de “jogo de cintura” de Pirajá sob o prisma dos “altos e baixos de um circense”:

Esse dia a dia. Você ter que morar dentro de um *trailer*, ter que puxar a sua luz. Cavar aquele buraco para botar aquela mangueira. E as vezes chove muito e alaga tudo... E tem os altos e baixos de um circense. Uma hora você está morando num hotel cinco estrelas, outras hora você está dentro de um trailer. Isso acontece (Silva, 2019).

É importante traçar aqui as mudanças viscerais do fazer circense entre estas gerações, tratadas anteriormente, advindas com o ensino do circo em escolas. É precisamente nessa passagem geracional entre Pirajá e seu pai, formados pelo circo-família e a primeira turma de alunos da ENCLO, na qual se situa Edson Silva, onde se identificam as adaptabilidades da própria arte circense, que se moldou incrivelmente ao seu contexto. Edson Silva reconhece que “o circense não precisa estar embaixo de uma lona para ser um circense” (Silva, 2022). Ele o faz porque viveu essa transição. Sua geração conseguiu trabalhar dentro de circos de lona em um momento histórico distinto, quando ainda encontravam-se muitos circenses em itinerância junto ao circo – não que atualmente não existam circenses itinerantes de lona, mas talvez nos dias de hoje, exista uma variedade maior de modos de viver e de práticas dessa arte.

A geração seguinte, representada nessa pesquisa por Bruma Saboya, entrou ainda em idade escolar na ENCLO. Ela se identifica como uma profissional de circo, embora tenha dúvidas sobre ser “uma circense”, justamente por não ter vivido esse modo de itinerância dentro da lona, característica das gerações anteriores.

Muita gente me pergunta se eu me considero uma circense e eu digo que eu me considero de circo, do universo do circo, porque eu tenho entendimento que ser circense é ter a experiência de morar no trailer, é a experiência de estar ali naquela cidade, viajando junto. Então, eu vivi uma experiência de circo numa caminhada um pouco paralela. A gente morava em hotel, enfim. E isso aconteceu em alguns outros circos depois também, então, eu faço bem essa separação, porque eu entendo que nascer em circo é diferente de nascer na cidade, entrar para a escola de circo e ir parar num circo. Eu tenho esse entendimento (Saboya, 2022).

Contudo, mesmo tendo vivido um processo de transformação geracional intenso, Bruma Saboya reconhece a itinerância como marca do “mundo do circo” e da vida junto a essa arte, quando conta sobre sua experiência de trabalho:

Essa experiência não é nada linear. Ela é muito trançada. Eu me lembro de momentos de absoluta felicidade no picadeiro, nas convivências. E tem uma particularidade do circo, que é a coisa de viajar, às vezes você vai para uma baita companhia legal, uma galera incrível e você viaja e curte. Assim como tem momentos em que você só trabalha, que não é tão incrível, que você está só terminando uma temporada. São vivências de altos e baixos. [...]Teve um ano que foi muito louco. Fizemos Finlândia com o Up Leon e Alemanha com os Irmãos Brothers. Depois fizemos Finlândia, com o Up Leon, veio para a Alemanha para trabalhar com uma banda de rock voltamos para lá. E aí, gente, eu não sei mais. Era uma confusão. Finlândia, Alemanha, Alemanha, França. Eu sei que vínhamos para o Rio, passava um mês e voltávamos para algum lugar. Teve uma vez que fizemos um bate-volta na Alemanha, fomos lá, fizemos um show na Alemanha, voltamos para a Finlândia, voltamos para Brasil, voltamos para a Alemanha, voltamos para a Finlândia, voltamos para Alemanha. Eu sei que teve Noruega no meio e teve China no meio. E foi isso. E foi sensacional. E é para onde agora? Vamos? Cadê o passaporte? Tem que montar um número assim. Vamos montar! Foi assim. Eu posso dizer que eu vivi intensamente essa itinerância (Saboya, 2022).

Pode-se, portanto, identificar a partir do relato de Bruma Saboya que, mesmo com a passagem geracional das artes circenses para dentro das escolas, a mesma noção de itinerância e de vivências de “altos e baixos” permaneceu como uma marca reconhecidamente circense. Essa itinerância deflagra um processo de reterritorialização tanto a nível macro, apresentado nos exemplos acima, como micro, a nível de reorganização sensorial, como no relato de Silva:

A gente aprende a trabalhar também com poucos equipamentos. A gente não tem todo o equipamento que tem um centro de ginástica olímpica. Então a gente é obrigado a usar o que a gente tem. A gente vai trabalhar com o que a gente tem. Então é muito mais de visão. Para não se machucar, é uma percepção fora do comum, porque você sabe que **você tem que se virar**. Você tem que arriscar, mas tem o risco também. Então, você tem que saber cair, saber virar, saber rolar [...]. Uma vez eu fui trabalhar na boate. Eu tinha que fazer uma rondada, dois *flip-flap* e um salto mortal. Cheio de gente. Eu esqueci que estava na boate, joguei um pouquinho atrás e caí colado na parede. É aí que a gente entende que se a gente não se adaptar e não tiver essa sagacidade, essa malandragem de se adaptar a qualquer espaço, a gente acaba se ferrando. Graças a Deus eu não me machuquei porque quando eu subi, que eu virei, eu vi a parede. Fiz uma parada lá que nem um gato quando voltei para o chão. E o público aplaudiu depois (Silva, 2022, grifo nosso).

Na experiência de Edson Silva, aluno da primeira geração da ENCLO, a vivência de “altos e baixos”, a nível macro, também caracteriza a vida de um circense, mas se apresenta no corpo, sob uma mesma modulação sensorial itinerante. A presença da imagem de um corpo que “tem que se virar” demarca as semelhanças semânticas apontadas no corpo do momo, onde o rastro do movimento, o gesto, consegue expressar uma circularidade espiralada e algo pode ser reestabelecido, reiniciado.

Ao transitar por mais uma geração de alunos formados pela ENCLO, que seguem atualmente como professores da instituição, Alex Machado fala sobre seu aprendizado:

Mas por exemplo, uma coisa que eu aprendi aqui na Escola (ENCLO), não na faculdade, é como **ser artista na vida**. Eu fiz uma faculdade de teatro. Eu aprendi, assim, a como cobrar o cachê, como me comportar com o contratante, sobre minhas obrigações com ele, com o elenco. Na faculdade até tinha isso, mas o “*day by day*” do artista, ter seu ensaio, uma rotina de treino, uma rotina de preparo, isso eu aprendi aqui. E acho também que **aprendi muito a lidar com o outro, no sentido em que estamos numa coletividade**. Quantas vezes eu não estava em aula, e tinha muita gente numa aula, e não tinha disputa de aparelho. Então, não é cada um por si. Todo mundo deixa um pouco para o outro. Então, a Escola (ENCLO) obriga a esses exercícios (Machado, 2022, grifo nosso).

Percebe-se no depoimento acima uma reincidência da perspectiva macro de adaptabilidade, quando Machado traz a expressão “ser artista na vida”. O modo como consegue ensaiar, manter sua rotina de treino etc., neste caso, está submetido ao contexto brasileiro de vida e de trabalho com uma arte essencialmente empírica e, como visto, muitas vezes de importância desconsiderada pela sociedade. Ou seja, ainda que de forma não explícita, a expressão “ser artista na vida” considera um contexto de adaptabilidades frente às incertezas apresentadas no cotidiano da vida de um circense brasileiro. Sobretudo, Alex Machado retoma a noção de coletividade como suporte indispensável para a manutenção desta sensorialidade múltipla e adaptativa. Ele implica no fazer circense o “lidar com o outro”, com o sentido de coletividade, onde “todo mundo deixa um pouco para o outro”, e traz à tona a ideia de que é da pluralidade que nasce essa multiplicidade de sentidos dos gestos circenses.

E mesmo assim, você pega seu trapézio e tira do ponto A para o ponto B. Aqui na Escola (ENCLO), por exemplo, a gente tem pontos aqui que são com cordas estáticas, e pontos com semiestáticas. Só isso já muda. É claro que num processo de aprendizagem, e eu falo muito isso com os alunos, é interessante que você trabalhe em todos os ambientes e contextos. Eu entendo que é mais fácil, por exemplo, dinâmicos¹²¹ na corda lisa. Você aprender ou ficar repetindo no ponto que é estático, porque é mais fácil, não dá contratempo¹²². **Mas se você for apresentar num lugar que tem um ponto que seja assim, você tem que aprender, tem que saber se adaptar.** Passar por várias experiências. A aula de lira, por exemplo, sempre tem um dia que eu boto a lira lá em cima. Aí reclamam. Eu falo: “Gente, é acrobacia aérea.” Eles vão ter que trabalhar algum momento com a lira alta. Então, se eles não se acostumarem com altura na aula, quando vão experimentar isso? É a questão da experiência. Se você colocar a lira a dois metros do chão, e a cinco, tem gente que não faz o mesmo repertório, que vai se sentir inseguro, a lira pode dar um jogô, um tempo um pouquinho diferente, girar mais, girar menos. Portanto, se mudar um, dois, ou três metros, já muda tudo para a pessoa. Essa turma está comigo só há dois meses, mas já coloquei alguns momentos a lira mais alta e eles retrocedem no repertório, porque elas não têm segurança de fazer o mesmo que elas fazem com a lira baixa. É uma questão. E elas vão se apresentar agora. Tinha um número de três liras, que as meninas sempre ensaiavam com a lira baixa. Chegaram aqui para passar, com a lira alta e sem colchão. Passaram, mas no puro perrengue. É justamente para isso não acontecer. [...] Porque assim, **a gente passa por esses apertos. Temos que ser maleáveis, flexíveis e inteligentes, para poder sacar como se virar** (Machado, 2022, grifo nosso).

¹²¹ Dinâmicos é o nome adotado para um modo de realizar acrobacia aérea a partir de balanços de partes ou do corpo todo, de maneira a criar impulsos para transições mais impactantes junto ao aparelho, como um modo mais “saltado” de realizar a movimentação por entre o aparelho aéreo.

¹²² Contratempo é o nome que os circenses adotaram para classificar o contrafluxo de um impulso. Quando se prepara um balanço para um giro, por exemplo, uma corda mais longa ou mais curta no sistema de ancoragem do aparelho aéreo, relativiza o tempo e o fluxo do balanço do corpo e frequentemente podem ocasionar um contratempo.

Novamente, três gerações depois, Alex Machado traz o termo “se virar”, agora, como um saber aprendido enquanto aluno da ENCLO. Atualmente, esse é um tema constantemente trabalhado por ele como professor. Desse modo, ele relata como se preocupa em modificar os contextos em seus menores detalhes, como a corda que pendura o aparelho de acrobacia aérea (disciplina de sua área). Ele conta não somente que, em suas aulas, procura mudar os tipos de corda, mas que, constantemente, muda as alturas dos aparelhos, visando a adaptabilidade, o “saber se virar” em contextos distintos, como uma habilidade que deve ser treinada na formação do aluno da ENCLO. A mesma ideia de itinerância é trazida, tanto a nível macro como micro, no relato de Bruno Carneiro, da minha geração de alunos formados pela ENCLO, considerada, no presente estudo, como a quinta geração de entrevistados:

Acho que o corpo circense, comparado aos outros corpos, é mais nômade, num sentido territorial mesmo. Ele quer ter uma experiência da viagem, entende? De ir em outras culturas, de conhecer outros lugares. Eu percebo isso menos em outras vertentes da arte. Assim, o pessoal quer ficar mais fixa. E quem faz teatro, por exemplo, não é todo mundo que faz teatro que quer isso. Porque o circo tem essa imagem. Quem vislumbra o circo, de antemão, já pensa nas viagens, já pensa nas turnês, em conhecer outros países, entendeu? Ir trabalhar na Europa, não é? E eu acho que também tem essa coisa do corpo nômade, do corpo que quer estar nômade, da própria experiência com o fazer dentro do circo. Porque também, no espetáculo, você descobre que você faz aquilo, e faz aquilo e daqui a pouco o que você não fazia, você passa a fazer. E você vai tomando várias funções também. Você vai ficando nômade naquilo, que é diferente também do ator ou do bailarino, por exemplo, que são as artes mais próximas, das artes da cena. Eles têm uma relação mais pobre nessa mudança do próprio fazer. Eu sou atriz, e eu sou atriz, eu não sou atriz e contrarregra. Lógico que acontece, mas não é comum ter essa mudança de perspectiva (Carneiro, 2022).

Bruno Carneiro é, atualmente, professor da instituição, e diferencia o corpo circense do corpo de outras artes da cena como sendo nômade, tanto como forma de vida, como no modo de compartilhar sua arte. Essa distinção é extremamente importante, pois, se um certo nível de adaptabilidade é, de fato, exigido por todas as artes da cena – uma vez que o próprio ato de estar em cena requer um corpo presente, atento e aberto a seu contexto – essa “mudança do próprio fazer”, para Bruno, é um fator decisivo na constituição da atividade circense.

Como visto, é no próprio percurso geracional que a imagem de reviravolta se sobrepõe como marco do que é ser um circense. Como no corpo do momo, uma volta sobre si estabelece distintas formas do fazer circense, que se expande em múltiplas revisitações de si, do outro e da própria linguagem circense ao longo do tempo.

Em uma análise labaniana, as relações aqui feitas sob a denominação de perspectivas micro e macro, podem ser primeiramente observadas pelo prisma do Grande Tema Interno/Externo. Num sentido Interno ao corpo circense e suas práticas, deve-se enfatizar que

aqueles corpos que se lançam em um espaço repleto de instabilidades precisam revisitar continuamente as trajetórias expressivas e impressivas para manter-se em movimento, o que implica em uma porosidade entre o que sai e o que entra deste “corpo”. Todos os seres vivos, a partir de seus movimentos, encontram este modo de estar entre o impressivo e o expressivo, porém, percebe-se nos gestos circenses uma disposição constante em retirar de si o conforto sensorial e motor que memória bípede oferece. Para simplesmente “estar”, além de estar com o outro na grande maioria do tempo – objeto, aparelho ou outro(s) corpo(s) –, o circense precisa *revirar-se* entre extremidades de si, encontrar novas referências sensorio-motoras e, de tempos em tempos, submeter-se a uma nova instabilidade, para se reterritorializar. Em um aspecto Externo, em termos históricos e nos modos de fazer circenses ao longo do tempo, a mesma itinerância mostra ter percorrido momentos e gerações distintas, *trans-formando* não apenas os corpos circenses, mas principalmente, as formas de fazer e ensinar circo. Curiosamente, as mesmas trocas culturais e sociais que Delisier relatou sobre sua infância como circense em cidades nas quais esteve, são também as trocas de referenciais sensoriais e simbólicos observados nos processos de aprendizagem dos truques. Tanto no fazer dos corpos, em um aspecto mais Interno, como nos corpos em relação entre si, em um aspecto mais Externo, uma itinerância movida pelo afeto e coletividade parece ecoar.

A reviravolta, como uma volta em torno de si mesmo e dos outros junto ao espaço, é colocada nas palavras dos mestres da ENCLO como um saber “se virar”, que traz consigo a noção de itinerância e de adaptabilidade junto a cada contexto, ao reafirmar a improvisação e o fazer sempre contemporâneo retratado anteriormente. Ainda, as mesmas “trocas” de saberes que se mostraram viscerais, não somente nos processos dramaturgicos dos teatros de feira, como também nos processos de constituição do circo-família, em “troca” constante com seu entorno e culturas locais, é a mesma “troca” que, nas palavras da Delisier, aparece no próprio truque que emerge nos gestos circenses:

[...] o truque vem de trocadilho. Troca. É uma troca. Você faz uma troca com o aparelho. Vai mudando, fazendo várias figuras diferentes. [...] Ele fala de tudo [o truque] Porque o truque é um desenho. Você vai fazer um desenho, como no papel, mas é no aparelho. Daí no circo é diferente, **porque é uma troca, o desenho é o truque** (Rethy, 2022, grifo nosso).

O “saber se virar”, que só acontece se compartilhado e “afetado” pelos “outros” dos gestos circenses, é uma episteme que está nas corporeidades circenses e em seus truques. Esta forma de conhecer e perceber o mundo é revolucionária porque se torna também uma ontologia possível, um modo de viver e compreender, no agir-perceber, suas ações no mundo e com o mundo.

5 REDOMAS DAS ITIN-ERRÂNCIAS: AS REVIRAVOLTAS CIRCENSES E A GERAÇÃO AVÓ

Num certo sentido, o circo foi sempre uma arte marginal. Por exemplo, no século XIX, XVIII, o circo era esse lugar onde as mulheres trabalhavam. Ponto final. Tinha dupla jornada, tripla jornada? Tinha. Mas era um lugar onde as mulheres trabalhavam? Sim. As pessoas expunham seus corpos. Homens e mulheres expunham seus corpos. Se eu pegar um figurino de uma trapezista do século XIX, se for comparar com a roupa que o pessoal da plateia estava [...] É revolucionário. O circo, por ser uma arte que vem de todo lugar, que vem da rua, que vem de pessoas mambembes, pessoas à margem da sociedade, inclusive, à margem da produção artística que havia naquele momento, é também o lugar do não institucional, um lugar realmente divergente. Por outro lado, principalmente o circense brasileiro, que sempre foi julgado por estar à margem, de alguma forma, acaba tendendo a querer cooptar os dogmas mais tradicionais. Por exemplo, você vai ver muitos circenses – claro que é uma generalização –, muitos circenses da lona, que se dizem mais tradicionais, com discursos um pouco mais conservadores. Faço uma reflexão que, por terem sido alijados da sociedade, sempre quiseram se sentir pertencentes. E qual é a melhor maneira de estar pertencente? É se adequar às normas e aos conceitos vigentes. Só que é um contraponto, um contrassenso, porque o cara fala uma coisa e faz a outra em cena. A Delisier fala uma coisa que é ótima: “Tem três coisas que tem em todo circo: fita crepe, cafezinho e viado. (Machado, 2022).

Delisier despertou, de fato, a questão sobre a etimologia da palavra “truque”.¹²³ Mas como essas “trocas” dos corpos circenses acontecem para os circenses, e como eles sentem o processo de aprendizado e compartilhamento em seus corpos, em meio a tantas *transformações*? A primeira grande “troca”, no caso dos aprendizados dos truques, a primeira mudança, no caso daqueles entrevistados que entraram na ENCLO como alunos, pode ser considerada a própria entrada na instituição, com o início da troca de hábitos corporais e os primeiros contatos dos entrevistados com o “mundo do circo”.

¹²³ Segundo Valentín Anders; de fato existe uma relação entre as palavras em castelhano *trocar*, com *trueque* e *trueco*, todas etimologicamente ligadas a *troquier*, do francês. Por sua vez, a origem desta última poderia ser proveniente do latim, *trahere* (tirar, trazer ou tração), como de *trochlea* (polea, roldana) – que teria um equivalente grego τροχίλευα (*trochilea*, que significa coisa redonda). Mesmo considerando a primeira hipótese, ainda é cabível, como propõe o autor, considerar uma aproximação à língua inglesa com *truck* (caminhão), e à língua holandesa, *trek* (viagem). Em todas as hipóteses, aparecem simbologias circenses, que parecem não coincidentemente estarem ligadas à fonética t-r-c; t-r-k. (Anders, 2023) Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?trocar>. Acesso em: 26 de mar. 2023.

A minha história... eu comecei a fazer circo assim, foi uma coisa. Na verdade, eu não queria fazer circo. Eu gostava muito de capoeira, de dança. Eu gostava muito dessas coisas. E quando eu fui para a escola, eu vi um circo. Isso foi em Bonsucesso. Eu olhei um circo e achei uma coisa maravilhosa. Eu pensei: que tenda é aquela? Eu olhei por um burquinho e tinha um homem parando de mão. O homem era gordo e barrigudo assim que nem eu. Eu não era assim. Eu fiquei assim depois. O homem pegou na bengala, rapaz, e subiu a parada, assim de lado. Uma coisa fantástica! Eu olhei e pensei: eu quero fazer isso! Mas na volta da escola eu olhei de novo no burquinho da cortina do circo. E quem eu vi? O Marcos Martinelli. Até hoje eu me lembro o nome dele. Marcos Martinelli, em cima de sete rola-rolas. O homem ia lá na ponta do rola, e voltava, ia lá na frente, voltava. Eu achei aquilo lá fantástico. Como é que o ser humano consegue se equilibrar em cima de sete rolos e chegar a um extremo do equilíbrio na ponta, e não cair, meu irmão?! Isso a dois, três metros de altura. Eu fiquei louco! Falei: Eu quero fazer isso! [...] Eu acho que a minha vida está entrelaçada com o circo. As coisas aconteceram, não foi por acaso. A minha visão do circo, eu indo para a escola, já foi uma previa do que podia acontecer comigo. Eu acredito muito nessas coisas, sabia? (Silva, 2019).

O professor Edson Silva compartilha um pouco sobre o fascínio e a decisão que, desde muito cedo, acompanharam sua entrada nas artes circenses. Seu relato foi bastante detalhado e ele contou como a união com seu irmão, Roberto Silva, foi decisiva para sua entrada na ENCLO. Certo dia, o domador de urso do Circo Tiani viu seu irmão e falou com eles para irem ao circo:

Falei: “Eu levo o Beto lá no circo.” Levei o Beto aqui na Praça XV, na época o Tiani estava lá, em 1982. Chegando lá o Beto fez um salto para o Tiani. Porque o Tiani estava lá. Todo mundo aplaudiu. Gostaram muito. Mas o Tiani falou: “mas aqui ainda não é o seu lugar. Aqui é um circo profissional. Vou te mandar para a escola do Luiz Olimecha.” E mandou o Beto vir para cá (Silva, 2019).

Quando eles vieram à ENCLO, Edson Silva disse ao próprio Luiz Olimecha que seu irmão não poderia vir sozinho: “Ele [Luiz Olimecha] viu também as minhas qualidades, e a gente juntou o útil ao agradável” (Silva, 2019).

A Figura 43, abaixo, mostra os irmãos Silva em um equilíbrio de parada de cabeça, quando eram alunos da ENCLO, denominada “cabeça com cabeça”. Edson Silva lembra que eles tinham o costume de ir à praia saltar. Por esse aspecto, a decisão e o fascínio também se aproximam da história de minha entrada na ENCLO, e percebe-se, aos poucos, que também se aproxima da história de Alex, que conseguiu entrar como aluno regular após um grupo de estudantes insistentes em processo de reciclagem conseguirem formar uma primeira turma de alunos que tinham mais de 20 anos de idade, processo que só foi possível com a entrada de Carlos Cavalcanti como diretor da instituição. Já Bruma Saboya conta sobre como frequentava a ENCLO antes de pensar em se tornar aluna da instituição: “Eu tenho uma memória de estar aqui na escola, assistindo O Circo da China, quando ficou em temporada aqui na escola” (Saboya, 2022). Ela viu o Circo Garcia na ENCLO e, frequentemente, vinha

com seus pais de sua cidade natal, Visconde de Mauá, à cidade do Rio de Janeiro, para ver aos espetáculos. Já em idade escolar, equivalente ao início do Ensino Médio, residindo no Rio de Janeiro:

Figura 44 – Edson e Roberto Silva. “Cabeça com cabeça”



Legenda: Praça da Bandeira, Rio de Janeiro, RJ (1990)
Fonte: arquivo pessoal do prof. Edson Silva.

Uma amiga entrou para a escola e me disse: “Entrei para a Escola de Circo.” Falei: “Legal!” Eu sabia onde era, e falei: “Sim, eu também quero”. E vim. Cheguei aqui e tinham acabado as inscrições, não podia mais. Fui falar com o diretor. “Poxa, eu queria entrar na escola.” Eu me lembro do Luizinho fazendo assim: “Não pode.” [enquanto gesticula com a cabeça e braços]. Mas por quê?! Eu não tinha a menor ideia dessas regras, de que só podia até ontem. Eu era muito jovem, tinha 15 anos. Então, eu passei um ano esperando para entrar na Escola (ENCLO) e eu falava com os meninos: “Quando abrir a inscrição, me avisa, me avisa.” Eu estudava de manhã no colégio Princesa Isabel, na Rua das Palmeiras. E abriu inscrição para a manhã, aqui para a Escola (ENCLO). O ano letivo começou em março, no colégio e, na Escola (ENCLO), no dia quatro de abril. Fui à secretaria, e no colégio Princesa Isabel tinha aula à tarde também, mas não podia mudar o turno, porque só podia trocar no meio do ano. Eu fui à sala do diretor. Meus tios, meu pai, várias pessoas da minha família tinham estudado no Princesa Isabel. Eu falei: “Eu sou filha do Ricardo, e eu não vou mais poder estudar aqui se eu tiver que ficar de manhã.” A minha mãe nem soube que eu tinha feito isso. Mas eu fui, e expliquei que era porque eu ia fazer a Escola (ENCLO) no período da manhã. Foi assim, sem conversar em casa, já muito determinada. [...] Enfim, por um motivo ou pelo outro eu consegui ir para o período da tarde. E foi assim que eu vim para a Escola (ENCLO). [...] Eu lembro que no dia em que eu visitei a escola, eu olhava, e pensava: “Vou fazer aquilo, eu vou fazer isso” e, quando eu cheguei aqui, fiz outras coisas (Saboya, 2022).

No caso de Bruma Saboya, parece haver um fascínio prévio, oriundo da própria admiração da família pelo circo. Novamente, fascínio e decisão se repetem e, assim com Bruno Carneiro, uma nova história soma os dois e aglutina com ela a memória e as coincidências, ao fechar o ciclo. Nas palavras do mestre Silva, “as coisas aconteceram, não foi por um acaso.” (Silva, 2019).

Quando eu fazia ginástica lá em Campos, por conta das apresentações, experimentávamos algumas coisas de outras linguagens artísticas. E fizemos uma oficina de tecido com a Gabi [Gabriela Mendes] que era a esposa do francês do *Cirque Du Soleil*. Isso em 1900 e bolinha, eu era uma criança. Foi a primeira vez que tive contato com o circo e, logo depois, fomos convidados para fazer a audição para o *Soleil*. Viemos aqui para o Rio fazer a edição no Crescer e Viver, que ainda era aqui, lembra? Não era onde é agora, era naquela lona antigona. Enfim, fizemos a audição e eu encontrei a Delisier. Quer dizer, a Delisier falou comigo. Eu não passei na audição, e ela falou comigo assim: “Olha, você sabe que tem escola de circo? Você podia fazer escola de circo, estudar lá.” Não lembro exatamente o que ela falou, mas ela elogiou o que eu fazia e falou da escola de circo. Depois disso, dessa audição, fiquei mais um ano em Campos, e depois fui pra Piraiá. E quando eu tive crise lá em Piraiá, eu lembrei da Delisier, dizendo: “Por que você não faz circo? Vai para a escola de circo.” Eu fui para a internet, pesquisei Escola Nacional de Circo”, peguei o telefone, liguei. Eu acho que era mais ou menos setembro. E ia ter prova em janeiro, não sei. Estava nesse período de inscrição, e foi tudo meio assim. Eu fui, me inscrevi e vim para o Rio (Carneiro, 2022).

Pode-se dizer que nos cinco casos, contando comigo, existe a memória muito forte de uma “fruição”, uma “vergência” de acontecimentos que, somados à decisão de cada um, ocasionou uma mudança que afetaria de forma determinante nossas vidas daquele momento em diante. Como bem disse Bruma Saboya sobre o que, para ela, é circo, “eu acho que é um lugar de encantamento, que captura pessoas.” (Saboya, 2022). De fato, essa captura parece

acontecer tanto para o público como para os artistas. No entanto, de que é feito um artista circense?

Para Pirajá:

Amor à arte, em primeiro lugar. Fazer aquilo que você gosta. Não adiantava eu forçar a minha sobrinha a andar no arame sem ela querer. Ela ia fazer o arame, mas dentro dela, ela não estava com o arame. [...] Eu fazia dobre volta com seis tumores debaixo do braço. Cheguei para o sr. William, mostrei e ele: “Che, que cosa horrible, entra no picadeiro faz qualquer cocita.” Mas eu vou entrar, cumprimentar, sorrir e voltar para cortina?! Se eu entrar é para fazer a dobre volta, caramba! Eu saía com a camisa toda suja de sangue, arrebatado com aquela porcaria toda... Pô, tem que ter amor para o que você está fazendo! Não é?! Tem que ter amor. [...] Antigamente o circo era um SENAI. Meu irmão desmontava o motor do caminhão, sem ter estudado mecânica, o outro abriu um letreiro a mão livre sem nunca ter feito desenho, tudo por ter muita **persistência**. Tudo aquilo que abraçamos, fizemos com gosto, porque nós gostávamos daquilo (Bastos, 2022, grifo nosso).

E para Delisier:

É a paixão que você tem por essa arte. Então, você não tem raiz circense, mas você é uma circense. Porque você aprendeu no circo, você trabalhou no circo, continua fazendo o seu trabalho em cima do circo. Você gosta daquilo que você faz, e vai atrás daquilo que você aprendeu (Rethy, 2022).

Para os mestres Pirajá e Delisier, como visto acima, sentimentos como o amor, a paixão e a persistência fazem com essa captura, mencionada por Bruma, possa ter continuidade. Novamente, o campo das sensações e dos afetos podem dar suporte à persistência diária, necessária para tantas reviravoltas. Porém, como ensinar, como aprender e compartilhar essa multiplicidade de reviravoltas e, ainda, como esses modos de compartilhar os saberes circenses se constituem nos gestos circenses?

5.1 Redoma sensorial ordinária e extraordinária

A constante adaptação dos referenciais ordinários do corpo bípede propõe um fraseado poroso entre tensões extremas, esgarçadas e comprimidas, que encontram um ritmo de Ação e Recuperação de constante *trans-form-ação* do corpo junto aos “outros” do universo circense. Os gestos circenses, assim, propõem uma vivência extrema do corpo, entre o abrir-se e fechar-se para o mundo, ou seja, uma situação-limite. Concretamente, as articulações dobram-se até o máximo de amplitude e esticam-se até seu limite oposto, e não se detém nessa aparente fronteira da amplitude articular, ou mesmo do espaço. Por trazer camadas expandidas, as quais se orientam em relações sensório-motoras extremas, o pulsar desse ritmo do movimento circense favorece um estado expandido, de dilatação, que percorre não apenas

o corpo, o espaço e o objeto/aparelho, mas também o tempo, já que a própria arte circense se renova a cada dia.

O entrar e sair constantemente no acontecimento de uma volta sobre si mesmo pode ressignificar o corpo, como foi concebido, e criar outros parâmetros que extravasam as fronteiras entre os códigos e as sensações, entre o sentir e o materializar, pois, ele apenas é. Ou se gira um salto mortal ou não se gira – mesmo que se caia de boca no chão; ou se lança a clave para cima, ou não se lança – mesmo que ela, ainda assim, caia. Mas o que ocorre para que exista uma vergência, uma fluência, que independam se “deu certo” ou “errado”? Poderia este ser um “estado do corpo” ou, no caso, um “estado circense”?

Tem coisas que realmente são inexplicáveis. Por exemplo, ontem eu estava dando aula ali, e o homem parou na mão do outro e caiu. Ele vinha caindo na cabeça da garota. Eu consegui e na hora, eu não sei como, eu peguei a garota, voltei para o lado. E todo mundo ficou impressionado. Como é que você conseguiu fazer isso? Não sei. É uma coisa que eu sei fazer, mas eu não sei como é que eu fiz. São os improvisos da nossa vida. Como eu fiz aquilo eu não sei, mas é uma coisa que eu tenho dentro de mim, que eu não consigo passar para o outro. Mas eu tenho o reflexo de salvar. Eu acho que isso é um saber circense, porque eu aprendi isso no circo. Eu aprendi isso no circo (Silva, 2022).

Quando perguntei a Edson Silva quais saberes circenses não podiam ser escritos, ele me contou essa história, de algo que ele não sabia como aprendera e adquirira, mas sabia que havia sido “com o circo”. Ele retoma a temática da improvisação, trazida anteriormente, sobre o contexto do jogo cênico no teatro de feiras, e renova a questão, para *re-conhecê-la* como um saber das práticas circenses.

Guilherme Veiga de Almeida (2004) traz o termo *redoma sensorial ordinária* para elucidar essa ideia dos sentidos que compõem e são compostos pelas práticas cotidianas. Do latim *domus*, que significa casa, a etimologia da palavra *redoma* remete à noção de que determinados percursos sensoriais – são sentidos cotidianamente e moldam os sentidos dos movimentos de cada corpo. Nesse sentido, a *redoma sensorial* estaria intimamente ligada aos sentidos da comunidade e do lugar onde este corpo habita, o que, no caso do circo, pode ser reafirmado a partir do caráter simbólico de *redoma* e das vivências experimentadas sob a lona de circo. “É você entrar no circo e sentir: É isso que eu queria! Entrar embaixo de uma lona e sentir aquela sensação, que tem algo aqui que está me abraçando, um calor. Aquele calor, que não é da lona, é o calor que tem a energia do circo.” (Rethy, 2022).

Do mesmo modo, será colocada abaixo uma reflexão, em forma de desabafo, quando, na última entrevista com Bruno Carneiro, o gravador principal teve uma falha técnica e a gravação de segurança, feita do gravador do celular, seguiu gravando uma parte mais informal

de nossas memórias. Bruno comentou que “não ter a lona, acho que empobrece o espírito da aula”, referindo-se ao ocorrido durante a pandemia, quando a lona da ENCLO foi desmontada. Mesmo após os constantes pedidos da instituição, até o momento dessa escrita o problema não havia sido solucionado pelas autoridades. Ao conversar informalmente com Bruno (com a gravação do celular ainda ativa), lembramo-nos do cotidiano na lona da ENCLO com uma sensação muito parecida com a descrita por Delisier:

A lona é aconchegante... Não importava se estava quente, se estava frio, a lona era sempre gostosa. Às vezes era muito quente. Mesmo assim, estava tudo bem, sabe? Porque a gente estava ali, e parecia o ventre materno da mamãe. Eu tinha essa sensação. Tanto que, quando eu encontrei uma lona, quando eu morei fora do Brasil, eu não queria ir embora nunca mais, eu era o ser mais feliz do mundo, porque eu podia treinar o dia inteiro e ninguém me tirava de lá (Carneiro, 2022).

Como aponta Almeida, a redoma sensorial “nem sempre está ligada à totalidade dos sentidos, mas podem alcançar o efeito redoma quando estão articulados, agindo em vergência, produzindo uma experiência de envolvimento” (Almeida, 2004, p. 73). O autor também utiliza o termo, comunidade sensorial, e destaca a importância da compreensão do que considera uma calibragem dos sentidos que possa levar a desvios desses padrões ordinários, percebidos nos fenômenos rituais, nas performances e nas atividades de risco (Almeida, 2004).

Antes de discorrer a respeito do treinamento circense propriamente dito, faz-se necessário pensar em quais situações as redomas sensoriais são revisitadas de modos mínimos, ou seja, que pequenas experiências, feitas de modo extraordinário no cotidiano, podem ser consideradas experiências de reviravoltas sensoriais. A maioria das práticas e treinamentos cotidianos, quando vividas intensamente, ao despertarem grande envolvimento do(s) sujeito(s) implicados em determinado acontecimento, pode provocar mudanças de paradigmas sensoriais de certo indivíduo, ou de um grupo de indivíduos. A mudança de referencial sensorial e a atribuição de redomas sensoriais extraordinárias são basicamente inerentes à existência das práticas cotidianas, principalmente àquelas ligadas ao corpo. Como em *loopings* dados pela repetição de seus fraseados de movimento, o próprio movimento, vivido múltiplas vezes, potencializa a criação de novos referenciais sensório-motores. Deve-se, inclusive, destacar que, quando repetidos durante muito tempo, sem mudança de referencial, acabam definindo e, muitas vezes, distanciam o praticante de seu próprio sentir-agir. O que Galimberti (1968), considera como ambivalência originária é justamente o que aqui é chamado de vergência sensório-motora, de reviravolta. É a possibilidade de recolher-se

ao corpo ao mesmo tempo em que ele é deixado, simplesmente “sendo”, para habitar o mundo, para “estar-no-mundo”.

Neste estar fora de si, neste projeto, o corpo é sempre ultrapassado pelas coisas para as quais tende, de maneira que só sou meu corpo se não o sou, unicamente se me superando a mim mesmo de modo a estar no mundo. Para quem se apega a si mesmo sem jamais poder se superar, o corpo é um obstáculo, ele é o entrave que me torno para mim mesmo quando me nego a mim como abertura originária. Com efeito, não basta desejar para obter; ao habitar um corpo, nós não podemos ter o mundo senão se nosso corpo é, não um obstáculo a ser enfrentado, mas um veículo que nos introduz no mundo. É isso que significa ser seu próprio corpo sem sê-lo, e é nessa ambivalência originária que se recolhe a significação do corpo e sua relação primitiva com o mundo (Galimberti, 1998, p. 60).

Sob certo aspecto, um exemplo que envolve uma mudança de referencial do campo sensorial é o fenômeno de estar no escuro total. A referência da entrada de luz nos olhos não permite que, de fato, nada possa ser visto, o que, muitas vezes, pode causar sensação de desconforto, dada a dependência atual dos seres humanos ao sentido da visão. Contudo, se o corpo se abre para as outras sensações produzidas através da escuta, da pele, dos cheiros., ele tem a possibilidade de se adaptar àquele ambiente. Inclusive, ao tentar “isolar o processo de adaptação do campo sensorial visual, algo impossível, se os olhos forem fechados durante alguns segundos e abertos novamente, uma nova referência àquele sentido se restabelece. Ao abrir os olhos, já é possível enxergar algumas silhuetas e, a cada vez repetido o pequeno momento de subversão da referência visual, pode-se enxergar mais nitidamente. Desse modo, o exercício de subverter os sentidos do sentir pode ser considerado como um micro ritual que estabelece uma mudança sensorial.

A Metodologia Angel Vianna apresenta belos exemplos de mudanças de referenciais cinestésicos a partir de estímulos sensoriais, como micro rituais de mudança sensível do sujeito para com sua própria corporeidade e propriocepção. Por exemplo, a proposta que explora de escuta e reconhecimento de distintas camadas osteo-miofasciais. O trabalho inicia-se com a percussão em apenas um lado do corpo. Em seguida, é reservado um momento para a percepção das diferenças entre este lado e o que não foi percutido. É comum meus alunos relatarem que se percebem "tortos" após essa prática, ou, ainda, que veem um lado mais pronto, mais desperto, disponível e aberto para perceber o entorno. Os processos de envolvimento sensorial e cinestésico presentes nas práticas desenvolvidas por Angel Vianna

buscam separar para incluir, aos poucos, e criam, aos poucos, espaço para que se reafirme ou se revire o modo de perceber uma parte do corpo em relação ao todo e ao seu redor.

Ao pensar no encontro entre o sensório e o motor estabelecido através das análises do capítulo um, deve-se retomar a ideia da redoma como processo de envolvimento, da experiência do corpo em movimento a partir de seus gestos, memória incorporada, afetada, que fundamenta seus sentidos, seu fundo motor e tonicidade.

Essa redoma, como qualquer redoma, é a composição de uma série de elementos sensoriais, mas não pode ser compreendida pela simples soma desses elementos. A redoma sensorial é antes uma totalidade de sentidos que, interagindo e maximizando-se mutuamente, produzem um efeito que ultrapassa a soma de suas partes (Almeida, 2004, p. 73).

A redoma, como enfatiza Veiga de Almeida, traz consigo o pensamento sistêmico, pois, é mais que a soma dos elementos sensoriais envolvidos. É algo que acontece no “entre”, nas relações dadas a partir da *troca*, quando, em um grupo de pessoas, essas percepções são exponencializadas, uma vez que existe o envolvimento entre os sujeitos, imersos em sensações distintas, que podem ser finalmente compartilhadas. Assim, um evento compartilhado, com caráter de subversão sensorial, é uma experiência sensorial extraordinária (Almeida, 2004). O autor recorda os termos utilizados por Victor Turner (1974, p.116-132), *liminal* e *liminoid*, que do latim, *liminare*, significam “a soleira da porta”, expressão que traz um-sentido de transição, de estado fronteiroço.

Um ritual é, certamente, um evento social extraordinário que, portanto, gera experiências sensoriais extracotidianas, porém, ver o ritual como ruptura, como antiestrutura ou como uma dissolução da estrutura normativa da sociedade, pode ser mais um efeito do olhar do observador do que uma experiência realmente vivida pelos praticantes dos rituais. Pois o ritual é um evento socialmente produzido e obrigatoriamente compartilhado e mesmo que um evento ritual possa parecer uma subversão total da vida cotidiana, essa subversão terá sempre umnexo fundamental com a vida e os sentidos experimentados nos processos sensoriais ordinários (Almeida, 2004, p. 96-97).

Desse modo, sabe-se que existe um estado de transição que pode ser visto como uma ruptura, o que não significa, necessariamente, que o praticante do ritual se percebe desse modo. Como parte de um processo mais longo, o momento *clímax* nada mais é do que parte do processo (Almeida, 2004). Sob essa perspectiva, o autor atribui às práticas circenses a observação de que, para o espectador, que não acompanhou o processo diário de mudança de referenciais sensoriais, as ações dos artistas circenses parecem impossíveis de serem realizadas, mas para o circense, o momento da apresentação/performance para o público nada mais é do que parte do processo.

Quando foi perguntado a Alex Machado quais saberes circenses não podiam ser escritos, de maneira semelhante à Silva, ele deu um exemplo prático:

Têm muita coisa que é de *feeling*, de você sentir o movimento. Como num movimento de balanço. Você tem que sentir. Guardar aquela sensação. A acrobacia tem muito isso, de guardar sensações e tentar reproduzi-las. Qual o momento em que está no ar, ou o momento em que você puxa a perna... Tem que gravar esses momentos e tentar voltar a eles sempre que necessário. Também tem muito a ver com o fluxo, com as sensações do movimento, como o peso. Qual o peso que você sente? Por exemplo, tem um truque no doble trapézio, que é o “*flic*”. O volante está com o pé na mão do portô, e o volante enverga. O portô empurra o pé e o volante dá uma volta e pega na mão dele. Para a gente que está vendo é um movimento super rápido. Para o volante leva horas, a gente sempre fala: “espera, espera...” O volante sempre quer ir mais rápido. Então, ele tem que guardar essa sensação desse movimento, o quanto ele dura, o percurso que ele tem no espaço (Machado, 2022).

Em termos de processo de mudança paradigmática, no caso do circo, além do treinamento e do modo de vida compartilhados, os microrrituais de mudanças de referenciais sensoriais e cinestésicos se dão por meio de uma mudança de configuração espacial que, como visto, podem ir desde a substituição do suporte do chão por diversos tipos de aparelho, até pequenas mudanças, como o tipo de corda e a altura de um aparelho, ou o envolvimento direto a partir de outros corpos e objetos. Os corpos dos “truques circenses”, desse modo, *trocam*, não apenas as formas de fazer no corpo, como as formas de fazer na vida e, ainda, *trocam entre si*, no sentido da cumplicidade e da coletividade entre as sensorialidades cotidianas e extra cotidianas. Aqui, destaca-se a ideia de ação coletiva, produzida pelas trocas circenses, de modo a manifestar uma mesma noção de “elos cooperativos como ação social” (Becker, 1982, p.205-222), como transformação concreta na vida do envolvidos.

Eu acho que nesse aspecto a gente não perdeu nada. Acho que continua a mesma coisa. Até mesmo a Lilian, diretora da escola, que nunca teve nada com o circo. Ela entrou na escola e vira e mexe ela fala assim: vamos tomar banho de mangueira, todo mundo, Olha isso?! Engraçado... De onde vem isso? Isso é coisa de espírito, sabia? Nos circos tradicionais, todo final de domingo à noite eles faziam churrascos, sabia? Confraternização, todo mundo conversa, toma cerveja. Você não sabe de nada. Os alunos aqui fazem muita festa. Moro aqui do lado, fazem festa a fantasia. Isso é muito legal, essa união. O circo tem esse poder (Silva, 2022).

No relato acima, Edson Silva fala espontaneamente sobre os valores comunitários das artes circenses. Ele dá o exemplo da ex-diretora da instituição, funcionária pública sem antecedentes junto ao circo, e reafirma a união como um “poder” que possui o circo. Aqui, entendido como um estado de “abertura dos sentidos”, que disponibiliza o corpo para realizar infinitas “trocas”, é percorrida através de diversas gerações e, para Edson Silva, está relacionada com uma “coisa de espírito”.

Você se lembra do Robby? Ele não era brasileiro. Então, ficava gritando: ponta de pé, cara! Ponta de pé, cara! Mas era uma voz assim, porque a voz tem poder sabia? Até quem não estava na aula fazia ponta de pé nessa hora (Silva, 2022).

Ao tentar compreender como essas trocas puderam ser transmitidas ao longo das gerações da ENCLO, foi perguntado aos professores entrevistados se eles identificavam algo do processo de formação, enquanto alunos, que permanecia mais forte na memória deles, Silva contou uma série de memórias, como a citada acima, em que a vivacidade da voz de seus professores e a persistência demandada no aspecto sensorial ordinário se constituía, muitas vezes, enquanto um evento ritualístico.

Tem coisas que ficam sempre na nossa cabeça até hoje, que são: ponta de pé, estica a perna, enverga, a sua cabeça está baixa, estica esse braço, ou olha, você está e tracassando (quando a pessoa encolhe a perna no flip flap), o salto ficou horrível, coloca a lonja nele (a loja e o cinto de segurança). Coloca a loja nele, não deixa cair e, em determinados momentos, olha, se cair, entra todo mundo embaixo, tem que segurar ele! [risadas] Então, é uma **confiança** assim, incrível. E eu fico até emocionado quando eu falo isso, porque é isso que vem na nossa cabeça o dia inteiro (Silva, 2022, grifo nosso).

É na memória onde a relação de *troca* entre redomas sensoriais ordinárias e extraordinárias aparece sempre ligada aos mestres e a uma certa sensação de redoma coletiva, de algo que se entrelaça na própria história, neste caso, da ENCLO.

Os nossos professores, os “professores velinhos”, Delisier, Pirajá, Teco. Eles nunca mostravam, e um dia, do nada... A Delisier, por exemplo, não fazia os movimentos, jamais. Muito pontualmente, ela se revoltava com o aluno, ia lá e fazia. E era um choque para todo mundo. Eu me lembro da Delisier fazendo parada de mão, fazendo prancha na mão de portô. Subia e falava: “Olha, tá vendo, é assim que se faz!”. E ela já tinha uns 60 anos. Teve um momento que na escola propuseram para a gente fazer um espetáculo só para os professores apresentarem, e eu propus pra Ângela [Cerícola] para a gente fazer um doble trapézio. Ela falou que fazia com o irmão dela há 40 anos atrás. Ela fazia todos os movimentos. “Ângela, faz assim” Ela fazia. “Ângela, joga a perna.” Ela jogava. Eu tirei o número com a Ângela em duas semanas, com movimentos que ela nunca tinha feito. E ela se jogava, confiava, e ela não fazia doble trapézio há 40 anos (Machado, 2022).

No relato de Alex Machado, a perplexidade diante da memória sensorial dos professores mais antigos e, atualmente, seus colegas, ficaram mais presentes. A vivacidade e a confiança com que a disponibilidade daqueles corpos seguiu, com o passar dos anos, carimbou sua memória, assim como no caso de Edson Silva. Pode-se, sob certo aspecto, dizer que existe uma adaptabilidade sensorial que se estabelece pela confiança. É como se a relação entre as pessoas, durante os treinos e ensaios, tivesse sido pautada pelo costume de confiar no outro, através da abertura sensorial. Uma vez encontrado o lugar interno da confiança em

estar ali, se doando, em *troca* permanente, é como se o corpo guardasse aquele lugar e, a partir dali, pudesse desenvolver sensorialmente uma diversidade de formas e adaptabilidades novas com o mundo.

Neste sentido, o comentário de Bruma Saboya sobre seu método de ensino retrata esse lugar de escuta e confiança, assim como na maioria dos entrevistados:

Eu vou pedir coisas muito parecidas. Eu quero que vocês façam um grupado¹²⁴ com joelho e quadril fazendo uma linha horizontal. [...] Eu insisto muito na linha horizontal, porque ela é o meio do caminho para o resto. [...] E, na verdade, com o tempo eles vão entendendo que o que eu estou trabalhando com eles é a escuta. Que eles possam me ouvir e responder com o corpo, o que não sei se posso chamar de comando. Porque eu quero explicar para eles quais são os lugares por onde eles estão passando para depois eles escolherem para onde eles vão (Saboya, 2022).

Em termos de metodologia de ensino, houve uma nítida mudança ao longo das gerações, devida às próprias transformações dos contextos históricos. Quando indagados sobre suas memórias de treinamento na ENCLO, os entrevistados das gerações que cursaram a Escola, entre 1982 e 2000, mencionaram o uso de métodos muito “rígidos” ou, que os professores, muitas vezes, eram grosseiros,

Um dos primeiros professores da ENCLO citado neste trabalho, Agostinho Bastos, pai de Pirajá relata momentos do treinamento de báscula e de icários. Já Pirajá, não fala exatamente de suas memórias de treinamento, mas responde sobre as mudanças geracionais dentro da ENCLO. Bastos e Pirajá comentam:

¹²⁴ Nome técnico para a ação de trazer os joelhos em direção ao peito, considera muitas vezes não apenas uma ação, mas uma postura, como no exemplo acima.

Eu tenho que conversar muito. Eu não vou me sentar ali, pegar um celular e ficar olhando o celular e não vou olhar aluno. Eu tenho que exigir dele! Está cansado, não, mais uma vez! [...] Teve uma vez, ensaiando báscula, que fiz dez saltos mortais da báscula para o chão e meu pai falava “mais uma”. Falei: “Mas já fiz dez saltos, eu estou bom”. E ele: “Você não tá bom coisa nenhuma.” Pegou o chinelo dele, contou seis passos e falou: “Se você é um bom volante tem que acertar o salto e cair em cima do chinelo.” Eu não acertei um salto mortal em cima do chinelo. “Você não é um bom volante!” Eu tive um volante aqui que colocava um lenço e caia em cima do lenço. Esse é bom volante. Tem que se exigir isso do aluno! (Bastos, 2022).

O Augusto Bastos, pai do Pirajá, foi o meu professor aqui na escola (ENCLO). Eu treinei muitos anos com ele, e ele usava uma cordinha. Era icários, eu ficava de cabeça para baixo, jogando uma outra pessoa no p. Ele falava: Olha, se você errar, você vai ver o que vai acontecer. Teve uma vez que eu errei. Ele pegou aquela cordinha que estava do lado dele e deu uma chibatada, mas de longe, tipo um chicote, e estalou, pegou bem nas minhas pernas. Ele falou: Não, eu também não uso esse método. Esse método é para você saber que eu estou aqui do lado e você tem que fazer o que eu mando você fazer. Vamos retificar uma coisa, eram puxões de orelha, mas assim, eram carinhosos. Não era aquela coisa bruta, não. Os professores amavam a gente e eles passaram isso para mim. Nós temos que amar os nossos alunos, mas eles não podem fazer as coisas erradas. Não é por você amar seu aluno que ele tem que achar que já que ele me ama e vou fazer do meu jeito. Não, tem todo o respeito dentro do treinamento e eles conseguiram passar isso para a gente. A gente tinha respeito e carinho por eles e eles também pela gente. Era muito legal (Silva, 2022).

Não se pode dizer que o método rígido, ríspido e muitas vezes agressivo dos professores antigos é um dilema especificamente dos circenses. Tive professores de balé que davam aula com vareta na mão, para dar “leves” batidas em partes do corpo de seus estudantes quando fizessem algo “errado”, ou, quando não fizessem algo que deveriam fazer. Os métodos de ensino, tanto numa escala de ensino fundamental e médio, como nas inúmeras atividades que são ensinadas de forma extracurricular, mudou drasticamente ao longo do final do século passado e segue se modificando até os dias de hoje. Existia uma verticalidade e uma autoridade maior na relação entre professor e aluno, que mudou em vários graus e nuances distintas, que não cabem aqui serem analisadas. Neste estudo, são enfatizadas as memórias deste processo de mudança, mas acima de tudo, o que ficou em resiliência, os rastros dessas memórias que ficaram em seus gestos.

Neste sentido, por diversas vezes uma aparente rigidez, no caso dos mestres antigos da ENCLO, pode mostrar-se extremamente flexível e adaptável, uma vez que passou por inúmeras mudanças e segue reverberando através de diversas gerações. Um exemplo que conto frequentemente para meus alunos atuais ocorreu ao longo de seis anos, período em que fui aluna de Delisier: a sua mudança de atitude em relação ao que ela considerava como processo de criação e pesquisa cênicas. A primeira vez que ela me viu com a lira perto do chão, gritou: “Pra de lagartixar nesse chão e sobe a lira! O que você está fazendo aí?” Eu

então expliquei que estava pesquisando uma entrada para o meu número. Mas ela seguiu firme, e disse que não era a hora de pesquisar, mas sim, de passar a técnica, que eu subisse a lira e ponto. Cerca de quatro anos depois, quando ensaiava com Julio Nascimento nosso número de lira dupla, Delisier nos disse a aula seria voltada para a pesquisa de movimentos para o número, e que podíamos aproveitar o chão do picadeiro, já que naquele dia estava disponível. Ou seja, o método não estava fechado, mas em constante abertura para o que se mostrava coerente, dentro de cada corpo e cada contexto que ela observava enquanto professora atenta que sempre foi.

De que modo essas *trocas* constantes tiveram suas resiliências nos próprios gestos dos circenses ao longo de distintas gerações? Foi perguntado aos quatro entrevistados formados na ENCLO se já haviam se percebido ao reproduzir algum movimento típico de seus professores.

Tem coisas que a gente reproduz, tipo o Abelardo Pinto. Quando ele me segurava na parada de cabeça, e eu encolhia a perna, ele mordia a minha batata (panturrilha). Teve um dia que eu quase morde a batata do aluno. Eu falei: se você encolher a perna, eu vou morder sua perna (Silva, 2022).

Como eu e Alex Machado fomos alunos da Delisier por muitos anos e era comum que ela desse leves cutucadas (mais informalmente chamadas de “tapinha”) em seus alunos, perguntei especificamente sobre esse tipo de “toque” [em termos de Esforços, seria equivalente à Ação Básica “pontuar”, Rápida, Direta e Leve, podendo ter uma gradação mais para forte, dependendo da urgência do movimento] e se ele se percebia reproduzindo isso.

Dou às vezes ainda. Se eu preciso que a pessoa acione uma coisa, que ela engaje uma coisa no movimento, eu vou lá e dou uma cutucada. Toco onde é para acionar. Eu acho que realmente ajuda. Mas, por exemplo, quando eu entrei aqui, eu tinha referências muito fortes e, de alguma maneira, inconscientemente, eu comecei a reproduzir muitas coisas que meus professores faziam comigo. Num dado momento, eu pensei "Eu estou fazendo isso porque eu acho que isso é certo, porque eu concordo com isso, ou porque foi o que fizeram comigo?". E eu fui entendendo que não. Algumas coisas realmente eu concordei, mas muitas outras não. Eu percebi que estava reproduzindo o que foi feito comigo (Machado, 2022).

De fato, muito do que trouxe Alex Machado sobre esse processo de apropriação de referenciais metodológicos foi importante para que, atualmente, novos desafios fossem lançados. Contudo, parece que a mordida na panturrilha, ou a cutucada, não falam apenas sobre um movimento de imposição.

Já a fala de Bruma Saboya, abaixo, resume, de modo sincero e afetuoso, como ela se percebe em relação à essa passagem de sentido do gesto circense e retoma, sob outro prisma, a relação entre sentido e coletivização, ao evidenciar uma passagem que se faz na abertura.

O que eu acho que eu reproduzo e com todas as minhas questões existenciais, de respeito etc., é a possessividade com o aluno. Meu aluno é meu aluno, então ele é meu, eu tenho uma propriedade sobre ele. Como eu sei que é um absurdo isso, eu tenho uma fala contrária. Mas ele é meu. Eu tenho ciúme dele. Ele não sabe, mas eu tenho. Inclusive eu me controlo para não fazer isso. E talvez aí venha a experiência de antes, do corpo, querendo se reproduzir. É porque, já que eu não faço mais, eu faço através dele. Eu não estou fazendo, mas eu estou ali, fazendo com ele. Então, é um empenho, tem uma dedicação, tem algo de “muito meu” que está ali. Quando eu olho o aluno fazer a horizontal do joelho, eu falo: “Olha lá que eu estou indo junto com ele”. Ele me levou com ele quando ele fez aqui ou aqui. Quer eu queira, quer ele queira, ou não, está acontecendo já esse acordo. Eu acho que talvez tenha um lugar de escuta com os meus professores, que eu diria que era muito da obediência e que ele se modificou, mas ele está ali (Saboya, 2022).

Ao responder à pergunta sobre os saberes circenses que não podiam ser escritos, a mestra Delisier trouxe a mesma ideia: “É uma coisa que você não pode falar, porque é uma coisa que não é dita, é sentida!” (Rethy, 2022). Em seguida, ela retoma o assunto e se aproxima ainda mais da reflexão de Bruma:

Não sei se eu estou nesse caminho, mas eu vou te falar uma coisa muito interessante, que acontece muitas vezes comigo, mas muito mesmo. Eu, por exemplo, falo para a pessoa fazer um truque. “Vai com calma, presta atenção no que eu estou passando para você.” Estou com a lonja, de repente, eu tenho, eu sinto uma energia dentro de mim que eu faço aquele trabalho. Eu estou fazendo aquele trabalho e, de repente, ela faz! Daí eu olho e penso assim: Ué, que engraçado. Ela sentiu o que eu pedi e ela foi certinho. Então, o movimento, eu vou sentindo, e parece que sai de mim e entra dentro dela. Eu acho isso. Eu já senti isso várias vezes (Rethy, 2022).

Por fim, chega-se aonde a léxica já não se organiza com as mesmas formas passíveis de seguir, tamanha a magnitude de compartilhamento e de experiência. Como sua eterna aluna, eu sei exatamente, eu senti com precisão, inúmeras vezes, essa presença, essa passagem/projeção à qual Delisier se refere. Bruma Saboya, por sua vez, dá um passo a mais, e comenta a respeito da presença do espectador nesse compartilhamento. Na entrevista, ela cita a teoria da neurociência sobre os neurônios espelho¹²⁵ (Rizzolatti; Craighero, 2004):

¹²⁵ Os neurônios-espelho foram descritos pela primeira vez na década de 1990 pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti como neurônios com propriedades de integração sensorio-motora. Com pesquisas inicialmente feitas com macacos a pesquisa demonstrou que praticamente todos os neurônios-espelho possuem respostas das ações visualizadas iguais às respostas das ações motoras realizadas (Rizzolatti; Craighero, 2004). Posteriormente estudado em humanos e analisado por diversos estudiosos da área, passa a ser considerado um sistema de neurônios-espelho, que demonstra constituir também um mecanismo que desempenha um papel na compreensão do significado dos eventos motores (Fadiga, 1995).

Uma parte sobre o neurônio espelho, que eu acho que é muito potente, é a pessoa que está na plateia transpirando por causa do artista que está no picadeiro, e eu acho que é por isso que o público vem. Não é só porque ele assiste e admira, é porque ele vive junto àquilo e passa por aquela experiência. Então, eu acho que a troca é muito essa. Quando o meu aluno faz, é como se eu estivesse fazendo junto com ele. E eu espero que ele possa se apropriar da minha voz e transformar numa voz dele, para poder se ouvir e decidir como é que ele vai fazer as frases dele. Por isso que a *troca* é muito essa (Saboya, 2022, grifo nosso).

Retorna-se, mais uma vez, à *troca*, agora, sob o viés do ensino-aprendizado do truque. O significante flutuante e seu espaço entre os códigos dá forma para esse espaço entre corpo-objetos - “outros” dos gestos circenses. Seus excedentes de significação transbordam, e é cada vez mais difícil traduzi-los em palavras.

Quando a gente está parando de mão, tem um lugar que é para ficar só parado e é muito chato. É nesse lugar que a gente medita. É o mesmo problema que a gente tem de ansiedade fora, a gente vai ter ali. Como é que eu consigo nesse momento, simplesmente estar ali e ficar? Eu acho que o circo todo traz esses momentos. Quando você faz uma acrobacia, é uma constante de estar ali, naquele fazer. Eu coloquei numa monografia, da Preparação Corporal [Pós-graduação da Faculdade Angel Vianna], que o movimento virtuoso não serve para nada. Ele não ajuda a construir nada no mundo. Ele não constrói nada. Ele não tem ali um lugar de concreto. Mas ele faz do mundo um lugar melhor. Faz o mundo ser bom. É um estado de presença. Que bom que eu estou aqui agora. Quando você faz uma carreira de *flip-flap*, só o que sobra é o registro na memória de quem fez ou de quem viu. Mas acabou. Era e não é mais. Virou memória. E é uma memória de uma potência que faz a pessoa que fez querer mais e faz a pessoa que viu também querer. Quero ver de novo. Então, é esse lugar da experiência. [...] Esse lugar que é e, um segundo depois, não é mais, mas está concreto na sensação. E a sensação vai construir sua subjetividade, te modifica. Porque alguém assiste um espetáculo e sai modificado (Saboya, 2022).

As artes, como bem aponta Bruma Saboya, possuem um “lugar de sensações”, onde determinados campos sensoriais são dilatados a partir da experiência e suas diversas formas de compartilhamento. O “estado de presença” trazido por Bruma é uma abordagem recorrente no campo das artes da cena. Na tríade público - artista - objeto de arte, quando o objeto é construído a partir da relação de “corpos em cena”, existe este estado de abertura que, talvez nos primórdios da linguagem circense, tenha se dado pela confiança e pela troca de sensações extremas entre determinado grupo social.

5.2 *Galumphing*: estado circense

Arriscar-se-á imaginar que, em uma comunidade, um grupo de pessoas estejam socialmente acostumadas a cortar um alimento com uma faca. Uma pessoa deste grupo está cortando o alimento e, num dado momento, ela para e “desperdiça”, “*galumph*”, joga a faca para cima despreziosamente sem, necessariamente, se dar conta. A faca, magicamente, gira

no ar e volta para sua mão. Porém, a ação de jogar a faca para o alto seria mais um gesto recuperador da ação repetitiva, um certo micro ritual corporal, que busca menos uma façanha específica com aquele objeto do que contrapor a repetição para poder retomá-la. É um gesto que escapou do padrão, tão necessário à manutenção daquela ação no tempo quanto o próprio padrão. Nessa situação imaginária, pode-se também pensar que aquela pessoa gostou do movimento que realizou e desejou repeti-lo. Ela está atenta e se esforça para relembrar o recém ocorrido. Lança novamente a faca para cima, mas a faca gira um pouco a mais, cai com a ponta para baixo, e ela é forçada a retirar sua mão do percurso da faca para não se cortar. A faca cai no chão. Ela repete uma, duas, muitas vezes. Decide repetir diariamente aquele gesto. Então, como se o ato de repetir a façanha do giro perfeito fosse já o gesto cotidiano, outros possíveis caminhos encontrados entre a faca e o corpo daquela pessoa, aos poucos, transmutam suas referências e se tornam o próprio escape do padrão.

Dentre os diversos acontecimentos que não saíram como um giro “perfeito”, muitos outros movimentos emergiram, dando mais espaço para o mesmo processo ser vivido exponencialmente. Ao invés de considerá-los como erros ou acertos, no próprio processo de permitir a experiência do movimento, o “erro” se transformou em errância, numa ideia que se aproxima mais de desvio, de afastamento, do que de falha.

Retoma-se, então, esse gesto de afastar-se de algo, para poder recuperá-lo de outra forma, de um modo que não é somente humano, mas inerente à própria vida. A diversidade das espécies está, de certo modo, ligada à ideia de Fraseado entre Ação e Recuperação. Seja qual for a espécie em vida, ela estará intimamente ligada ao seu ambiente e se relacionará, necessariamente, com o que a rodeia, ao criar padrões básicos para se alimentar e se reproduzir. Será na mudança de um padrão no ambiente ou nos movimentos daquele ser, ou em ambos, que uma certa adaptabilidade, ou uma futura espécie, surgirá.

No caso humano e da vida em comunidade, a necessidade de Recuperação de um padrão está intimamente ligada à noção de socialização e, como já comentado, nas raízes dos processos ritualísticos. As referências sensoriais são desenvolvidas ao longo da vida em função de cada entorno, ao criarem um “vocabulário de sentidos” que é, de certo modo, socializado. Por isso, mesmo que vivenciados individualmente, os rituais tornam-se extremamente importantes para a retroalimentação do movimento de coletivização da vida, em que costumes sociais podem ser reafirmados e transformados em função da necessidade daquelas relações.

Deve-se considerar que esse extravasamento não é uma constante, mas existe justamente para complementar um *continuum* de costumes sensoriais socialmente

estabelecidos. A passagem entre sentidos extremos, comuns e novos, representa um possível risco para aqueles que compartilham um determinado sistema de costumes sensoriais. Porém, aquele que encontra em seu fazer uma zona de indeterminação constante, se identifica com uma certa itinerância de seus referenciais sensoriais e se arrisca no próprio desenrolar da realidade a qualquer tempo.

A lembrança de Bruma Saboya parece dialogar com essa reflexão:

Tenho outra memória, com uma amiga de Mauá, que hoje mora em São Paulo e se chama Ju. Pegamos uma corda e ficamos, eu, de um lado, e minha irmã do outro. A gente enrolou a corda na cintura da Ju para ela tentar fazer o que eu imagino hoje que seria um *flip-flap*. Quando a Ju pulou, a gente estrangulou a cintura dela e ela caiu. Foi uma coisa assim. [risos]. [...] Essas coisas que a gente aprontava Eu acho que a Ju viu um negócio que ia para trás em algum lugar e a gente adorava fazer estrelas e pontes e tivemos essa ideia de amarrar uma corda. Lembrando que minha irmã deveria ter uns nove anos e eu 12, ou minha irmã oito e eu 11, era uma coisa assim. A Ju tinha a minha idade. Acho que talvez por algo antropológico, a gente tentou fazer aquele movimento. A gente não sabia de onde vinha, talvez de alguma raiz muito lá de trás. Enfim, coisas que o corpo lembra, que estão em algum lugar ainda. E por que a gente amarrou aquela corda? Não tenho a menor ideia (Saboya, 2022).

No caso das artes circenses e de suas práticas diárias, o lugar onde o indivíduo e o coletivo se interpenetram se situa numa fronteira sutil entre os desejos e os medos mais profundos do ser humano e, ao mesmo tempo, nas sutilezas de uma realidade e de um espaço que se faz presente no acontecimento, na manifestação, seja ela para o “bem” ou para o “mal”. Nesse lugar litorâneo, nessa intersecção porosa, instaurada entre o desejo e o ato, aparece um certo “estado circense” de manifestar as temporalidades entre tudo o que se sublima e tudo o que se deprime. Mas não em um sentido passivo, como um acontecimento que independe da vontade, e sim, como uma ação contínua de buscar ou uma, ora outra, mas sempre formas diversas de sublimação e de depreciação, a depender da disciplina circense, da dramaturgia buscada. No entanto, possivelmente aí passeia algo que também se repetiu durante toda a memória incorporada dos gestos circenses.

Quando foi perguntado aos entrevistados o que tem no corpo do circo que é diferente dos outros corpos, incluindo nessa questão as outras artes do corpo, Edson Silva respondeu indubitavelmente:

É uma coisa louca que dá na gente uma vontade maluca de fazer as coisas, de ficar de cabeça pra baixo. É uma coisa incrível. Eu acho, eu acho o circo incrível, entendeu? [...] Uma vez chegou aqui. Chegou aqui no Rio de Janeiro o Circo do México. Vieram para a escola cinco crianças. Tinham quatro garotinhos gordinhos barrigudinhos. Não dava nada por eles. Olhei e virei até meu olho. O moleque gordo pulava para lá, pulava uma bola quicando nos *minitramps*. Mas umas coisas fantásticas mesmo. Depois eu fui assistir ao espetáculo deles de cama elástica. Olha, você vê uma cama elástica olímpica e vê a cama elástica dos meninos circenses. O moleque fazia quatro voltas, com a barriga enorme. Ele fazia quatro voltas. Eu não sei como é que ele conseguia fazer uma coisa assim, fantástica mesmo. Eles tinham numeração de cama elástica porque, nascido e criado dentro do circo, com menos de um ano ele já subia na cama elástica. Essas coisas que impressionam, gente entendeu? Deixam a gente louco (Silva, 2022).

Todas as artes possuem o potencial de reversibilidade entre extremos – do corpo, do espaço, dos objetos, de caminhar por entre extremidades – seja qual for o sentido a elas atribuído. O circo, como linguagem artística, parece ter se focado, se especializado nisso ao longo do tempo. Durante a mesa Acrobatas Mentais, realizada pelo Seminário Internacional Circo em Rede (2020), Alice Viveiros de Castro aponta para as descobertas de Niède Guidon na Serra da Capivara (Piauí), onde diversas pinturas rupestres, datadas de 27 mil anos, revelam uma série de movimentos e posturas acrobáticas (Figura 45):

Figura 45 – Figuras rupestre



Legenda: pintadas no Boqueirão da Pedra Furada, Serra da Capivara, PI
 Fonte: *Blog* da Alice Viveiros de Castro, disponível em:
<http://acrobatasmentais.blogspot.com/>. Acesso em: 13/07/2023.

Pirâmides humanas com duas, três e quatro alturas, mão a mão, ombro a ombro, movimentos de voltas completas com o corpo, equilíbrios complexos, segundo ela, sugerem que nossos antepassados conheciam estes movimentos. De onde viria esse ímpeto de fazer algo inusitado e, finalmente, a ideia de subir em outra pessoa? Teria sido criado sem um objetivo em comum? Quantas vezes devem ter tentado realizar a façanha, em vão?

É impossível saber ao certo se eram movimentos realizados ou imaginados. Por outro lado, pode-se sugerir que mais de dois seres humanos tenham decidido subir uns nos outros com o objetivo de alcançar algo numa altura extrema que ultrapassasse a altura de cada um deles individualmente. O fato é que, apenas por um milagre, a façanha pode ter sido feita numa primeira tentativa. Imagina-se também que, possivelmente, diversas tentativas devem ter sido realizadas. Talvez com mais de um grupo de pessoas daquela comunidade, algumas mais altas, outras mais baixas, mais leves ou mais pesadas, com experiências inconclusas, possíveis acidentes e, por que não, algumas boas gargalhadas no meio do processo, que se finda na bem aventurança do equilíbrio coletivo.

É no processo de tentar invariavelmente um objetivo coletivo, em que se passeia por extremidades, entre tentativas mal e bem-sucedidas, que se compreende detalhadamente cada passo, cada movimento desejado e cada possível falha, driblada pela experiência. Quando se lida com um objetivo arriscado, além da grande cumplicidade entre os envolvidos, é necessária muita confiança e intimidade. Pois, os medos dos indivíduos não são iguais, os limites se distinguem, as soluções, as capacidades, os modos de encarar os erros, acertos etc., diferem. Desse modo, na busca pelo objetivo arriscado, no caso de uma dupla, um trio, ou um grupo de pessoas, as facilidades e dificuldades de cada corpo aparecem e os aprendizados são exponencializados.

É justamente no caminho percorrido durante o treinamento, invisível aos olhos de todos aqueles que não participam do processo, que as corporeidades “fazedoras” de peripécias se especializam em sublimar ou em depreciar. Dessa forma, como que passeando entre o extremo pulo ou a extrema queda em um só movimento, o resultado em si perde sua relevância. Nesse sentido, é como se a importância não estivesse contida na realização, no fato, na ação consumada. É no aproximar de extremidades tão longínquas de realidades, em um desejo poderoso desmanchado, *de-formado* em movimentos compartilhados tantas vezes (seja com objetos, aparelhos ou pessoas), que se pode criar o giro de uma faca no ar, uma triple altura ou um salto mortal. É durante o processo contínuo de tentativas que um objetivo pode se tornar um caminho para um novo objetivo, e assim por diante, tornando tudo parte de um processo mais amplo, que é a própria aprendizagem coletiva, a própria alegria no fazer – isso foi o que aprendi ao longo dos cinco anos e meio que passei diariamente treinando na Escola Nacional de Circo. É como se fosse uma bananeira da própria vida. Quando se deseja fazer algo e, de tanto fazer, já não importa mais se aquilo acontece. E, quando já não importa, acontece.

Talvez por isso, certas interpretações vejam o circense como uma pessoa irresponsável, despreziosa com a vida – "esse cara que fica jogando coisas para o ar, que passa a vida pulando de um trapézio para o outro, como se nada mais importasse". Na verdade, mais do que ser assim, o circense aprende a estar assim, pois, esse é um "estado corporal" necessário à realização contínua de uma atividade extremamente instável espacialmente, que requer uma abertura contínua da corporeidade do praticante ao espaço que o rodeia.

Tal assunto é de extrema complexidade, pois, é comum observar muitos circenses que decidem não se colocar dessa forma em seus "modos de fazer" arte. O mercado de trabalho, a chegada da idade mais avançada, e outros variados contextos específicos, influenciam as posturas adotadas por cada circense quanto aos mecanismos de profissionalização destes "estados corporais", vivenciados ao longo de muito tempo. No entanto, pensar nesse processo de constante abertura e sensibilização como um estado corporal, dialoga inteiramente com o que Stephen Nachmanovitch tratou como "*galumphing*":

Galumphing é a enorme indisciplina e a aparentemente incansável energia e disposição para a brincadeira que demonstram os filhotes de animais, as crianças – e também as comunidades e civilizações primitivas. *Galumphing* é também a aparentemente inútil elaboração e ornamentação da atividade. É desperdício, excesso, exagero. Nos *galumph* quando pulamos em vez de andar, quando escolhemos um caminho teatral ao invés de um eficiente, quando jogamos um jogo cujas regras exigem uma limitação de nosso potencial, quando estamos mais interessados nos meios do que nos fins[...]. *Galumphing* nos permite atender à lei da variedade necessária. Esta lei fundamental da natureza determina que, para lidar com uma quantidade *X* de informações, um sistema precisa ser capaz de assumir no mínimo *X* diferentes estados de ser (Nachmanovitch, 1993, p 50-51).

É como se tudo fosse um jogo, uma improvisação, como se não importasse nada mais do que aquele momento, nem sua causa ou consequência, apenas o próprio estado de abertura. Se a criança cai, se um animal morde o outro ou se há algum tipo de dano corporal, isso faz parte do processo. Como se todas essas possibilidades de realidade pudessem ser jogadas ao vento e só existisse fluxo e movimento, um ímpeto de vida, ou um arriscar-se sem se dar conta, talvez por descuido, ou por simples acaso. É a manutenção do movimento do "não dar-se conta", que parece permitir o próprio fluxo do acontecimento, a manutenção de um estado de manifestação de presença e que só é possível porque atravessa grandes extremidades. Pois, sempre que se percebe algo, esse algo se modifica, muda de forma, se refaz. É na prática, no divertimento pela variedade dos modos de fazer que se criam outras formas de lidar com um mundo em constante mutação.

Delisier fala sobre essa brincadeira, esse descompromisso, de onde nasceram seus truques:

Eu e minha outra irmã, mais velha do que eu, começamos a treinar sem compromisso. Tudo que a gente via a gente também fazia, imitava. E minha mãe falava: “cuidado que vocês vão se machucar”, mas a gente fazia, ela virava e ia embora, e a gente começava a inventar, copiava e inventava. A gente começou a treinar eu tinha uns quatro anos e meio, quase cinco, e treinando assim, brincando, ... Naquela brincadeira a minha mãe montou um número de acrobacia, comigo e com minha irmã (Rethy, 2022).

Trata-se de uma memória primordial de sua formação, que reafirma o poder da repetição desse estado de “*galumphing*”, de prontidão para o jogo que, feito visceralmente repetidas e incansáveis vezes, é o que aqui coloca-se como um “estado de abertura”, fundamental para que os gestos circenses possam seguir suas itinerâncias, trocando seus truques.

Seguramente, mágicos de sensorialidades extremas, filhotes e crianças parecem estar mais abertos para conceber tudo o que pode aparecer e permitir um novo mundo a cada instante, com seus campos e camadas de sentidos abertas para tocar e ser tocado pelo mundo, sempre com uma nova pele. Com poucos condicionamentos pré-existentes, possuem intenção e intensidade, mas não possuem direcionamento temporal que só a experiência é capaz de trazer.

Quando uma mãe cadela educa seus filhotes, por exemplo, não há em suas correções carga alguma que associe determinada ação a um “erro”, ou algum movimento dramático – “ah, coitadinho, caiu” – ou juízo de valor que seja atribuído às atitudes formativas de seus filhotes. Se um filhote é brusco com ela, ou se pega seu osso, a cadela chama a atenção, indica outro modo, outro caminho. Contudo, essa “correção” não necessariamente significa que aquela atitude tenha sido equivocada. Foi somente mais uma experiência, dentre tantas outras que atravessarão a vida do filhote. É uma atitude comum, cotidiana, ligada aos instintos de proteção materna.

O (Henri) Wallon, fala em algum de seus trabalhos que quando a criança sente fome, ela tem um incômodo interno, e aí ela chora. É por isso que ela chora, por causa do incômodo. Depois de um tempo ela faz o primeiro link de racionalidade dela. Ela pensa: “Se eu chorar, eles me dão comida”. E antes de sentir o incômodo, ela chora. Então, o que eu quero dizer é que tem algo do corpo que se prende na gente e que vem antes da emoção. O corpo, ele contrai e relaxa conforme vai passando pelas coisas. Para mim a experiência corporal é a experiência máxima de todos os “contrair e relaxar” que o corpo pode passar. E isso fala de um lugar que a gente talvez não consiga nem racionalizar. Então, é por isso, porque é muito prazeroso. Essa modulação tônica. [...] Eu acho que o movimento a gente repete porque é bom, e por isso a gente faz. É um lugar que a gente vai e nem quer racionalizar. É bom e pronto. É muito prazeroso você fazer uma chave num tecido e se enroscar naquele pano e bloom. Você parar de mão, encaixar um cotovelo, esticar uma perna. Ai que bom! Talvez essa experiência seja uma linguagem (Saboya, 2022).

É nesse terreno do prazer em fazer, em realizar o movimento, onde o “erro” e o “acerto” se confundem em mais uma experiência, onde se criam as temporalidades corporais, as sensorialidades cotidianas e, logo, as corporeidades. Felizmente, o que é considerado o “erro” ou o “acerto” se *trans-forma*, de acordo com cada cultura, cada tempo e espaço. *Trans-forma* porque é uma mudança da forma mesmo – como no “modo de mudança de forma tridimensional”, ou “*shaping*”, citado no segundo capítulo –, seu modo de ser interna e externamente se molda aos distintos contextos e estes moldam a forma dos corpos e seus movimentos, ao longo do tempo. A pessoa executa uma, duas, várias vezes, erra de muitas formas distintas, e isso modifica seus contornos em função de cada experiência, condiciona seus limites, sua porosidade corporal, suas cadeias conectivas e miofasciais, seus espaços articulares, enfim, suas corporeidades como um todo. A repetição, sob distintas faces de um prisma, ajuda a esclarecer o que podem ou não aquelas tentativas, naquele contexto espacial e temporal, de modo a manter a sensorialidade extrema ao mesmo tempo em que se encorpa a experiência.

Outras memórias da formação que os circenses entrevistados tiveram da ENCLO, consideradas fundamentais por eles, estavam justamente ligadas ao prazer pela repetição e o estado de *galumphing*, como as de Bruma Saboya e de Edson Silva:

Eu me lembro de me sentir descabelada, suada e feliz. [risadas] Fazendo trapézio, toda suja, suada, meia calça enrolando na blusa, o cabelo descabelando... A minha memória é essa, de estar profundamente feliz. [...] Eu acho que a minha experiência como artista, iniciada aqui na escola de circo, era sobre como eu estava aqui só porque eu era feliz. Eu não pensei que eu ia trabalhar com isso no início. Um dia me chamaram para fazer um show. Achei muito legal isso de apresentar e ainda ganhar um dinheiro. Foi uma coisa meio assim,

entendeu? Não teve muita lógica. Eu comecei a me dar conta que eu estava ficando aqui quando minha família começou a questionar se era isso mesmo (Saboya, 2022).

Olha, eu chegava aqui de manhã e só saía lá para as quatro, cinco horas da tarde. Ao meio do dia, eu tirava a minha camisa e torcia... Você podia botar um copo ali que enchia um copo de suor, porque eu suava mesmo a camisa. Eu me dediquei de corpo e alma ao circo. Entrei de cabeça no circo. Eu não sabia onde eu ia chegar, nem o quanto eu ia ganhar, entendeu? Foi muito amor à arte também (Silva 2019).

Em todos os casos, incluindo o meu, uma certa captura se manteve sob um tom despretenso, entre fascinação e persistência, até que nos percebêssemos demasiadamente envolvidos e comprometidos, não apenas com a prática, mas principalmente, com esse “estado circense”, que se dava de modo compartilhado. Na coletivização daquelas práticas de *trocas*, de itinerâncias compartilhadas (mesmo sem sair do espaço da ENCLO), nas quais os limites podem ser ressignificados, entre o que é apreendido e projetado através do corpo e do espaço em *troca* constante entre o cotidiano e o extra cotidiano, reafirma-se a importância dos eventos rituais como sutis e simbólicos. Nesses processos coletivos de reviravoltas, em que se admite borrar os contornos sensoriais, abre-se a possibilidade de um transbordamento simbólico desse espaço, que permite uma constante reestruturação. Trata-se de um transbordamento admitido socialmente, entre todos aqueles seres engajados em um território sensorial e simbólico semelhante, que recondiciona, reorienta e *re-afirma* aquele mesmo território.

Figura 46 – Tina (Rosangela Santos), Rico Ozon e Bruma Saboya



Legenda: Quando alunos da ENCO. Praça da Bandeira, Rio de Janeiro, RJ (1990)
Fonte: Arquivo pessoal da profa. Bruma Saboya.

Como visto anteriormente, é no evento ritualístico que se instaura uma certa permissividade transgressora, a qual se faz imprescindível para o estudo dos gestos circenses nessa pesquisa. As memórias do treinamento e dos aprendizados dos gestos circenses, relatadas acima, aproximam a *trans-formação* e a adaptação dos gestos circenses com esse estado de *galumphing*, de prazer, de desperdício pelo envolvimento, sem a necessidade de uma explicação racional, mas porque é “bom e ponto”, como disse Bruma Saboya. No entanto, outras artes e outras atividades também poderiam ser analisadas sob esse prisma, e o

que difere as artes circenses é, novamente, outra volta em torno dos mesmos conceitos, a partir da pluralidade entre extremos.

Pois, aqueles que se condicionam para variar entre extremos de possibilidades de movimento, “*galumphando*” entre situações limite, entre algo mal e bem sucedido, passíveis de acontecer, transformando-as em experiências cotidianas, possuem um modo de se relacionar com situações extremas entre corpo, espaço e tempo que pode ser imprescindível num contexto mundial de extremismos políticos, socioculturais e religiosos. O praticante das artes circenses lida com modos de *trans-formar* um limite em outro, numa aventura constante entre realidades potencialmente opostas, subvertendo os campos simbólicos entre o corpo e o mundo, em relação sistêmica. Sendo assim, como isso se dá na passagem da experiência do gesto pelos sujeitos circenses, entre cotidiano e extracotidiano, na manutenção destes saberes compartilhados através de suas memórias, e como essa encorpação pode propor algo para o mundo atual?

Eu sei lá por que, eu não sabia o nome de nada. Eu sabia o que existia no circo. Eu não gosto da palavra energia nesse sentido, mas é um ímã de encantamento que fica num lugar muito do afeto. Não sei se é memória de infância, mas e aqueles que não tiveram uma infância no circo? Porque tem muito aluno que entra aqui que nunca foi ao circo quando era criança. Então, é memória antropológica? Memória ancestral? Então, o que é o circo para mim? É um universo muito, muito amplo, que cabe todo mundo (Saboya, 2022.)

Pelo fato de as artes circenses serem muito adaptáveis, elas conseguem não somente levar o praticante a esse estado de *galumphing*, como também, de um *galumphing* “que é muito dele”, e de mais ninguém, é uma volta singular, que só aquele praticante conseguiu realizar, com seus gestos e com seus sentidos. Por isso, mesmo sendo considerados muitas vezes “rígidos”, os professores antigos da ENCLO conseguiam se adaptar à diversidade de cada corpo, em função da pluralidade que seus métodos já abrigavam na constante troca de seus saberes.

Os processos coletivos e ritualizados pelos quais os gestos circenses atravessam potencializam seus corpos e seus espaços articulares a um nível sensorial extremo. No entanto, não é porque eles envolvem risco que devem ser enquadrados num lugar simplório, como acontece em outras atividades de risco vivenciadas na sociedade contemporânea. Embora exista complexidade nas relações que os corpos da contemporaneidade buscam junto às atividades de risco, isso não coloca o circo numa mesma camada de análise, a ponto de lhe ser retirada a complexidade como forma de arte e, por isso, aqui se utiliza o termo artes circenses, e não simplesmente circo.

O relato abaixo traz uma das potências das artes circenses, que é a de contemplar as singularidades, de abrigar as diversidades, sob uma redoma de coletivização:

Então, hoje eu tento fazer um pouco um processo diferente do processo que eu me expus no esporte, em termo de lugares corporais. Então você precisa abrir a espacata e você precisa atingir um certo ângulo, matematicamente. O circo me deu isso e me presenteou com a perspectiva de poder entender que o meu corpo tem os seus próprios ângulos. Que eu posso querer ir naquele ângulo, mas eu posso querer ir em outro ângulo, que pode ser até depois daquele ângulo, ou pode ser menos, mas que será certamente bem mais potente, porque é meu (Carneiro, 2022).

O processo de envolvimento permite o desenrolar da ação e é tecido por uma rede de afetos e afetações, que tem como força expressiva esse “estado de *galumphing*” como um estado de manifestação dos gestos circenses, um fazer sentido do próprio acontecimento de compartilhamento.

Nesse sentido, Machado coloca que:

Eu acho que o truque em si traz a sua dramaturgia. Acho que qualquer movimento tem em si potencialidades expressivas. Mas acho que às vezes a gente cai num lugar de não perceber o que aquele truque suscita, em mim ou no público, e juntar as coisas e apresentar. Acho que se você pegar pela plateia, e pensar que sensação tem a plateia com uma desenrolada, é a mesma de quando ela vê uma prancha? Não deve ser. E a sensação do público ao ver uma cambotinha, é a mesma do que um duplo mortal esticado? Acho que movimento circense, ele imprime, ele tem as potencialidades expressivas dele, ele suscita coisas em quem faz e em quem vê. [...]. Ele carrega em si aquilo, algo que faz sentido quando acontece (Machado, 2022).

Ao abrigarem uma dose considerável de memória da itinerância sensorial, os gestos circenses só acontecem no movimento, no ato do fazer e do compartilhar algo que é muito singular, pois saiu de um extremo daquele corpo e se dilata também de modo extremo para o meio em que se encontra. Por outro lado, os modos de modulação dessa *troca* são plurais e abrigam com eles redomas extremamente coletivizadoras, que fazem com que o próprio entorno e seus modos de percepção compartilhem modos extraordinários sob uma forma ordinária. Por isso, os truques circenses só acontecem quando estão em muitos modos de *troca*. Cada truque carrega, assim, modulações específicas de cada corpo, muitas delas repetidas há anos, que seguem em transformação, mas que guardam em seus gestos um saber muito precioso para a sociedade. O truque é de difícil de palpação e de realização, contudo, não se deve desconsiderá-lo e em suas potencialidades sociais e riquezas de saberes minimizados.

Por último, cabe apontar para as práticas circenses como lugar de cura do ser em relação com seu mundo, trazido por Bruma Saboya.

Que eu acho que é isso. Quando você está ali, com todo mundo te olhando, você é aplaudido, qualificado. Que bom que você está aí. Que bom te ver. E sem a necessidade de verbalizar, como é na criança. Simplesmente ser. Então, a gente faz uma coisa linda, a gente faz uma triple volta que substitui aquele olhar, de uma fofurice. Você revive aquilo de uma certa maneira. E eu acho até que para algumas pessoas que possam não ter vivido muito isso na infância, vão viver isso no palco. Isso para a autoestima é um negócio sensacional. Na minha monografia eu falo assim: “há algo da criança que fomos e que de novo somos a cada aplauso que sobre nós nos dá a sensação de que estamos no lugar certo e que no mundo há um lugar para nós” (Saboya, 2022).

Como uma prática extremamente sensorial, as *trocas* experimentadas durante o aprendizado de truques também podem ser consideradas como práticas somáticas, no sentido das *trans-formações* e experiências das sensorialidades extremas, que, como visto, no caso do circo, são também extremamente plurais, comportando infinitas singularidades, tanto funcionais, como psíquicas e expressivas.

Mas quando eu penso no futuro, com relação agora, eu penso que é sobre a consciência do que se faz. Todo mundo atende bem o comando, mas todo mundo sabe por que está fazendo? Então, eu acho que o futuro é o aluno poder responder pelo que ele faz. Que plano espacial eu atravessei quando eu fiz esse movimento? O que eu articulei e com qual peso eu imprimi nesse lugar? Poder nomear o que se faz. Isso é uma coisa que eu trabalho muito com os meus alunos. A sua perna está onde? E eles falam: mas eu não estou vendo a minha perna. Eu dei um exemplo essa semana que foi mais ou assim; sabe quando está escuro e a gente levanta e a gente acerta direitinho o interruptor para acender a luz? Porque você não pode ver a sua perna, mas você vai ter que criar esse mesmo caminho de conhecimento para você saber por onde ela está passando. É a sensação. É a sensação de poder reconhecer e saber se eu estou com a perna torta porque eu estou com a coxa femoral oscilando ou se o meu quadril que está oscilando. Onde é o que você sente quando você mexe o quadril? O que você sente quando você mexe a perna? Esses lugares de conhecimento (Saboya, 2022).

No campo da experiência sensorial as artes circenses também se mostram potencialmente transformadoras e capazes de tratar do encontro de um pluriverso de corporeidades. No entanto, Bruma Saboya traz, acima, a necessidade da nomeação desse processo de reviravoltas, entre sensorialidades e motricidades, para que os próprios circenses possam compartilhar seus processos de modo crítico e reflexivo sobre como aportam à sociedade como um todo, “respondendo pelo que ele faz”.

5.3 As reminiscências circenses

Para dar corpo às reflexões anteriores, cabem alguns exemplos para tentar elucidar como as artes circenses foram, ao longo da história, colocadas em certos lugares “do circo” e retiradas de seu entorno, de seu chão, de sua pluralidade cultural e multiplicidade de linguagens artísticas, que sempre as acompanharam. Como voz instituinte, em movimento, passada de geração em geração através das memórias incorporadas, teve (e ainda tem) sua voz muitas vezes reprimida, retalhada pelo cientificismo e pelas imposições de uma única verdade transcendental.

Os saberes milenares circenses, encorpados sob o prisma de cada contexto vivido, não preconizavam um modelo universal de corpo. Suas técnicas corporais eram extremamente complexas, dadas a partir das corporeidades que se presentificavam em seus truques. Como nos recorda Ermínia Silva (2009), a visão de que as técnicas corporais circenses não possuem um método e que, desse modo, não existiu uma educação, de fato, no circo-família, transformou a história da própria transmissão das artes circenses ao longo das últimas décadas.

Vale pontuar que o contexto do avanço científico e da visão sobre o corpo e seu treinamento, baseada numa suposta verdade proveniente de um tipo de conhecimento especializado, achatou e reprimiu a imensidão de pluralidades que vêm de tantos séculos de estradas, feiras, cidades, culturas e corporeidades distintas. Ainda que as artes circenses consigam, atualmente, estabelecer um arcabouço teórico, o Circo é, certamente, em sua grande maioria, proveniente de verdades eurocentradas – mais especificamente “norte-centradas”, em razão das recentes produções canadenses. Obviamente, existe uma herança de preconceitos, advindos da noção de barbárie que as artes circenses absorveram em conjunto com os demais saberes ditos “populares”. Torna-se imprescindível que se coloque a importância e o reconhecimento do “popular”, não por redução, mas como uma encorpação, uma convergência de saberes, com nome, fluxo e sentido para que possam ser situados na contemporaneidade.

Aliado à visão de que não há método, portanto não há educação, portanto não é valorado como científico outras análises acrescentam “lendas” criadas em torno dos métodos utilizados com as crianças ou mesmo com adultos circenses nos seus processos de aprendizagem quando da realização de proezas com seus corpos, nos saltos e nas contorções. Regina H. Duarte discute essa questão em seu trabalho, quando trata da defesa da ginástica pelo discurso médico do século XIX, em particular pelos ortopedistas: “O corpo do homem oitocentista é marcado por uma série de práticas direcionadas a higienizá-lo, discipliná-lo, torná-lo eficaz para o trabalho e para o seu aproveitamento utilitário.” Por outro lado, ao discutirem a prevenção das deformidades, os médicos definiam uma Síndrome de Ehlers-Danlos, como moléstia causada por uma lassitude dos ligamentos. Essa moléstia teria o nome comum de “contorcionismo”, um dos tipos de exibição muito popular no século XIX. Ao mesmo tempo em que o olhar médico não conseguiu abalar de todo o gosto do público pelas exibições dos artistas de contorção, para este mesmo público os contorcionistas apareciam nos limites de sua humanidade em direção à vida animal, pois em suas mutações “aproximavam-se explicitamente da animalidade, transformando-se em seres como lagartos e rãs, vistos, em geral, com repugnância e até mesmo superstição, como animais associados a práticas de feitiçaria”. Dizia-se que os menores eram submetidos a dolorosos exercícios que lhes quebravam as juntas. Ou ainda que esse “povo bárbaro” espancava os aprendizes usando o chicote como principal instrumento de sevícias (Silva, 2009, p. 99-100, grifos da autora).

Aqui, as disjunções entre sujeito e objeto, raízes do método científico e tratadas anteriormente no capítulo quatro, aparecem com toda sua potência como fortemente influenciadoras dos diversos preconceitos que as artes circenses enfrentaram ao longo das últimas décadas. Por outro lado, não se pode subjugar a influência do Estado sobre o corpo, e que o nascimento da primeira escola de circo no mundo se deu em torno do pleno autoritarismo do estado russo¹²⁶, sob comando de Stálin, “que acolheu o circo e a dança como carro-chefe de sua política cultural” (Bolognesi, 2010, p. 16), ao buscar destacar uma visão de supremacia do corpo como símbolo da magnitude de seu poder.

Como exemplo da influência do circo que estava sendo produzido pelos estados totalitários, vale observar o trecho da entrevista feita com Edson Silva:

Como a coisa estava indo super bem, o diretor da escola, Luís Olimecha, teve a ideia de montar uma companhia estatal com os melhores alunos da escola, tipo na China, que montaram um espetáculo do governo para viajar o país inteiro e até fazer uma representação internacional. Uma companhia dos alunos da Escola Nacional de Circo. E ele escolheu os 12 melhores alunos, entre uns 40 e alguma coisa. Eles escolheram os 12 melhores, mas não podiam ser menores de idade para entrar na companhia (Silva, 2022).

Ermínia Silva (2009) salienta a importância do lugar que a ginástica ocupou durante o século passado, aprimorando-se a partir de um conjunto de saberes que surge com a perspectiva da medicina do século XVII, e que influenciará diretamente o modo como passam

¹²⁶ Para mais ver: Ferreira, 2011, 2012.

a ser concebidas as práticas corporais. Juntamente com os conceitos de limpeza e de circulação das cidades, de repúdio aos excrementos, tidos como sinônimo de sujeira e de doença, e de funcionamento perfeito ou defeituoso, o corpo passa a ser visto como objeto de intervenção da ciência para “melhorias”, como “máquina a ser manipulada” (Silva, 2009, p. 103). Sobretudo, cabe recordar que não foi apenas nas artes circenses que esse jogo de tensões implodiu, mas em todas as práticas corporais, inclusive aquelas formativas, como no sistema educacional e até mesmo nas formas de organização do trabalho. Não à toa, as instituições disciplinares seguem de pé até os dias de hoje, tendo sofrido ínfimas mudanças quando o quesito tratado é o corpo e a diversidade de suas expressividades:

A ginástica foi herdeira dessa dita tradição científica e política que privilegiava a “ordem e a hierarquia”; nesse sentido ela “foi e é compreendida como um importante modelo de educação corporal que integra o discurso do poder”. A ginástica se constituiu enquanto uma síntese do pensamento científico ao longo de todo o século XIX no ocidente europeu, como parte integrante da educação dos novos códigos de civilidade. Assim, também integrou os currículos escolares” (Silva, 2009, p.102, grifos da autora).

No caso brasileiro, a chegada da Educação Física nas universidades alicerçava esse tipo de análise junto a uma produção que girava em torno da importância do conhecimento especializado e, portanto, científico, que se consolidou sobre a ginástica e as técnicas corporais ao longo do último século. Movimento que teve sua reverberação também nos métodos de ensino das artes circenses, a Educação Física, primeiramente, se aproximou da ginástica e criou nomenclaturas próprias que, rapidamente, se apropriaram das acrobacias. As artes circenses, fora do domínio dos saberes científicos e com uma pluralidade demasiadamente complexa de ser estudada, novamente, foram homogeneizadas, processo este que até hoje não encontrou formas próprias e que segue se *trans-formando*:

Inclusive é engraçado porque quando eu estou dando aula de parada de mão, tem os nomes das posturas, o crocodilo, a figa. E eu me pego falando: “Gente, flexão lateral de quadril”. Eu me acho uma “*boring*” falando isso. Primeiro porque são muitas nomenclaturas misturadas. No tecido, por exemplo, você tem a calcinha, borboletinha, trancinha, que é a mesma coisa, e que é super rico. A gente tinha que fazer um glossário disso. Como eu peguei muita coisa dos meus estudos e trouxe para minha para a prática, para a aula que eu dou, eu enxergo o movimento que eu estou pedindo, mas nisso eu perco a cultura daquilo. É aquela coisa que a gente fala, tem rolamento, tem cambalhota e tem a cambotinha. E a gente tem afeto por cambotinha. Porque são coisas que fazem a gente se sentir um pouco mais circense. Quando eu entrei na escola, não era estrela, era pantana. E se na ginástica era rondante, aqui era rondada, e o barani, era o *changer* (no português, mudar), que vem do francês, e que faz todo sentido. São coisas que eu hoje nem falo mais, mas eu tenho uma pequena sensação de perda, de não estarem mais, sabe como é? E que vão se perder. Eu acho que vão ficar em lugares como nos glossários. Porque eu mesmo estou atrapalhando esse processo, não é por mal. É porque eu venho de outros lugares também (Saboya, 2022).

Bruma Saboya conta como se vê dentro desse processo de *trans-formação* e adequação de saberes, ao ligar as nomenclaturas circenses com um lugar de afeto. Como professora de circo, porém, licenciada por uma instituição de dança – a Faculdade Angel Vianna –, se percebe permeada por outras denominações e *re-conhecimentos* provenientes de outras perspectivas. Nesse sentido, trago minha própria experiência ao escrever o presente texto, quando escolho nomear o que foi aprendido por mim como “cambotinha” na ENCLO, como “cambalhota”, justamente, para falar de um gesto circense. Ora, tendo em vista que almejo que o texto possa ser compreendido por leitores sem conhecimento prévio das artes circenses, conscientemente escolhi utilizar um termo mais “inclusivo”, generalizado, por assim dizer. No entanto, mesmo sendo contraditório, este é o mesmo processo sobre os lugares de fala dos circenses e dos seus “nomes”.

Lembro-me diversas vezes de ter colegas na ENCLO que haviam aprendido a acrobacia de solo em locais de ginástica artística (até então intitulada ginástica olímpica). Eles faziam um falsete¹²⁷ diferente, com um posicionamento distinto das escápulas durante a parada de mão e, conseqüentemente, uma puxada de curveta¹²⁸ muito precisa. Diversas vezes escutei de meus professores, vendo esses alunos saltarem, frases do tipo: “Vocês estão certos em buscar aulas fora. Nós não fazemos tão bem como a ginástica faz.”. Ou ainda: “Nós não somos tão técnicos. Fazemos no susto, na repetição, maltratamos o corpo.” Aquilo me causava muita inquietação, por não ter conhecimento suficiente sobre o tema e não poder me manifestar sobre o assunto. Atualmente, posso entender o quanto os circenses provenientes do

¹²⁷ Termo utilizado pelos circenses para nomear o movimento de um pequeno salto que antecede os grandes saltos de acrobacia de solo.

¹²⁸ Termo utilizado pelos circenses para nomear o movimento de trazer as pernas de volta ao chão, com uma qualidade Forte, Rápida e Indireta, como a de um chicote, quando estas estão ao ar, normalmente com o corpo de cabeça para baixo, ou em parada de mãos.

circo-família (no caso, meus mestres da ENCLO) devem ter sofrido por verem uma verdade técnico-científica retirar o valor da sua experiência

Teve uma vez que eu estava dando aula de solo e um professor de ginástica olímpica estava dando aula de (acrobacia de) solo perto de mim. Falei: “Cambotinha” para meus alunos. Ele olhou com aquela potência e falou assim: “Professor não é cambotinha, é rolamento.” Eu olhei para ele e disse: “Meu filho, ali não está escrito escola olímpica de circo, e sim Escola Nacional de Circo”. Depois ele abaixou a cabeça e veio pedir desculpas. Porque foi uma falta de ética não respeitar a minha idade. Eu vou aprender agora o palavrado... estrelinha? É pantana! Não. Eu estou colocando aquilo que eu aprendi, é volta de mão, curveta... É o palavrado nosso. Não é rolamento. O nome da canela, por exemplo, eu não sei a nomenclatura formal para a parte do corpo que chamamos de canela. Outro dia fui corrigido por uma aluna que disse que não era espinha, era coluna. Eu disse: “Minha filha, para mim é tudo a mesma coisa, coluna e espinha. Eu vou mudar os nomes depois de 85 anos! Pelo amor de Deus! (Bastos, 2022).

Não coincidentemente, o mestre Pirajá falou sobre o mesmo processo de imposição de nomenclaturas. Por décadas e, ainda nos dias de hoje, prevalece um discurso legitimado pela ciência que coloca os saberes das artes circenses como “desarmônicos” e “excessivos” para o corpo, além de “cientificamente infundados”. Ainda existe, no Brasil, uma prevalência da Educação Física nos currículos escolares, muitas vezes, acima das disciplinas de arte (atualmente, Dança, Música, Artes visuais e Teatro). Deve-se, desse modo, destacar como a chegada desse modelo de corpo e de prática corporal estabelecido a partir da perspectiva da Educação Física e da Ginástica, respaldada pela medicina e suas “descobertas” científicas, construiu um achatamento de um saber ancestral em detrimento da especialização.

Nesse sentido, a ideia de uma “ecologia das práticas”, como proposto por Isabelle Stengers (2007), vai de encontro com a recusa de modelos autoritários e “autorizados” pela ciência e pelo discurso de um suposto interesse comum. A “proposta cosmopolítica promove a limitação dos poderes respaldados pela especialização, pelo cientificismo e pela razão, de modo a poder coexistir e dar importância a perspectivas heterogêneas” (Stengers, 2007, p.64).¹²⁹

O processo de *trans-formação* dos saberes circenses se coloca, assim, alinhado à proposta cosmopolítica proposta por Stengers (2007), ao subverter a visão narcisista moderna que ergueu um corpo alheio ao mundo e preso aos acúmulos de “seu” mundo, suas coisas, sua escrita, seus métodos, seus objetos e objetivos. Mas como as artes circenses seguem carregando em seus gestos expressões singulares de uma resiliência de itinerância coletivizadora?

Mas o circo é uma arte muito nova. O espetáculo circense que a gente conhece hoje é do século XVIII. Durante muito tempo manteve-se um modelo de produção circense, que era de estilo geracional, com referências mais restritas. Então, manteve-se o mesmo modelo de produção até metade do século XX, o que realmente proporcionou uma maior coesão dos processos de aprendizagem e da cena. Com a abertura das escolas de circo, somadas às mudanças do mundo, o circo explodiu. Mas as escolas de circo são muito novas. A gente tem a primeira escola no ocidente em 1927, e começa a ter uma oferta mais consistente a partir dos anos de 1970. Ou seja, é um universo muito novo e que está em construção. A pedagogia circense está se reconstruindo a cada momento, porque é uma arte nova e que, de repente, fez um *boom* (Machado, 2022).

Como coloca Alex Machado, “o circo”, nos moldes como o conhecemos, é uma arte muito nova, que está em constante crescimento e mudança. Se, sob certo aspecto, trata-se de

¹²⁹ A proposição cosmopolítica nada tem a ver com o cosmopolitismo kantiano, mas com a crítica ao pensamento transcendental, com sua ideia de consciência absoluta, e aos supostos filosóficos da liberdade, que serviram de fundamento para o Antropoceno.

uma arte que surge a partir de uma demanda do mercado capitalista (não se pode desconsiderar que o espaço circular fechado pressupunha a cobrança de ingressos), sob outro, possui modos tão extremos por onde expressa seus corpos, que até hoje a torna dificilmente enquadrável em conceituações muito rígidas.

Ainda que as práticas corporais circenses venham de um passado milenar, tiveram que se adaptar a um projeto maior de “educação” e de “funcionamento” perfeitos do corpo e do ser humano, cada dia mais especializado. Não apenas esse projeto foi instaurado num momento histórico que coincidiu com as práticas corporais ligadas à uma perspectiva bélica e militar, como seguiu e ainda segue, de modo geral, a serviço do Estado. Com relação especificamente aos corpos circenses, cada dia mais “perfeitos” e fantásticos, os profissionais formados pelas escolas de circo executam um plano perfeito de especialização em suas práticas corporais.

Outro ponto trazido por Ermínia Silva, relacionado diretamente com essa questão, é outra concepção generalista, decorrente deste mesmo tsunami técnico-cientificista, da máxima de que o especialista é o “melhor”. Isso se aplica às artes circenses sob a crença de que “os artistas “obrigados a tocar sete instrumentos” se expressariam de maneira limitada, pouco apurada, pois, não possuiriam recursos técnicos” (Silva, 2009, p. 73, grifo da autora). Ora, ser múltiplo não é ser “nada”. A questão deve relacionar-se com seu contexto – daí a importância do exercício da ecologia das práticas de Stengers (2007). Para o circense do circo-família, quanto mais completo fosse o artista, melhor, pois, não apenas significava a transmissão destas práticas, como trazia mais possibilidades para a cena. “Para o artista circense, ‘tocar sete instrumentos’ qualificava o seu trabalho e a produção do espetáculo.” (Silva, 2009, p. 74, grifo da autora). Sobretudo, o que se coloca frente à questão do mundo circense é a elaboração de um mundo comum que enquadra uma série de pluralidades em conceituações generalizadoras e esvaziadas de memória, como forma de reduzir sua importância. Como ressalta Antonio Bispo:

Quando os colonialistas os chamam de “índios”, usam uma palavra vazia, uma palavra sem vida. Todas as palavras dos povos originários têm vida, são vivas. Por isso, os colonialistas colocam uma palavra vazia como nome para tentar enfraquecer. Só que nós, que somos integrados com a vida, aproveitamos e colocamos vida nessa palavra (Bispo, 2015, p.25).

A herança do circo, como uma arte que nunca foi ligada ao erudito, a colocou em um lugar de esvaziamento e de empobrecimento de seus saberes que, para serem reconhecidos ao longo de seus poucos anos de memórias escritas, necessitou importar palavras de outros

saberes, como da própria Educação Física. Mas que saberes abrigam aqueles gestos circenses postos em cena, e como tais saberes resistiram ao longo do tempo?

Obviamente, cada história e contexto se apresentam de modos singulares e, portanto, ao longo das entrevistas e do trabalho de campo o, que se pretendeu verificar foi como isso se deu na ENCLO e no contexto carioca de produção das artes circenses. No entanto, se “o ensinar e o aprender continham a ideia de que o geral e o específico nunca poderiam estar separados nas atividades do circense” (Silva, 2009, p. 104), como isso se deu e como isso se apresenta nos dias de hoje, perante um mercado de trabalho cada vez mais especializado?

A mestra Delisier conta o que mudou nas artes circenses ao longo das últimas décadas e, de modo consideravelmente explícito, afirma a questão do conhecimento especializado como fonte principal da perda da pluralidade das práticas circenses. Sabe-se que tal processo está imerso em um emaranhado amplo e complexo de homogeneização cultural, em escala global.

Tudo mudou, porque hoje você não vê mais um dono de circo, você não vê mais um capataz de circo, você não vê mais um diretor artístico de circo, você não vê mais os empregados de circo. Hoje, os circos que levantam têm que ter dinheiro. Porque o circo, todo mundo sabe, o verdadeiro dono de circo, o capataz, sabem como levantar um circo, uma lona e hoje não. Hoje vem gente que não tem conhecimento do circo para ver tudo. Você tira aqui pela escola. Hoje, se eu levantar uma corda aqui na escola, vem o engenheiro, e fala que não pode. Fala que pode levantar se ele mesmo colocar o aparelho. Eu não posso mais confeccionar um trapézio, tem que ser mandado fazer, um trapézio, comprar e trazer para a escola. Pode até ser feito aqui na escola, mas o técnico, não eu (Rethy, 2022).

Bruma Saboya endossa o afirmado por Delisier e inclui as tecnologias informacionais e as redes de comunicação como fatores que se somam ao processo de homogeneização das técnicas circenses:

A gente não pode negar a interferência da internet, de 2010, mais ou menos, para cá, com o acesso ao smartphone. 2010 já tinha YouTube. Essas coisas foram fazendo com que a técnica ficasse muito homogênea. (Saboya, 2022)

E, ainda, em resposta à mesma pergunta sobre os processos de *trans-formação* que identificam nas artes circenses, principalmente dentro da ENCLO, Alex Machado traz a mesma indagação, mas incorpora outra reflexão a respeito das mudanças metodológicas que se somaram ao mesmo processo:

Essa comunicação mundial, de uma pessoa estar na Albânia, fazendo tal truque, e um homem na África do Sul, que pegou esse truque, e colocou mais um negócio. [...] Eu não lembro muito disso. Até porque na nossa época a gente não tinha tanto referencial imagético. Não tinha YouTube, não tinha internet como se tem hoje. No máximo a gente tinha um VHS (fita), e era todo um momento. A gente ia para a sala de vídeo, que tinha aparelho, escrevia etc. Não tinha essa profusão imagética que tem hoje. Então, por exemplo, a gente fazia essencialmente o que os professores tinham no repertório pessoal deles, ou o que eles inventavam na hora (Machado, 2022).

Ao comentar sobre o crescente avanço da era informacional, e suas reverberações nos processos de pesquisa de movimento e truques circenses, Alex Machado toca num assunto ainda mais complexo, a questão do repertório dos professores como principal referência para os alunos de sua geração. No caso da ENCLO, esse processo de profusão imagética a que ele se refere se conjuga com um processo de mudança curricular, que se desenrolou nos anos em que eu não estava no Brasil. O currículo, que antes tinha uma formação de quatro anos (era comum para a maioria dos alunos se formarem em cinco, e até seis anos, como no caso da minha turma) que incluía um primeiro ano de aulas de modalidades variadas, antes do estudante escolher suas modalidades de especialização, passa a ser voltado para a especialização, “aos moldes das escolas europeias”. Escutei essa fala do ex-coordenador da ENCLO, Carlos Vianna, quando eu havia recém chegado ao Brasil, numa visita à instituição. Assunto extremamente complexo, que inclui uma conquista enorme, referente às bolsas de estudo para os estudantes atuais – luta que eu vi ser iniciada ainda enquanto integrante do Grêmio da ENCLO. Antes de comentar sobre as consequências que atualmente são observadas sobre este assunto, cabe apontar algumas observações sobre tal mudança curricular e suas distintas formas de reverberação.

Bruma comenta sobre uma adequação curricular que é também uma adequação do mercado em que os profissionais do circo acabam adentrando:

Se você for olhar meu diploma, tem muita modalidade. Tem báscula, cama elástica, bambu, trapézio simples, acrobacia de solo, parada de mão. Tudo o que você passava, entrava no diploma, era bem mais aberto. A nossa divisão agora está diferente, foram criadas quatro categorias (Saboya, 2022).

Uma vez que no Brasil não existe de fato mercado de trabalho para que um artista circense consiga viver em condições financeiras razoáveis apenas como artista (a maioria passa também a dar aulas ou a ter uma segunda fonte de renda), a maioria dos ex-alunos da ENCLO acabam passando muitos anos trabalhando fora do país, e muitos não retornam. Um

currículo voltado para a especialização, finalmente, foi mais um modo da *trans-formação* circense de se adequar a seus meios e às demandas de seu contexto histórico e social.

Você saiu da tua casa diretamente para escola e veio saber o que que era isso que estava acontecendo aqui. Como você foi Bruma, foi Luciana, foi assim com todas vocês. [...] Não tinha celular na época. Não tinha nada que mostrasse a vocês pelo menos uma corda indiana. Vocês nunca tinham visto nada de circo. Vocês entraram aqui zero, não sabiam absolutamente nada. Tudo vocês aprenderam. Eles veem tudo e tem vários cursinhos hoje em dia. Vocês, todos vocês, estão dando aula aí para eles! Então, quando eles chegam aqui alguma coisa eles já estão sabendo. Já tem alongamento, uma espacata, tem uma envergada... Lira, tecido... O que mais você vê é tecido. Toda a academia tem um tecido! Estão sabendo até como fazer uma estrutura para montar tecido ao ar livre. Quando não tem, arma numa árvore. Tudo isso tem, e na época de vocês não tinha. A escola mal tinha corda, você lembra disso (Rethy, 2022).

A passagem geracional e o emaranhado complexo da era informacional é tratado por Delisier com precisão e naturalidade. Ela comenta como foi a formação das gerações anteriores, desde Bruma Saboya, Luciana (Belchior, atual coordenadora geral), e inclui Alex Machado, Bruno Carneiro e eu. Mesmo sendo de gerações distintas, todos nós tivemos a oportunidade de chegar na ENCLO sem ter um aprofundamento anterior sobre as práticas circenses. No entanto, como profissionais formados, passamos adiante nossos conhecimentos. Nós seguimos como artistas e como professores, buscando espaços e nos adaptando, conforme aprendemos com nossos professores, como Delisier pontua: “Vocês, todos vocês, estão aí dando aula pra eles!”. E hoje, com as gerações que aprenderam fora da ENCLO, o que mudou e o que segue em reminiscência nos gestos circenses?

O comentário de Bruma Saboya se complementa ao de Delisier:

Mas eles já vêm mais prontos, porque é geração deles. E mesmo fora daqui eles estão vivenciando também essa realidade contemporânea. Então, eles vão chegar aqui prontos e mais abertos, porque eles já fazem parte de um coletivo de corpos que vivencia esses lugares, entende? (Saboya, 2022).

Para aqueles que aprenderam as artes circenses de professores que tiveram que se licenciar em outras linguagens – como foi o caso de Bruma, Luciana, Alex e o meu, por exemplo, mas também de outros -, os referenciais voltam a se diversificar:

Eu vejo, por exemplo, que em algumas aulas tenta-se dar uma certa homogeneização no movimento. Tem outras aulas que não. E depende da modalidade, porque tem disciplinas que tendem a uma padronização maior mesmo. A padronização está mais ligada a um esporte, por exemplo, porque têm um protocolo já existente de ensino, de treinamento, então acaba sendo mais fácil fazer uma leitura possível. Aéreo é impossível de catalogar. Por exemplo, truques de lira. Cada semana que estamos aqui descubro truques que eu nunca imaginei. Toda semana é assim. É o corpo se mexendo e você tem que estar aberto a essas possibilidades. Se eu estiver hoje num lugar de professor e resolver fazer o que eu sei apenas, acabou a minha aula, porque os alunos vão ficar infelizes, pois não é o que eles vêm buscar. A premissa deles é diferente, o referencial deles também é diferente (Machado, 2022).

A perspectiva de Alex Machado remonta o que já foi comentado, sobre a homogeneização das práticas em função de protocolos que foram estudados sob referências da Ginástica e da Educação Física, nos quais existe um “dever ser” da forma do movimento, em detrimento da expressividade da pessoa que o executa. Por isso, é importante que a linguagem circense seja respaldada socialmente por seus próprios nomes e métodos, para que não necessite estar refém de um conhecimento verticalmente imposto.

Alex Machado compartilha sua memória sobre esse “fluxo” de entrada e saída de professores, ao longo de seu processo como professor da instituição. Ele aborda,

indiretamente, uma cisão entre os professores “terceirizados”, provenientes de linguagens externas ao circo, e aqueles que tinham sido formados pela ENCLO ou pelo circo-família, que formaram os primeiros.

Para mim, é muito estranho até hoje que os professores mudem tanto. Quando eu era aluno, eram aqueles professores, sempre, ou quase sempre [a geração formada pelo circo-família]. Por muito tempo foram aqueles mesmos professores. E a partir de um certo momento, começou a ter um certo fluxo, muita entrada e saída, alguns professores se aposentaram. Eu acho que na época do Zezo o Aberaldo se aposentou, a Delisier também. O Robby faleceu, o Paulo faleceu, a Toquinho se desligou de vez. Eu acho que naquele momento já houve um primeiro remanejamento. Chegou a Ângela, Juliana, Marcelington, Douglas, Tiago, Antônio. E era um pessoal muito nova que estava entrando na escola, que tinha desde Ângela (Cerícola), que é uma referência para o circo brasileiro, como tinha Marcelington e Douglas, que tinham acabado de chegar dos Estados Unidos, o Tiago, que tinha se formado comigo. Eu entrei em 2012 como contratado e eu peguei isso. Em 2014 teve o concurso e em 2015 eu entrei como concursado. E foi uma outra coisa, porque a gente chega aqui com vários professores que eram contratados (terceirizados), e teve uma segregação, sim. Muito propagada institucionalmente. Isso foi um plano de gestão, criar essa cisão e entre quem era lado A, lado B. Isso foi institucionalizado e até hoje tem uma reverberação (Machado, 2022).

Mais uma vez, retoma-se a importância de uma gestão que valorize os saberes circenses. Mesmo fora da ordem cronológica, Alex Machado coloca a preocupação de Zezo Oliveira, coordenador geral da ENCLO da minha geração, em contratar artistas e profissionais da área circense, processo que não teve continuidade na gestão seguinte, de Carlos Vianna, profissional que se fundamentou em referenciais externos à realidade da ENCLO, ou provenientes dos saberes da Educação Física, ou de modos de fazer norte-centrados. De todo modo, não se trata de um processo de culpabilização pelos ocorridos na ENCLO, mas sim, a tentativa de perceber os processos de *trans-formação* das artes circenses, que se deram também permeados por tudo mais que ocorria e ocorre em seu entorno. Assim, cabe analisar os ocorridos:

Quando eu entrei era muito sofisticado, com relação à geração anterior e agora é muito sofisticado em relação à época que eu entrei. Tem aquele ditado que diz que se uma geração não superou a que veio antes, é porque ela regrediu. Às vezes o que eu percebo é que hoje em dia é necessário muito mais. Como eu falei lá no começo, antes era a sua experiência, era a sua potência, era o seu lugar de espaço no mundo, era um lugar muito ingênuo até eu diria. E a linguagem se sofisticou demais. A experiência estética, a cobrança, as técnicas também. Eu diria que as técnicas se sofisticaram também, se afunilaram no sentido de que foi se encontrando, cada vez mais, meios que funcionam melhor, modos de fazer mais seguros. Então, a técnica pura, em muitos momentos vai ficando cada vez mais padronizada, o que é um complicador. Mas quando a gente traz o caráter da segurança, é uma solução também (Saboya, 2022).

Mudou bastante, porque, como tem uma pesquisa, uma pesquisa de movimentos, uma pesquisa de tudo, de exercícios físicos, isso muda as pessoas, porque quando eles começam a aprender, eles já começam a fazer essa pesquisa e já começam a trabalhar os músculos que elas querem. Antigamente não tinha isso. Chegavam aqui na escola e a gente tinha que trabalhar tudo isso com eles, do zero. Agora não, eles já têm. [...]. Isso, graças a Deus o circo também se atualiza. (Silva, 2022)

Aqui agora é rápido demais. Então, você corre. Você corre e você tem que buscar o máximo, o máximo. Porque você não vai ter tempo, não vai dar tempo de fazer com eles o que eu fazia com vocês (Rethy, 2022).

Nas três gerações entrevistadas há uma falha semelhante sobre o processo de especialização do fazer e das técnicas como adequações de um contexto contemporâneo, que, como disse Edson Silva tem, “uma pesquisa de tudo”. Ou seja, não somente já existem pesquisas que auxiliam um melhor desempenho para movimentos específicos, como para aparelhos auxiliarem ainda mais movimentos também específicos, além de estudos de como prender e utilizar os mesmos, como bem coloca Bruma Saboya (2022) ao falar sobre o quesito segurança.

Há sempre aspectos positivos e negativos nas mudanças, e, nem por isso, as artes circenses deixaram de seguir reverberando seus fazeres. O que falta é verificar onde se situam as reminiscências das artes circenses nessa avalanche informacional focada na especialização.

Alex Machado fala sobre o processo de montagem de uma cena, ou de um número circense, e coloca a importância do conjunto, de uma “mescla de movimentos” em encadeamento, processo extremamente parecido com o que foi colocado nos primeiros capítulos sobre o “fazer sentido” dos truques circenses, em que não são apenas os movimentos, mas a ligação, o envolvimento e as singularidades da pessoa que o executa, que dá o sentido, que cria seu sentido, quando é sentido por ela:

É claro que existem escolhas, delimitações, mas eu acho que o circo é de um lugar, ele nasce de uma pluralidade de possibilidades. Vai haver alguns elementos que talvez a gente possa pontuar, que possam ser considerados “essencialmente circenses”? Talvez uma parada de mão, ou os aparelhos sejam essencialmente circenses. Os aparelhos de manipulação, talvez sejam essencialmente circenses, ou pelo menos tenham sua base no circo. Por exemplo, na ginástica você aprende, e o movimento tem que ser o mais perfeito possível, limpo, e biomecânica muito eficiente. No circo nem sempre. No circo você consegue fazer uma graça, você vai dar um olhar, vai jogar uma cabeça, fazer algum outro movimento junto, e às vezes nem passa por esse lugar onde o biomecanicamente perfeito é melhor, mas recebe o jeito que aquela pessoa pode executar aquilo comportando outras técnicas expressivas. Então, é uma outra construção de movimento. A gente não pode reproduzir uma aula de ginástica na escola de circo, mas pode pegar fundamentos, pode pegar procedimentos. A gente pode pegar técnicas, mas reproduzir? É um assunto muito complicado. Por exemplo, eu vejo isso muito ligado, pela analogia com a acrobacia, porque acaba tendo uma certa dinâmica de passar pela acrobacia. Está bom, mas quando a pessoa vai pensar esses movimentos em conjunto, numa cena circense, onde ela precisa de uma mescla de movimentos, como eles vão estar encadeados, para montar uma coreografia, montar um número. Não passa só pelo *flic*, pela rondada mortal (Machado, 2022).

Nesse momento da entrevista será colocada minha fala, que dialoga com a de Alex Machado, já que formamos uma rede geracional em que Delisier foi nossa professora e Alex Machado, meu professor.

Julia Franca: E a Delisier? O que você mais lembra que ela fazia?

Alex Machado: A Delisier gritava muito e a gente era cobaia da Delisier. Era assim: a gente subia lá e ficava lá, e ela mandava.

Julia: Primeiro subia. Depois é que ela resolvia o que você ia fazer.

Alex: Exatamente. A gente não sabia. “Você vai lá, sobe. Agora você põe a perna direita, não, a outra, não a outra.” “Delisier, a gente tem duas pernas, só uma é à direita.”

Julia: “Agora, passa o tecido pela frente...”

Alex: Isso. E o processo dela era esse, de botar a gente para se movimentar e a gente ia descobrindo junto com ela. E a Delisier é uma pessoa que nunca fez tecido, e na minha época ela era a referência de tecido no Brasil. Então, foi a metodologia que ela construiu para ensinar tecido. Obviamente a gente tinha a possibilidade, a capacidade de fazer aquilo, ou seja, não era uma coisa aleatória. E ela colocava a gente para seguir esse protocolo, essa metodologia, que era: primeiro deixa eu ver o seu corpo se mexendo, que eu vou entendendo o que eu quero.

Julia: Realmente. A partir do movimento que ele tem que eu vou construir um vocabulário que ele possa usar.

Alex: Ela tem o movimento na cabeça, mas ela precisava ver o corpo se mexendo. E daí que ela vai conseguir expressar o que está na cabeça dela, vendo você se mexendo, e aí ela conseguia passar para a gente (Machado, 2022).

Novamente, são as possibilidades expressivas de cada corpo que darão seus truques circenses, e pode-se dizer que Delisier soube muito bem como passar isso adiante. Em relação complementar, os relatos acima apontam sobre como mesmo com tantas mudanças, na passagem geracional dos modos de fazer circenses, Delisier encontrou caminhos para formar seus alunos dando a devida importância às singularidades que são capazes de promover a descoberta de um truque circense.

Mesmo com tantas *trans-formações* Delisier coloca como estes caminhos são criados e como cada gesto circense cria seu próprio sentido, sua própria trajetória:

Bom, a Luciana não tem nada a ver com a Bruma. E você não tem nada a ver com a Bruma e nem com as outras que você trabalhou. Você tem a técnica, a tua técnica, e o teu jeito, que veio de você, e alguma coisa que eu consegui tirar de mim e botar dentro de vocês, acho eu. Mas não diretamente eu, mas eu dei aquele caminho para vocês, entende? Dei um caminho, uma coisa, que parece que entra e você parece que pega aquilo, que entra dentro de você. Você segue o teu caminho e melhora aquilo. Então, você cria. Você tem condições de criar daquilo que você está fazendo. Modificar completamente o que você aprendeu. Vamos dizer, na Lira, você faz um truque, de repente, você o modifica. Porque o teu corpo caminha... Do jeito que você quer fazer, você já tem um caminho, que é teu (Rethy, 2022).

Desse modo, a visão de que a técnica circense só faz sentido quando digerida, habituada em cada corpo, se relaciona diretamente com tudo o que foi dito ao longo do texto e se coloca como um dos cruzamentos que encontram um plano de reminiscência desta arte, quando unida à sua pluralidade de possibilidades e modos de compartilhamento. Sobretudo, cada truque circense, mesmo atravessando as cinco gerações aqui entrevistadas, manteve sua criação, sua manifestação ligada às mesmas trocas, apontadas no capítulo anterior, não somente temporais e contextuais, mas também às trocas entre particularidades, entre sujeitos, e entre as necessárias adaptações técnicas e metodológicas.

5.4 O circo “sul”, sempre novo

Faz-se necessário pontuar mais veementemente as denominações que os “estudos dos especialistas” trouxeram, no intuito de categorizar e nomear processos que eram mais complexos do que as conceituações generalizantes sobre o que foi traduzido para a língua portuguesa como Circo Tradicional e Circo Contemporâneo. Por vir de lugares que não eram circenses, durante muito tempo reproduzi falas que hoje observo com críticas contundentes, processo que também é comentado por Bruma Saboya:

Também, a vinda de nós, da cidade para o circo, a gente veio com questionamentos e muito julgamento. Teve muita postura de querer “consertar” o circo. De dizer: “Isso aqui é ruim.” A gente até curtia fazer, mas queria fazer melhor, como é natural, de geração para geração. Só que, como a gente não tinha aquela relação geracional com o circo, a gente também não tinha um olhar respeitoso, de uma certa maneira. Eu acho que também teve esse momento, de não respeitar aquilo que veio lá de trás... Que seguiu, mesmo tendo tido que em alguns momentos continuar se arrastando, mesmo sem apoio, mesmo sem nada para conseguir permanecer. A gente não passou por isso, então a gente julgava (Saboya, 2022).

Primeiramente, quando comecei a fazer circo, minhas referências conceituais eram oriundas da Dança, as quais não se pode dizer que não foram impostas. Tratei de “transpor” ou equivaler o correspondente de Circo Tradicional para metodologias “antigas” (no sentido de já estarem escritas e estruturadas) da Dança, como o balé clássico, assim como fiz com a noção de Circo Contemporâneo com um paralelo do que hoje é entendido como Dança Contemporânea. Conceituações imensamente complexas, que possuem estudos também específicos¹³⁰, no presente estudo estarão voltadas para o prisma dos circenses brasileiros, ou, com fortes raízes no país, envoltos por uma cultura latino-americana, a qual possui outras especificidades. Deve-se, assim, reconhecer que o nascimento das “Artes Contemporâneas”, em sentido geral, surge de questionamentos dos modelos do sistema artístico e da forma como ele era vivido e produzido até meados do século passado, pautando outras possibilidades de objetos não materializados sob um resultado/objeto, e sim, desmaterializados no próprio acontecimento artístico. A então denominada arte conceitual trouxe novos paradigmas do objeto de arte que, sob certo aspecto, tentou reencontrar e/ou devolver o movimento/mobilidade à obra artística, e devolver os indivíduos às multiplicidades de espaços de produção de arte na cidade. Os movimentos artísticos que começam a surgir na década de 1960, como os *happenings*, a *arte ambiental*, e as *artes colaborativas*, por exemplo, passam a reestabelecer parâmetros de incorporação do movimento e, como consequência, do corpo, para seus objetos “finais” de arte. (Vergara, 2013). No caso do Teatro, o marco do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehman (2007) trouxe fortes referências sob uma mesma noção de “romper” com o aprisionamento do corpo do ator ao texto. Na Dança, o que já vinha como um lugar de quebra de paradigmas dos parâmetros da “perfeição” e das “linhas etéreas” exigidas pelo balé clássico, no movimento da “dança moderna” busca se aproximar de outras formas de se relacionar com o peso do corpo, seus fluxos, e seus pontos de suporte, o que irá encontrar seu deleite na dança contemporânea, que incluirá uma mudança total de referenciais, sob a perspectiva da alteridade, no encontro de modos e métodos de dançar que não necessitam ter “moldes”, modelos, nem métodos específicos para que sejam reconhecidos como dança. Assim, outros “lugares de arte” apareceram junto às Artes Contemporâneas para compor um movimento cultural maior, mas que teve suas raízes em perspectivas norte-centradas, dos Estados Unidos e da Europa, em sua grande parte.

Sob certo aspecto, pode-se dizer que o conceito de Circo Contemporâneo chega mais fortemente no Brasil em torno dos anos 1990, sob reverberações de um movimento que surge

¹³⁰ Para mais sobre tais conceituações sobre circo, ver: Mateu, 2010; Bolognesi, 2003; David-Gibert, 2006. Para conceituações sobre Dança, ver: Rocha, 2016; Brum, 2006 (p. 163-172); Pereira, Roberto, 2009.

na França na década de 1970, em detrimento da mesma efervescência cultural citada anteriormente. Sem tirar a legitimidade de um movimento que também se colocou para contrapor um campo artístico que já se encontrava demasiadamente estabelecido dentro do modelo do chamado Circo Moderno, ele de fato irá estabelecer parâmetros distintos na formação e produção do espetáculo circense.¹³¹ Movimento ligado a juventude, questionou os modelos, se uniu à outras artes (assim como fizeram as outras linguagens nesse momento histórico) e retornou às ruas.

Contudo, quando esse movimento de fato chega ao Brasil, ele se impõe como um “novo” modelo de se fazer circo, quando aqui não necessariamente as questões em debate e as dificuldades da profissão eram as mesmas àquelas encontradas na Europa.

Eu acho que existem modos diversos de se fazer circo, vários estilos de se fazer circo. Eu, particularmente, não gosto do que se tende a entender por ser tradicional, ser contemporâneo, porque muitas vezes o que é categorizado, é historicamente incorreto. Subentende-se que o tradicional faz isso e quando você vai ver, não necessariamente. Por exemplo, é o que eu falei lá atrás, diz-se muito que o tradicional tinha muita repetição de movimento. Também se escuta coisas como: “Os contemporâneos, muitas aspas, criam vários movimentos.” Eles criam, ou eles veem em algum lugar e estão refazendo? (Machado, 2022).

O que Alex Machado trata como “historicamente incorreto” é, em certo aspecto, uma crítica à importação de conceitos que foram descontextualizados, desencorpados. Quando chegaram aqui, essas conceituações permearam muitos artistas e pesquisadores que não haviam se formado junto às artes circenses e que, mesmo sem pretender, trataram de “desqualificar” aqueles artistas que já vinham lutando por um mercado de trabalho cada dia mais complexo. Ainda que existisse um “modelo ideal” de espetáculo “de circo”, proveniente da Europa, quando as chamadas “dinastias circenses” chegam ao Brasil, se fundem com as culturas locais, como visto no capítulo três. Por isso, o processo de (des)qualificação dos profissionais circenses é dado a partir de parâmetros verticalizadores e externos ao processo latino, do “sul”, e apresenta-se como insuficiente para a presente pesquisa. Pois, esses marcos entre o fazer “tradicional” e o “contemporâneo” não foram necessariamente delineados por teóricos latino-americanos e não contemplam as reais questões enfrentadas pelos artistas circenses aqui situados.

¹³¹ Para mais ver: Mateu, 2010; Duprat, 2014.

Para mim o truque é a base. A virtuose está em pular uma poça d'água, porque é um impulso diferente do normal. Tomar um copo d'água para mim não é circo. Então, assim, eu acho que muitas coisas que foram substituindo os truques, elas na verdade estão “roubando linguagem”. Para mim, a nova virtuose é você pegar o truque e dar significado a ele. O grande desafio dessa geração é que o movimento tenha significado, que o truque tenha significado. [...] Para mim a grande problemática deles é conseguir diminuir ao máximo esse gap entre o tema que você trouxe e o movimento que você colocou. Porque senão, o movimento rompe com essa temática. Ele vira apenas uma exibição (Saboya, 2022).

Mesmo com o passar do tempo, nas gerações formadas pela ENCLO permanece a ideia do truque circense como ligado ao significado no corpo. Os processos se especificaram, como lembrou Alex Machado, mas nem sempre passaram por essa “mescla”, que é justamente onde reside o processo de habituação, do fazer sentido em cada corpo. Novamente, as artes circenses se mantêm contemporâneas, pois, seguiram “trocando seus truques”, de certo modo roubando linguagem ao mesmo tempo em que foram roubadas. Quando Bruma Saboya fala que o grande desafio dessa geração é dar significado ao seu próprio truque, ela explicita a volta em torno de si mesma, necessária para deixar que esse processo de habituação chegue e parta de cada corpo, como na reviravolta do corpo do momo. Como tudo “já está dado”, “já foi pesquisado”, os modos de habituação e decantação do sentido dos truques em cada corpo torna-se mais complexo também.

No entanto, é imprescindível dizer que esse foi um processo necessário para que a própria linguagem pudesse se manter junto às mudanças dos distintos contextos históricos.

É que a gente fica tendo uma tendência a querer separar tudo. É tudo circo para mim. Eu acho que, primeiro, o circo tradicional de hoje é contemporâneo. [...] Por exemplo, o circo que está agora rodando aqui no Rio de Janeiro. O cara vai entrar numa música de agora, fazer truques de agora, mas o modelo não muda muito. Eu acho que não dá mais para falar de circo tradicional sem separar esses dois momentos. Porque não tenho um nome para o de agora. Porque o contemporâneo foi absorvido por tudo. Então, o circo que existe agora é o quê? Ele é contemporâneo. O aluno nosso ou alguém de agora, que tem um baita trabalho com várias linguagens artísticas do mundo contemporâneo, e vai trabalhar no circo que está aí rodando. Você vai chamar esse circo de tradicional, como? [...] Seria você dizer que uma peça de teatro da Disney seria uma coisa tradicional. Não, porque ela está aí. Está aí, acontecendo agora, ela vai se modificando... é linguagem. A gente poderia chamar de “pop do circo”? [...] O problema é porque eu sinto uma carga de preconceito quando se fala do que não é contemporâneo, entendeu? Eu sinto uma carga de preconceito muito grande (Saboya, 2022).

O que coloca Bruma Saboya é de enorme importância para a compreensão desta problemática, pois, ela explicita essa volta em torno da própria dominação conceitual do que é entendido como arte. Nesse caso, primeiro colocou-se um rótulo em um modelo que buscou-se modificar, ao mesmo tempo, criou-se um “novo rótulo” que, levado para outros contextos,

tornou-se um “novo modelo” a ser seguido. Ou seja, algo que supostamente havia sido criado para produzir uma arte inserida em seu contexto, produz efeito contrário.

Vale pontuar que, em meio à (des)qualificação criada sobre muitos modos de se fazer circo, as quais, supostamente, não estariam contemplando este “novo modelo”, muitos artistas latinos, preocupados em praticar e realizar uma arte inserida em seus contextos sócio-políticos buscam, até os dias de hoje, no mercado “nórdico” – de onde vieram as próprias conceituações supracitadas – meios financeiros para incluir sua arte como forma de subsistência. Ainda que a pergunta não seja aprofundada nesta pesquisa, cabe questionar quais artes circenses estariam autorizadas pelo mercado de trabalho. Pergunta que tem reverberado constantemente em minha pesquisa como artista independente, aqui, manifesta-se na busca por reconhecer o que os artistas e profissionais do circo carioca consideram, atualmente, como autorizado, e como nós queremos construir e *trans-formar* a história.

Silva, como num truque, volta, e revira a temática novamente para uma questão que é “para eles”:

Eu acho que o tradicional e o contemporâneo, eles acabam se fundindo um no outro. E não adianta as pessoas ficarem falando que o tradicional é melhor que o contemporâneo, ou o contemporâneo é melhor. Não, eu acho que tudo é a mesma coisa. Depende de como você faz seu trabalho. A verdade é essa. Gente, pelo amor de Deus, vamos levantar, sacudir a poeira e dar a volta por cima, porque é uma **discussão para eles**, que não tem lógica pra gente, entendeu? Você faz o seu trabalho do jeito que você quiser, desde que você tenha condições para isso, que você tenha a criatividade para inventar o que você quiser. Acabou! É uma coisa de mercado de trabalho (Silva, 2022, grifo nosso).

Impossível ser mais direta que o professor Edson Silva, ao afirmar que é uma “coisa de mercado de trabalho”. A produção das artes circenses, assim como qualquer forma de arte, não escaparia das estruturas de fagocitose do capitalismo e de seu incansável mercado, mas apontam, para suas resiliências em meio à imponente avalanche estruturante do conceitualismo técnico-científico. Ainda sobre a produção latina e brasileira, Gilmar Rocha (2010) explicita que, mais que buscar uma rivalidade entre o Circo Tradicional e o Novo Circo – ou Circo Contemporâneo –, devem-se identificar mudanças que foram inerentes ao processo adaptativo do circo em função de diferentes contextos e exigências do mercado, intrínsecas à sua existência. O autor cita diversas análises acadêmicas que retratam a mesma perspectiva, nas quais o circo “sempre se fez ‘novo’, portanto, contemporâneo” (Rocha, 2010, p. 59, grifo do autor), assim, reafirmando as reflexões de Ermínia Silva. Para Rocha (2010) a principal característica das artes circenses seria sua própria localização de mediação cultural, ao possibilitar, de forma constante, novas interfaces entre as artes cênicas a partir do corpo e

de suas expressões coletivas, religando-o ao sagrado. “O circo se ‘faz’ todos os dias, a cada nova viagem, a cada novo espetáculo. [...] Assim tanto o circo ‘tradicional’ como o ‘novo’ se abrem às mediações ao se ‘fazerem’ cotidianamente” (Rocha, 2010, p. 59, grifos do autor).

Como corporeidades “do sul”, heterogêneas, mas com muitas memórias e traumas em comum, o que então nos interessaria como *trocas* para chegarmos a nossos truques? O que segue ardendo nos gestos circenses, no contexto latino?

A barbárie está escondida no conceito mesmo de cultura”, escreveu. Isto é tão certo que inclusive a recíproca é certa: não deveríamos reconhecer em cada *documento da barbárie*, algo assim como um *documento da cultura* que mostra não a história propriamente dita, mas uma possibilidade de arqueologia crítica e dialética? (Didi-Huberman, 2012, p 211, grifos do autor).

Sob inspiração do que Didi-Huberman traz como uma ideia de rastro “do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entres eles”, como remanesceram os rastros nos corpos e como seguem ardendo os truques em tantas *trocas*, mudanças e adaptações? Aqui, o que foi tratado como “estado de *galumphing*” parece ser o principal braseiro do “circo sul”.

Para Silva, o circense brasileiro

[...] quer fazer um monte de coisa ao mesmo tempo. Um monte de modalidade. Caiu na rede é peixe. Ele quer saltar, andar de monociclo, pular na cama elástica. E quanto mais oferece, mais ele faz. O circense europeu se dedica muito mais a uma coisa só, uma modalidade só (Silva, 2022).

Sobre a heterogeneidade, Saboya descreve:

Eu achava engraçado quando a gente viajava, porque a gente era meio “bicho exótico”, sabe? Primeiro que a gente era um grupo maluco. Preto, branco, japa, indígena, olho claro, gay, todo mundo junto. Os nossos grupos são muito loucos para eles. Eu lembro dessa sensação. Eu trabalhei em lugares que tinham outras trupes, então tinha a trupe da patinação no gelo, todo mundo do leste europeu, todos muito parecidos, e os nossos grupos eram muito heterogêneos, e o brasileiro têm um comportamento diferente, com outros modos de adequação. [...] Inclusive, já percebi em alguns momentos situações de racismo com colegas e que doeu no grupo todo. Você percebe que é um grupo com diferenças de personalidade, modos de pensar, mas que no geral, a gente se entende como um grupo homogêneo. A gente não se vê diferente. Isso também tem uma cumplicidade, porque eu já vivenciei situações com colegas que me abalaram (Saboya, 2022).

Carneiro aponta a questão socioeconômica:

O circo eu acho que tem um corte social mais precário, ainda mais aqui no Brasil. A gente às vezes, por mais que se encante muito numa pesquisa, tem que aprender outras coisas para poder trabalhar e ter dinheiro, poder fazer seus corcos, pagar aluguel. Foi uma coisa que eu percebi muito assim quando eu cheguei no circo. Porque eu não curtia muito malabares e pernas de pau. Mas cara, é um combo que se você não faz, você não consegue trabalhar. [risos] É assim, a gente aprende porque precisa trabalhar, porque é isso, o corte social é o outro. Eu, o pessoal do circo está no corre. Então, é um processo mais sacrificado. [...] E a gente que começa a se interessar, a gente vai se envolvendo na questão da luta também, do circo como cultura, como linguagem (Carneiro, 2022).

A partir dos relatos de Edson Silva, Bruma Saboya e Bruno Carneiro, percebe-se que a pluralidade e a cumplicidade retomam seu lugar nas reminiscências dos gestos latinos como forma de luta e identidade. Talvez, para nós, a constância esteja na ligação que nasce entre os praticantes dessa arte, sob um “estado de *galumphing*”, que arde na luta de seguirmos cúmplices e abertos a tantas mudanças e imposições, e a crença de que é na pluralidade onde nascem nossas singularidades. Na fala das três gerações, acima, a pluralidade foi trazida como marca, como um braseiro que mantém essa ardência de que fala Didi-Huberman (2012) viva, através das *trans-formações* e adaptações desta arte ao longo do tempo.

5.5 O fraseado da circularidade geracional e as confluências dos gestos circenses

A característica de se fazer sempre contemporâneo também dialoga diretamente com a ideia de “estar vivo” (Bispo, 2015, p. 81-85), em relação e adaptação com seu entorno, entendendo que os saberes do *des-envolvimento* não contemplam as necessidades reais de mudança, dando corpo, assim, a ideia de biointeração (Bispo, 2015). Ainda que essa ideia, aparentemente, não se aproxime dos fluxos de vergência, tratados anteriormente sob o ponto de vista dos gestos circenses, se analisados com cuidado, nesses saberes pode ser verificado um padrão semelhante. A interação e o envolvimento entre objeto/aparelho, corpo e espaço necessários para que o gesto circense ocorra, traz consigo uma ideia de “abertura” que estabelece uma fluência entre se colocar no mundo ao mesmo tempo em que o escuta e se deixa afetar, *trans-formar* pelo outro, pois, se enxerga no “outro”, como muito bem relatado por Delisier Rethy, Bruma Saboya e Alex Machado, sobre os métodos de ensino na ENCLO.

Criticando a ideia de *des-envolvimento*, Bispo (2015) elucida a contradição do próprio termo, que cria a negação – pelo prefixo “des” –, do próprio envolvimento entre o ser e seu meio. Esse “não envolvimento”, reproduzido não somente num discurso político e filosófico, mas também nas práticas corporais cotidianas do ser-humano moderno, impacta outros povos,

humanos e não-humanos, que são e foram constantemente subjugados à uma produção de sentido que, além de massificar, os aniquila ontologicamente. A ideia de transfluência, trazida por Bispo (2015) fala desse lugar de aniquilamento, de transformação de algo por imposição, por controle, que retira desse algo o que lhe é próprio. A confluência, por outro lado, fala do encontro com um fluxo comum, que acolhe o múltiplo sem massificar suas particularidades, e relaciona-se com a ideia de vergência – trazida no primeiro capítulo –, entre corpo, espaço e o(s) outro(s) do mundo do circo, sejam eles pessoas, animais, objetos, aparelhos etc., assim como com a ideia de reminiscências dos circenses latinos, entre pluralidade, singularidade e cumplicidade, vista anteriormente. A abertura para se deixar *com-fluir* junto às diferenças parece ser análoga à abertura de sentidos para “os outros” dos gestos circenses.

Sobretudo, o que se faz imprescindível para este estudo é a perspectiva sob circularidade de que fala Bispo:

Nesse momento, eu sou apenas uma pessoa que se move por essa fala. Essa fala é da nossa ancestralidade, da nossa geração avó. Eu não preciso de Karl Marx e de outros acadêmicos: preciso de minha geração avó, aquela que veio antes de mim e que me move. Essa lógica é organizada em começo, meio e começo. Minha geração avó é começo, minha geração filha é meio e minha geração neta é começo, de novo (Bispo, 2010, p. 5-6).

Essa circularidade é ainda maior que o lugar dos saberes humanos, se apresenta como um modo circular de interação do humano com o cosmos. Bispo traz, inclusive, o exemplo das crenças religiosas, nas quais a palavra religião apontaria para um sentido de *religare*, de algo que necessita se religar, precisamente porque foi “desligado”, perdeu sua ligação com o mundo. Na perspectiva dos “afro-pindorâmicos-politeístas”¹³² não há a necessidade de uma religião, uma vez que já se consideram ligados ao cosmos, por sua circularidade. É um eterno começo, proporcionado pelo ciclo de se completa na geração avó, que não prevê um fim, mas um novo começo para que o movimento se perpetue, pois, é a geração “que me move” e que, aqui, moveu as questões que suscitaram essa pesquisa, representadas por Delisier e Pirajá.

Sem a pretensão de comparar as artes circenses com a totalidade das cosmovisões, não se pode deixar de colocar a importância de uma circularidade que se apresenta não como religião, mas como crença de mundo, como modo de vida, entre a fascinação de quem *galumph*a com a pluralidade de itinerar com “outros”, e a *trans-formação* de quem se afeta junto ao mundo. As “voltas sobre si”, ou “reviravoltas dos gestos circenses”, falam de uma

¹³² Termo criado pelo autor como forma de demarcar o território e o reconhecimento dos povos originários, afirmando a não redução das cosmo percepções politeístas, e fazendo confluir a perspectiva dos povos pindorâmicos, como sugerido por ele, com a perspectiva afro, numa construção diferenciada do “euro-cristão monoteísta” colonizador.

circularidade comum ao circo, que não acontece apenas no picadeiro, mas em todo o modo de viver e praticar essa arte, passado de modo geracionalmente circular, mesmo que não mais pelo circo-família.

Para completar a reviravolta geracional da ENCLO, Delisier e Bruno Carneiro falam sobre o processo de compartilhar seus saberes como professores da instituição:

A minha mãe me ensinou maravilhosamente bem. Eu passei a fazer o mesmo que ela, mas eu avancei mais. Melhorei mais aquilo que eu aprendi com ela, e assim eu vejo nos meus alunos. Eles aprenderam comigo, mas passam a frente, bem mais. Então, é maravilhoso, porque eles aprenderam, e aprenderam muito bem, com muito amor e com um profissionalismo maravilhoso (Rethy, 2022).

Assim, espiritualmente falando é muito forte, porque você volta à casa que te formou. Para mim existe uma vontade, uma energia de retribuição, porque foi aquele lugar que me deu todas as condições e me proporcionou todas as experiências que eu tive. Que me trouxe até onde estou, e me presenteou com todos os contatos, com todas as pessoas, com todos os trabalhos, com todas as informações. Para mim é muito forte nesse lugar de poder contribuir, que é o que eu tento fazer com os meus alunos, contribuir para a formação deles, para a formação como indivíduos, mais do que só com a formação técnica de cada dia (Carneiro, 2022).

Essas falas mostram a ideia de circularidade no processo de formação de artistas e professores, que conviveram, antes ou depois, no mesmo lugar. Movimento que também se deu em grande parte da história do circo e em seus “antepassados”, já que a arte “do circo” é consideravelmente recente. O tema do nascimento das escolas de circo vem ao encontro de uma mudança no modo de transmissão das artes circenses, ao menos no caso da ENCLO, é de fato a “geração avó” que irá ensinar a minha geração (os “velhinhos da ENC”, cujas idades eram semelhantes às dos meus avós). Foram e são esses gestos que tocam os meus gestos e que seguem sendo ensinados pela próxima geração, dando movimento à circularidade aos saberes circenses, mesmo que de modo distinto do que ocorria no circo-família. Isso toca, profundamente, o tema desta pesquisa. Assim como, seguramente, colocou-se como estrutural a escolha de perpassar por cinco gerações de circenses entrevistados no trabalho de campo, que não têm uma relação familiar, mas sim, uma relação com o espaço de formação, e a experiência coletiva na convivência.

Porque está na experiência. Porque está no viver, é só no aqui. Inclusive, para você não ser obrigada a dar conta disso, você pode ficar só vivendo. A gente quer dar conta disso. Porque talvez seja uma forma também de colaborar com a permanência. Dizer que isso tem importância para o ser humano. É importante que exista esse lugar. É importante que a criança faça circo na escola. É importante que toda pessoa possa fazer escola de circo, se ela quiser. É importante que ela faça dança. É importante que ela faça coisas que o corpo dela possa experimentar e seja bom, bom, bom, bom, bom, bom. Você não precisa ficar justificando tanto o que é bom e prazeroso. A gente sai para esse campo e a gente se torna profissional dele. A gente precisa entender, defender e poder ajudar com a permanência, com um ganho de espaço. Por sua vez, a sociedade precisa de respostas para colaborar com os incentivos etc. Então, na verdade, em algum nível eu acho, a gente meio índio sabe como é?! O cara estava na aldeia, porque é bom cara. E queremos que continue tendo, que isso possa ficar sendo reproduzido, porque a gente quer que outras pessoas possam fazer. Sabemos disso e dá um pouquinho para o cara que assiste. Isso reverbera lá para quem vai assistir. Talvez aí seja o lugar onde a gente consiga dizer algo sobre a importância da existência disso e da potência de seu compartilhamento. Porque podíamos estar fazendo só para nós, mas não. Então por quê? (Saboya, 2022).

Esse lugar que Bruma Saboya destaca sobre a importância da vivência coletiva das artes circenses como visceral, não apenas para seus praticantes e profissionais, mas também no compartilhamento com à sociedade em geral, resgata fortemente as raízes ancestrais circenses: a busca do compartilhamento de experiências sensoriais extremas dadas pela coletividade, pelas trocas, sensoriais e adaptativas. Como foi visto, marca dessa linguagem, as *trans-formações* extremas do corpo, num nível micro e marco, já foram apontadas como possivelmente buscadas ao longo da história, a partir do exemplo das pinturas rupestres encontradas na Serra da Capivara por Niède Guidon, sobre o que podem ter sido nossos “antepassados circenses”.

Em contraponto à uma busca que pode ser vista aqui como ancestral, foi apontado anteriormente como a filosofia ocidental tratou de prover uma disjunção entre o sujeito e o objeto, que proveu uma noção de verdade única sobre o corpo, retirando-o de seus contextos e suas *trans-formações* no mundo. Sob outro prisma, foi visto que essa noção de verdade absoluta respaldou um pensamento transcendental, o qual estruturou um projeto político de estado unificado que, historicamente, coincidiu com o nascimento do Circo como linguagem –ainda que não exatamente de modo concomitante, mas o suficiente para influenciar diretamente as noções de preconceito que surgiram desde o teatro de feiras e que, até os dias de hoje, perduram junto às artes circenses.

Como demonstrado por Ermínia Silva, quando uma prática circense, como a contorção, é vista pela sociedade em geral e tratada como uma doença, pode-se perceber como a mesma pluralidade, identificada aqui como uma característica das linguagens circenses, foi facilmente posta num lugar de sobrenatureza, de inexplicável, com premissas

das mesmas verdades que escolheram desqualificar ao invés de incluir as particularidades dos gestos circenses.

A crítica da noção de sobrenatureza que Valentim (2014) apresenta tão vigorosamente dialoga com o termo biointeração, de Bispo, e chama atenção para a utilização do sobrenatural para tudo aquilo que a modernidade pensa ter ultrapassado com seu *desenvolvimento*.

Oriunda do chamado pensamento mítico, a categoria de sobrenatureza é notavelmente ausente do discurso filosófico da modernidade – a não ser, é claro, como signo do estado de sujeição cujo ultrapassamento esse discurso projeta. Heidegger, por exemplo, radicalizando em sentido ontológico o primitivismo de Cassirer, determina o “*Dasein* mítico” como aquele a quem “a ‘própria’ alma faz face como um poder ‘estranho’” (2012, p. 10), mantendo-se retido sob a “supremacia do ente” (1996, § 41a, p. 357 e ss.), na condição de refém da natureza, fechado para a História. De acordo com isso, a constituiria, na melhor das hipóteses, uma categoria pré-filosófica do pensamento humano, algo como uma pseudo-categoria, um sub-pensamento. (Valentim, 2014, p. 5)

Dentro do enquadramento das “mentalidades atrasadas”, ficou mais fácil desconsiderar outras possibilidades de mundo, utilizando a ideia de sobrenatural como um pré-pensamento. Para o moderno, o sobrenatural deve ser exorcizado, pois ele é o contranatural, que nega a finalidade racional que a filosofia moderna imagina existir sobre o ordenamento do mundo. Mas a sobrenatureza é vista como um encontro com o outro, como abertura, como uma confluência, do outro em si mesmo.

Outro aspecto importante para o contexto das práticas circenses são as críticas feitas pelo autor aos conceitos kantianos de monstro e de sublime. No sublime, a razão, elevada para além do possível, provoca na monstruosidade consequências drásticas, que devem ser evitadas, pois são decadentes (Valentim, 2014, p. 9). No entanto, para os “afro-pindorâmicos-politeístas”, como nos relembra Bispo, não há decadência, ou ruptura, pois tudo é natural. Na filosofia moderna a alteridade é aniquilada e expulsa para a interioridade humana (inconsciente), o medo do diferente vai neutralizar tudo aquilo que não se pode ser considerado desse modo, monstruoso.

Os índios não os consideram como entes sobrenaturais, em nossa acepção do termo, pela simples razão de que para eles não existe nada de sobrenatural. No conceito dos índios, o que conta é a maior ou menor atividade de um poder mágico imanente a todos os seres, e se alguém é capaz de produzir alguma coisa que aos outros pareça prodigioso. Esse extraordinário não tem limites: simplesmente, tudo é possível e natural” (Valentim, 1998, p.11, *apud* Sztutman, 2008, p. 239).

Essa separação do humano com o mundo, de um cosmos visto como um objeto, despossuído de espírito, é não somente a mesma entre o indivíduo e o coletivo, como entre o

indivíduo e seu corpo. Existem inúmeras línguas que operam e distinguem pontos entre fisicalidade e interioridade, mas nenhuma delas estabelece um limite nítido, como o corpo. Se os limites são borrados, pode-se abrir indefinidamente para o equívoco, mas a clivagem entre um corpo e o mundo, extingue todo possível equívoco e institui o erro.

A mais surpreendente de todas as ideias que percebi entre os Yudjá foi a da identificação relativa entre uma pessoa e sua alma. Embora esta seja uma experiência etnográfica decerto muito antiga e banalizada, penso que pode jogar luz sobre meu pensamento. O que eu me disponho a conferir de realidade a alguma noção de alma é, meramente, a de tomá-la como o meu eu (ou de outrem). Confesso mesmo apreciar a nota de Lawrence, *my soul is my own*, e por vezes, necessitar dela para viver: isto me isola e protege dos outros. Com base no que conheço dos Yudjá, que penso conhecer bem, eles considerariam que isso as isolaria de si mesmas; distanciar-se-iam de si. Nenhuma pessoa Yudjá se sentiria coextensiva à sua alma – pois isso é (chamar) a morte (Valentim, 1998, p.9, *apud* Lima, 2005, p. 336)

Os circenses e seus pequenos mundos de movimentos extremos, com aparelhos e objetos e corpos fantásticos e monstruosos, foram postos no *hall* do sobrenatural, ou sublime ou grotesco, sob a perspectiva moderna que, oficialmente, enquadrou o circo como linguagem artística, como obra, e, desse modo, objeto vendável ao público pagante e passivo. No entanto, o que foi trazido aqui como um possível modo de fazer, de mover circense, reelabora a ideia de sobrenatural, na medida em que o estar completamente envolvido, junto “ao(s) outro(s)”, reconsidera o equívoco como parte do processo, sendo, portanto, indissociável entre o movimento do mundo e o meu. “Aquela imagem de si mesmo que pertence inexoravelmente a Outrem”, trazida por Valentim (1998), ao refletir sobre os comentários de Tânia Stolze, denota o duplo sobrenatural que constitui e é constituído pelo que foi entendido como a alma do sujeito. Ligado continuamente ao outro por sua alma, ao mundo por seu corpo, o movimento necessita ser constantemente atualizado, revirado, subvertido, por outros mundos, outros referenciais, outros de mim mesmo. E o movimento do circense criou, ao longo do tempo, infinitas maneiras e modos revolucionários de se visitar em seus próprios movimentos.

Por ser uma arte extremamente plural, conseguiu dar espaço para tantas singularidades, não somente dos corpos, como também dos modos de fazer e de produzir essa arte. Mas, ainda, com tantas pluralidades, as voltas e reviravoltas sobre si a partir do encontro extremo com “outros” seguiu em reminiscência, assim como um fazer sentido que só acontece pelo seu compartilhamento, tanto no cotidiano como no extracotidiano. O truque circense cria

seu sentido a partir de suas *trocas*, e é nesse compartilhamento onde o corpo consegue acessar um lugar sagrado, difícil de ser apalpado semióticamente, que, sob este ponto de vista, parece acontecer na experiência de um “estado de *galumphing*”.

Quando perguntado aos entrevistados quais eram as crenças consideradas mais importantes para os circenses, a mais repetida estava relacionada com o local do picadeiro como um lugar sagrado, como no depoimento de Edson Silva:

O picadeiro é um lugar sagrado. Por exemplo, dar as costas para o picadeiro, o que eu estou fazendo agora... (levantando as mãos para o alto). Que os artistas antigos me perdoem, mas são coisas assim que os professores antigos ensinaram para a gente. Olha, é muito respeito, muito respeito. Como eu falei para vocês, isso aqui é uma arte milenar. Muitos artistas já passaram por ali. Muitos já estão lá em cima. Ou lá embaixo, não sei (Silva, 2019).

O ato de virar as costas para o picadeiro, de todas as superstições seguramente foi o mais referendado e reconhecido pelos entrevistados como ligado ao azar. Mesmo subentendido que o virar as coisas para algo com um formato circular compreende estar virado de costas para seu centro (o que cria uma tensão para fora, e, portanto, unidimensional), existe aí um valor simbólico que perpassa os gestos em 360° mostrados por Delisier, quando foi pedido que reproduzisse alguns dos movimentos que fazia no picadeiro. Pois, como não virar as costas para algo circular, quando o público também se coloca na mesma tensão para fora de seu centro? O artista tem, forçosamente, que virar as costas, ou para o público, ou para o picadeiro, a não ser quando estiver girando. Nessa imagem do corpo que nunca vira de costas, surgem novamente as voltas e reviravoltas dos gestos circenses, numa circularidade espiralada, entre dentro e fora, do corpo e do picadeiro.

O diálogo abaixo retrata o que os circenses consideraram suas relações com o sagrado, com o inexplicável, contido nas superstições, e nos pequenos rituais:

Silva: Mas os antigos falavam muito que você passa a ser um circense quando você começa a correr em volta do circo, na chuva e bebe aquela água que desce da lona. Falavam isso. E eu bebi, me deu aquela dor de barriga, mas eu bebi. Olha lá, eu acreditei. [risadas]

Julia: A que eu sabia que mexeu comigo foi a história de urinar na mão quando abria em carne viva (muito recorrente devido às diversas bolhas provenientes dos movimentos com aparelhos de ferro).

Silva: Porque a urina é salgada e tem ureia, ajuda a cicatrizar. Ajuda a cicatrizar, é verdade. Eu cansei de fazer isso também. Minha mão abria muito. E saíamos de dentro do banheiro, mostrando a mão para todo mundo com orgulho. Olha aqui o xixi na minha mão e agora vai sarar. [risos] (Silva, 2022)

Por fim, em meio às superstições e pequenos rituais circenses, aparecem as superstições ligadas ao “estado de *galumphing*”, brincalhão e fascinado, e, ao mesmo tempo, tecido na coletivização, em processos de passagem que só são dotados de legitimidade a partir da comunidade circense.

Tem umas coisas que eu acho muito legais que são coisas do pessoal de circo que estava aqui, os professores que eram do circo-família. E eu me lembro de um professor chegar para o aluno e falar assim: “Vai lá, pergunta pro Jamelão onde é que está a rebimboca da parafuseta.” E o aluno ia no Jamelão e falava: “Jamelão, onde está a rebimboca da parafuseta, porque o professor Robby está pedindo.” Ele falava assim: “Não está comigo, não. Vê com o Nelson.”. Tinha umas coisas assim, que eram muito circenses. Me lembro também de quando a gente ia descobrindo palavras do tipo “rascabucha” Rascabucha é quando o cara é ruim, mas não quer dizer que ele não seja do circo. Ele está lá também. Ele faz parte da comunidade, mas ele é ruim, ele não tem a técnica boa, ele é sujinho no que ele faz, mas faz parte (Saboya, 2022).

Mesmo que, aparentemente esteja “se perdendo”, parece existir algo que renasce e segue ardendo nos gestos circenses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao perguntar o que os corpos das artes circenses produzem que é mais do que seus aparentes truques, uma série de outras questões surgiram. Primeiramente, o que produz seus corpos? Que nexos estes criam? O que faz emergir uma ideia de gestos circenses? A imprecisão das zonas de movimento pôde, então, apontar para a existência de um truque que, não necessariamente, começa ou termina onde normalmente se percebe. A multiplicidade dos gestos mostrou que os nexos dos gestos macroscópicos são acompanhados de numerosos microgestos, necessários à manutenção da postura, que se unem à fragmentos de outros gestos e fazem com que os sentidos encarnados num truque sejam únicos, dados no acontecimento dos movimentos, nascidos das expressividades e singularidades de cada indivíduo. Sendo assim, o Sistema Laban/Bartenieff tornou-se uma bússola para as análises que sucederam, assim como a inspiração em alguns analistas de movimento do Departamento de Dança da universidade Paris 8, a partir dos quais tecida uma complexa trama do que poderiam ser os gestos circenses. As Expressividades apareceram totalmente interrelacionadas com as Funcionalidades necessárias aos truques circenses e vice-versa, como esmiuçado ao longo do capítulo dois, e levou em consideração o profícuo panorama dos antecedentes da pesquisa e as reflexões que surgiram da prática junto às artes circenses, sob o prisma de um corpo que veio da dança.

Os gestos circenses, assim, apareceram fortemente relacionados com os modos como os corpos se *trans-formam* em função das variadas mudanças de suporte e conseqüente extremações das tensões espaciais que o atravessam. Constatou-se, a partir dessas considerações, que tais gestos produzem e são produzidos desse esgarçamento entre Corpo e Espaço, em adaptação constante e em equilíbrio precário, ocasionados pela variação de referenciais de Estabilização e Mobilização do corpo, em um jogo de subversão contínua. O Fraseado expressivo dos corpos circenses apareceu no extremo entre Corpo e Espaço, entre modos de Ação e Recuperação que podem se abrir e se fechar para o mundo com formas tão extremas que, muitas vezes, podem produzir uma volta sobre si. Quando analisadas adaptações contínuas dos corpos circenses, aparece a relação com algo mais que corpo e o espaço: os objetos/aparelhos. Primordiais na prática da *trans-formação* dos referenciais, os aparelhos conferem sentidos aos gestos circenses. A partir desses “outros” objetos/aparelhos, e de outros corpos, além da percepção de uma *trans-formação* dada em relação, surge a ideia da reviravolta, de uma itinerância necessária à própria realização dos truques circense, não somente em cena, mas também como prática de vida. Esse processo de “aceitação” de um ou

de muitos “outros” no acontecimento do movimento possibilitará a criação de uma nova gramática expressiva, sistêmica, em que algo a mais que o encontro entre corpo, espaço e aparelho/objeto/outro pode ser produzido.

Quando se amplia a perspectiva da itinerância como matriz da prática dos gestos circenses, em um prisma histórico e social, o aspecto de adaptação constante reaparece, sob as ideias de improvisação e de contemporaneidade. No entanto, esse modo de abertura e de troca com o mundo encontra seus desvios e adaptações perante tantas mudanças de referenciais. Num mundo condicionado a fixar-se em verdades, tais *trans-form-ações* parecem ser demasiado subversivas.

Assim, a pesquisa dialoga com outras vozes, produzidas em quatro décadas: as dos circenses formados pela ENCLO, representando o que aqui foi considerado como uma passagem por cinco gerações. Delisier e Pirajá compartilham suas memórias, desde o processo de adaptação dos circenses do circo-família, às relações de ensino-aprendizagem da recém criada Escola Nacional de Circo, sob os moldes de uma instituição formal. Aos poucos, a interlocução com as vozes de outros circenses formados pela ENCLO vai dando novos contornos para conceituações que apresentam a *troca*, a pluralidade, e a itinerância como suas próprias reminiscências. O espírito comunitário se destaca como principal meio não somente para a manutenção de tantas *trocadas*, mas também de seus truques, que se exponencializam a cada dia, e seguem em adaptação, sempre contemporâneos.

Atualmente, em diálogo diário com meus mestres e colegas na ENCLO, retomo a “volta sobre si”, para retornar ao que ficou na minha corporeidade e nas minhas práticas, como artista, pesquisadora e professora, do que meus mestres da ENCLO me ensinaram. Depois de tantas voltas, desde minha formatura como aluna, em minhas práticas, a mesma persistência e fascinação provocadas quando pisei naquela escola pela primeira vez permanecem, ou mesmo, se se intensificam. A paixão e o amor pelo que faço (como bem disseram Delisier, Silva e Pirajá) e, principalmente o “saber se/me virar”, mesmo que de outros modos, talvez menos acrobáticos, seguem me *trans-formando*.

De certo modo, durante a pesquisa, à medida que eu percebia o valor das *trocadas* e das reviravoltas circenses, mais a pesquisa parecia se concentrar nisso. Artisticamente, na busca por provar esse “estado circense” como um modo de compartilhar essas reflexões em cena; no âmbito universitário, em demarcar estes saberes e perceber como eles *trans-formam* todos aqueles que aprendem e experimentam esses “gestos que sabem se virar”; e, como professora, compartilhando-os da forma mais plural possível.

Como reflexo deste mesmo movimento de reviravolta, faz-se curioso observar que meu retorno à ENCLO, depois de mais de uma década formada como aluna, se deu no intuito apenas de investigar impressões, escutar, observar e dialogar com outras pessoas que tiveram suas trajetórias atravessadas por esta instituição. Como alguém que joga um objeto despreziosamente para cima, me dei conta, de repente, que retornava, *vira-voltando* à ENCLO, também como professora, da mesma forma como aqueles que escolhi para serem entrevistados para a pesquisa. Como retornar, através deles, às minhas reviravoltas?

Entre gestos, corporeidades, expressividades, sentidos, coletivizações, improvisações, persistências, truques e trocas, após 20 anos vivendo entre a dança e o circo, talvez tenha sido a partir do Sistema Laban/Bartenieff que essa pesquisa pôde criar raízes para se encorpar de reviravoltas e compartilhamentos de artes circenses que dançam seus truques para *transformar* o mundo e ajudar a malabarear e cambalhotar tantos nós que parecem nos atar. Esse parece ser o “truque” proposto pelos meus gestos, através desta pesquisa. Reflito sobre a pergunta que mais faço aos meus alunos: de onde nascem seus truques? Eu poderia dizer que os meus truques, ou talvez esses truques, nasceram de todas as trocas que pude realizar ao longo desses anos, numa vergência momentânea, efêmera e galumphante de viver junto aos “outros” que encontrei, os quais tornaram esse “truque” capaz de ser escrito.

Por outro lado, poderia dizer que meus truques têm nascido junto às formas tetraédricas, tão simples e, ao mesmo tempo, tão complexas e potentes. Contendo um mínimo de cruzamentos (quatro vértices), além de ser a forma tridimensional mais simples encontrada na natureza, essa forma é também a formação molecular de diversos minerais – os primeiros a habitar esse planeta –, e simboliza, para muitos autores (Bartenieff, 2002; Karen Bradley, 2009; Ciane Fernandes, 2002) o próprio Sistema Laban/Bartenieff. Foi a partir dos tetraedros que a pesquisa prática encontrou seu sentido, junto ao meu corpo, e talvez por isso, eles simbolizem minha ardência junto ao circo, hoje.

Assim, faz-se de extrema importância *vira-voltar* para uma abordagem labaniana, sob um prisma tetraédrico, em que a Categoria Corpo pôde ser vista a partir de gestos de itinerâncias (ou *itin-errâncias*, em habituação); a Categoria Esforço, ao atravessar uma expressividade que cria seus sentidos na improvisação junto aos “outros” do mundo do circo; a Categoria Espaço, apareceu banhada numa redoma de coletivização, que possibilita as “trocas dos truques”, como as próprias manifestações das Formas (categoria), de um gesto sempre em *trans-foma-ação*, envolvendo seres “em reviravoltas”.

Revirar-nos, é o que precisamos fazer agora, enquanto grande coletivo que convive e cocria neste mundo em que estamos vivendo. Neste sentido, torna-se inevitável retomar ao

que, hoje, arde nas artes circenses, e que merece encontrar seus suportes junto à sociedade contemporânea.

Eu acho que, infelizmente, o artista só vale muito quando ele está no auge, quando ele está fazendo as coisas, e isso é muito chato para nós. Tínhamos que ter um dispositivo para melhorar as coisas de contrato de trabalho, aposentadoria. Legalizar mais a nossa profissão. Merecemos isso. Merecemos um trabalho mais digno. Tem um trabalho bom. Eu acho que tínhamos que ser tratados melhor, com mais dignidade, com mais respeito. Eu acho que é isso. Falta isso para a gente (Silva, 2019).

Muito se compartilhou sobre a importância do reconhecimento das artes circenses e de seus saberes. Resta agora saber se a escrita destes é necessária para que haja tal *reconhecimento* dos modos de fazer, que se apresentam como saberes preciosos frente a uma sociedade desesperada por encontrar um caminho possível para conciliar extremos. Quando o desejo de esperança parece, por vezes, ser em vão, em meio a tantos conflitos marcados por eras de destruição e de matança em nome do avanço e do *des-envolvimento* de uma forma de vida insustentável, as reviravoltas circenses parecem compartilhar um suspiro real para desmanchar esses “nós” atados em sociedade. O *ethos* da circularidade circense se mostra, mais do que nunca, necessário, não como modelo, mas como inspiração na criação de outros mundos possíveis.

Por fim, ficam as perguntas para uma próxima jornada: como as artes circenses seguirão em *trans-form-ação* no mundo? Seria a universidade um caminho possível? Quais seriam as mudanças e adaptações, micro e macro, e como isso impactaria os modos de produção dos circenses e da sociedade em geral? Essa foi a última pergunta feita para os entrevistados, e as opiniões foram múltiplas. Em todo caso, este parece ser mais um movimento de adaptação que pode encontrar algum equilíbrio entre as necessidades, o de *reconhecimento* dos saberes circenses e as possibilidades revolucionárias que essa arte pode compartilhar, como campo de estudo, junto à sociedade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ARRAULT, Valérie; GOUDARD, Philippe. **Le cirque des humains et des animaux au travail**. Dossier thématique CIRCUS SCIENCES – Revue scientifique en ligne sur les arts du cirque, número 1, Université Paul-Valéry – Montpellier 3, octobre 2020. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/livraria/circus-sciences-le-cirque-des-humains-et-des-animaux-au-travail-dossier-thematique-pdf/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BARTENIEFF, Irmgard. **Body Movement: Coping with the Environment**. New York: Routledge, 2002. With Dori Lewis.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley. University of California Press. 1982.

BERNARD. Michel. **De la corporéité comme “anticorps” ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de “corps”**. In BERNARD, Michel. De la création choréographique. Paris: Centre national de la danse, 2001, p 17-24.

BERNARD. Michel. **L'expressivité du corps: Recherches sur les fondements de la théâtralité**. Paris : Chiron: la Recherche en danse , 1986.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: UnB, 2015.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético**. OLIVA, A. R. *Tecendo redes antirracistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 23-35.

BOLENS, Guillemette. **Le style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire**. Lausanne: Éditions BHMS, 2008.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BOLENS, Guillemette. **O Corpo Civilizado**. [comunicação]. In: VI INTERNATIONAL CONGRESS OF THE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (Brasa), Atlanta, Geórgia (EUA), abril de 2002.

BOLENS, Guillemette. **O Circo na História: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética**. Repertório: Teatro & Dança, n. 15, 2010.2, p. 11–16.

BORTOLETO, Marco Antonio; SILVA, Ermínia. (coord.) Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses CIRCUS. **Panorama do Malabarismo no Brasil 2007-2008**. Relatório de Pesquisa. Faculdade de Educação Física – UNICAMP. Campinas, 2011. Disponível em: https://www.fef.unicamp.br/fef/sites/uploads/circus/panorama_do_malabarismo.pdf. Acesso em: 03 fev. 2023.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. New York: Routledge, 2009.

BRAGA, Paola Secchin (2019). **Dramaturgia no corpo**. Revista Poiésis, Niterói, v.19, n. 32, p. 121-134, jul/dez 2018.

BRUM, Leonel. **Lições de Dança 1**. Coordenação Roberto Pereira e Silvia Soter. 2ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006. (p. 163-172)

BURKE, E. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Campinas: Papirus, 1993.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral**: o texto espetacular e o palimpsesto. Fênix: Revista de história e estudos culturais, Goiás. Vol. 3. Ano III, nº 4. out/nov/dez 2006. ISSN 18076971. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/a-pantomima-e-o-teatro-de-feira-na-formacao-do-espetaculo-teatral-o-texto-espetacular-e-o-palimpsesto-2/> Acesso em: 03 jan. 2022

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem** – palhaços no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Átila, 2000.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action**: The Experimental Anatomy of Body Mind Centering. Northampton: Contact Editions, 2008.

CUNHA, Paulo Roberto F. da. **American way of life**: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte americano dos anos 1950. Tese (doutorado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.espm.br/bitstream/tede/277/2/PPGCOM%20Tese%20Paulo%20RF%20Cunha.pdf> Acesso em: 26/03/2023.

DAVID-GIBERT, G. **Les arts du cirque**: logiques et enjeux économiques. Paris: La documentation Française, Ministère de la culture et de la communication (DDAI), 2006.

DIDI-HUBERMAN, George. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa, KKYM Ed., 2012.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e Particularidades da Formação do Profissional Circense no Brasil**: rumo a uma formação técnica e superior. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 2014.

FADIGA L.; FOGASSI L.; PAVESI G.; RIZZOLATTI G. **Motor facilitation during action observation**: a magnetic stimulation study. Neurophysiol. v. 73, n. 6, p. 2608-2611, 1995.

FERNANDES, Ciane. **Somática como Pesquisa**: Autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos in CUNHA, Carla S.; PIZARRO, Diego; VELLOSO (Org.). Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance. Vol. 1. 1ª. Edição. Brasília: Editora IFB, 2019, p. 121-138. Disponível em: <http://revistaexico.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104> Acesso em: 16 de nov.2023.

FERNANDES, Ciane. **A arte do movimento na prática como pesquisa**. In: Anais da Abrace, 2018, Campinas: Unicamp: 2018, p.1-13. Disponível em <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, M. F. N. **A metáfora do Bogatyr**: O corpo acrobata e a cena russa no início do século XX. (Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

FERREIRA, M. F. N. **No vertiginoso picadeiro soviético**. In: Revista Repertório: Dança & Teatro. n. 19 – Ano 15. Bahia: Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, 2012

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. bras. Raquel Ramalhet. 20ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1987. 288p.

FRANCA, Julia Coelho. **O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Niterói. Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF, 2017.

FRANCA, Julia Coelho **Aéreo do Corpo, Acrobacia da Vida**. Monografia (Pós-graduação Lato Sensu em Sistema Laban/Bartenieff). Rio de Janeiro. Faculdade Angel Vianna, 2012.

FRANCA, Julia Coelho **Aerial Harmony**: Possibilities and Necessities in Adaptability. Final project (Certified Movement Analyst – CMA) - Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS, New York City, 2013.

GALIMBERTI, Umberto. **Fenomenologia do corpo**: a ingenuidade. In: GALIMBERTI, Umberto. **Les Raisons du corps**. Paris: Grasset-Molat, 1998.

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis, Vozes, 1978.

GERALDI, Sílvia Maria Geraldi. **A prática da pesquisa e a pesquisa na prática**. In CUNHA, Carla S.; PIZARRO, Diego; VELLOSO (Org.). Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance. Vol. 1. 1ª. Edição. Brasília: Editora IFB, 2019, p. 139-149. Disponível em: <http://revistaexio.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>. Acesso em 03 fev 2023

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Ed., 1997.

GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p.11-35. Disponível em: <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 05 out. 2021

GODARD, Hubert. **Le geste et sa perception**. In: GINOT, I.; MICHEL, M. La danse au XXème siècle, Paris, Bordas, 1995.

GODARD, Hubert **Le geste manquant**. Revue de psychanalyse nº 5, Ramonville St Agne, ERES, 1994.

GODARD, Hubert. **Reading the body in dance**: a model. in Rolflines, Rolf Institute of Structural Integration, Boulder (USA), outubro, 1994.

GOLDMAN, Ellen. **As Others See Us: Body and Movement and the Art of Successful Communication**. New York City: Routledge, 2004.

GUEST, Ann Hutchinson. **Labanotation: the system of analyzing and recording movement**. Fourth Edition. New York: Routledge, 2011.

GUISGAND, Philippe. **A propôs de la notion d'état de corps**. Palestra ministrada no Centre d'Etude des Arts Contemporains. Universidade Lille 3: 2011.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals**. New York: Routledge, 2002.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: 5o. Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5, 2015, São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, p. 41-53.

Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth. **Creativity and cultural improvisation: an introduction**. Oxford: Berg, 2007.

JOUSSE, Marcel. **L'anthropologie du geste**. Paris: Gallimard, 1974.

KOPENAWA, ALBERT. Davi, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

KUYPERS, Patricia. **Buracos negros – uma entrevista com Hubert Godard**. Rio de Janeiro, O Percevejo online, Dossiê Corpo Cênico, vol. 2, nº 2, PPGAC/UNIRIO, 2010 [2006]. p.01-21.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. **Effort: economy in body movement**. Great Britain: Macdonald and Evans Limited, 1974.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Anotated and edited by Lisa Ullmann. Hampshire: Dance Books Ltd., 2011. First published in 1966.

LABAN, Rudolf. **A Vision of Dynamic Space**. Philadelphia: The Falmer Press, Taylor & Francis Inc., 1984.

LABAN, Rudolf. **The Renewal of the Movement in Theater**. translated by Sabine Fichter. In: Singchor und Tanz, Mannheim, Vol. II, 15 January 1929, p. 561.

LAUNAY, Isabelle. **Quando os bailarinos fazem-se historiadores**. Arte e ciência. Luiz Fernando Ramos (org.). São Paulo: ABRACE, 2012, p.141-152.

LAUNAY, Isabelle **Laban ou a experiência da dança**. Lições de dança 1. Coordenação Roberto Pereira e Silvia Soter. 2 ed. Rio de janeiro: UniverCidade Ed., 2006.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papyrus, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.
- LIEVENS, Bauke. **First Open Letter to the Circus: the need to redefine**. 2015. Disponível em <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-1>. Acesso em 28 mar. 2021.
- LIEVENS, Bauke. **Second Open Letter to the Circus: a myth caled circus**. 2016. Disponível em <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>. Acesso em 28 mar. 2021.
- LOMAX, Alan; BARTENIEFF, Irmgard; PAULAY, Forrestine. **Dance Style and Culture**, in Folk Song Style and Culture, ed. American Association for the Advancement of Science: Washington DC, 1968. E-book publicado em 25 de out. de 2017; NewYork: Routledge.
- MACHADO, Alex; BORTOLETO, Marco Antonio; FRANCA, Julia. **Esforços Organizando Desejos: Procedimentos para Criação e Performance Circense**. ILINX - Revista do LUME, Campinas, n. 8, dez. 2015.
- MACHADO, Alex. **Você treina ou ensaia?** Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Dissertação (Mestrado em Artes Contemporâneas). Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Contemporâneas - UNIRIO, 2022.
- MALETIC, Vera. **Body – space – expression: the development of Rudolf Laban’s movement and dance concepts**. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.
- MARTÍ, José. **Política de Nuestra América**. México: Ed. Siglo Veinteuno, 2005 (octava edición).
- MATEU, M. **Observación y análisis de la expresión motriz escénica: estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales - Cirque du Soleil (1986-2005)**. Tesis (Doctorado) – Universidad de Barcelona, INEFC, Centro de Barcelona, 2010.
- MELO, Luana Macena. **Inconstitucionalidade: Leis que proíbem animais em circos**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas – UFAL. Pró-Reitoria de Extensão. Coordenação de Assuntos Culturais. Instituto de Ciências Sociais, 2014.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: Aspectos de uma Geofilosofia do Corpo em Movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MUNIZ, Marcelo. **Sistema háptico, autorregulação e movimento**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.2. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28326/17287> Acesso em: 04/05/2021.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo**. Tradução Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.
- PEREIRA, Roberto. **Ao Lado da Crítica: 10 anos de crítica de dança – 1999-2009**. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.
- PESSOA, Osvaldo Jr. **O Sujeito na Física Quântica**. In: OLIVEIRA, E. C. (org.). Epistemologia, Lógica e Filosofia da Linguagem: Ensaio de Filosofia Contemporânea. Feira de Santana: Núcleo de Estudos Filosóficos/UEFS, 2001, p. 157-96.

RIZZOLATTI, G.; Craighero, L. **The mirror-neuron system**. *Annual Review of Neuroscience*, 27, p.169–192, 2004.

ROCHA, Gilmar. **O Circo no Brasil: O Estado da Arte**. BIB, São Paulo, n. 70, Semestre 2, 2010, p. 51-70.

ROCHA, Tereza. **O que é dança contemporânea?** uma aprendizagem e um livro de prazeres; Ilustrações Clara Domingas. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROQUET, Christine. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**, *O percebejo online*, Rio de Janeiro, V3, N° 1. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784/1518>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROQUET, Christine. **Análise do movimento e análise de obras coreográficas**. In: *O Corpo Cênico entre a Dança e o Teatro*, TAVARES, Joana e KEISERMAN, Nara (orgs), São Paulo: Annablume, 2013.

ROQUET, Christine. **Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança**. *Erv. Cena*, Porto Alegre, n22, p. 15-27, jul./out. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73754/42496>- Acesso em: 16 jun. 2021.

ROQUET, Christine. **From movement to gesture. Thinking between music and dance**. Paris 8 Danse: Site des Etudes et Recherches en Danse a Paris 8. Out. de 2019. Disponível em: {hal-02293944} Acesso em: 16 jun. 2021.

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

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana; Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

STENGERS, Isabelle. **La proposition cosmopolitique** in LOLIVE et al., *L'urgence des cosmopolitiques*. Paris: La Decouverte, 2007, p. 45-68. < **A proposição cosmopolítica**, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.69, p.442-464, abr. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 15/05/2021.

SZTUTMAN, R. (org.) **Encontros Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **A análise do movimento – algumas noções segundo Hubert Godard**. Porto Alegre: Anais do VII congresso da ABRACE, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **From ritual to theater**. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Dilemas Éticos do Lugar da Arte Contemporânea:** Acontecimentos Solidários de Múltiplas Vozes. *Visualidades*, Goiânia, v. 11, n. 1, jan./jun. 2013, p. 59-81.

VERSIANE, Daniela Beccaria. **Autoetnografia:** uma alternativa conceitual. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 4. p. 57-72. Dezembro, 2002.

VALENTIM, Marco Antônio. **A Sobrenatureza da Catástrofe.** *Revista Landa*, vol. 3, n.1, p. 3-24 (2014).

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte.** Formas de conhecimento: arte e ciência – uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

SITES:

19ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo. Disponível em: <https://19cbmcirco.wordpress.com/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ALCOOP - AMÉRICA LATINA COOPERATIVA: ele Vuelo de la Mariposa por Mesoamérica. Disponível em: <https://www.facebook.com/alcoop.org>. Acesso em: 03 fev. 2023.

CircoData – Dicionário do Circo Brasileiro. Disponível em: <http://circodata.com.br/index.php?c=busca> . Acesso em: 03 fev. 2023.

CNRTL. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/corpor%C3%A9it%C3%A9>. Acesso em: 1 fev. 2021.

Espaço de Criação Intrépida Trupe. Disponível em: <https://www.intrepidatrupe.com.br/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

Fundação Progresso. Disponível em: fundicaoprogresso.com.br). Acesso em: 24 fev. 2023

Kestenber Movement Profile. Disponível em: <https://kestenbergmovementprofile.org/> . Acesso em: 23 fev. 2023

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/corpo>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

PARIS & DANSE. *Site des études et recherches em danse à Paris 8*. Disponível em: http://www.danse.univ-paris8.fr/departement_danse.php. Acesso em: 30 out. 2021.

ROLFING. Associação Brasileira de Rolfing® Integração Estrutural. Disponível em: <https://rolfing.com.br/o-que-e-rolfing/>. Acesso em: 31 jul. 2021.

WIKTIONNAIRE. *Le dictionnaire libre*. Disponível em: <https://fr.wiktionary.org/wiki/corps>. Acesso em: 23 jan. 2021.

WIKTIONARY. *The free dictionary*. Disponível em: <https://fr.wiktionary.org/wiki/corps>. Acesso em: 23 jan. 2021.

VÍDEOS:

Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro. Filme documentário. 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L1j1GZNFuhw&t=8s>. Acesso em 28 jun. 2022.

“Dramaturgias Circenses” in Seminário Internacional Circo em Rede. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JBQDhYyIBgQ&t=103s>. Acesso em 26 jun. 2022.

Seminário Internacional Circo em Rede. Canal do Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UChYTQoITwdMICQOmvzJJyiw>. Acesso em 10 ago. 2022.

Walter e Wilma Circo Show! Disponível em: <https://youtu.be/hTeP0fBokEk>. Acesso em: 19 jan. 2023

ANEXO A- Reportagem sobre a fundação da Escola Nacional de Circo



A turma de formandos de 1984

Uma experiência pioneira

Na filosofia de integração das artes cênicas que o antigo Serviço Nacional de Teatro começou a implantar, antes de se transformar em Instituto Nacional de Artes Cênicas, o circo inspirou um projeto que, considerando-se os recursos disponíveis, parecia inviável: a instalação de um espaço permanente para espetáculos, ensino profissionalizante e reciclagem. Na época — meados da década de 70 — a atividade circense, entre nós, estava, apesar dos seus marcantes vínculos com a cultura brasileira, atolada em problemas, desde a concorrência dos novos meios de comunicação, que levavam diversão a domicílio até mesmo nos lugares recônditos onde, anteriormente, o circo era a grande opção de lazer, e o cada vez mais exíguo campo de recrutamento para a renovação dos quadros.

Tudo, entretanto, graças à compreensão e ao decidido apoio do então Ministro Ney Braga e de todos os que lhe sucederam na pasta da Educação e Cultura — Eduardo Portela, Rubem Ludwig, Euro Brandão e Esther de Figueiredo Ferraz —, foi menos difícil do que se temeu à partida. Determinante, neste sentido, foi também o fato de ter sido possível mobilizar, para a realização do projeto, o talento, o entusiasmo e a vocação pedagógica de Luiz Olímecha, descendente de uma das mais tradicionais famílias do circo brasileiro. Com a sua assessoria — e a de uma comissão de apoio e avaliação, formada por Omar Elliot Pinto, Nelly Menezes Quadrado, Carlos Miranda, Hélio Carvalho e Axel Ripoll — a Escola Nacional de Circo tornou-se realidade e, dois anos depois de lançar o Curso Regular Seriado de Iniciação à Arte Circense, apresenta a sua primeira turma de formandos.

A tarefa de preparar novos profissionais circenses oferecia responsabilidades particulares. O ensino, nesta arte, sempre pertencera ao foro familiar. Não havia qualquer experiência prévia, no Brasil, que pudesse servir de parâmetro e orientação; nem seria de

bom aviso importar metodologia externa, que certamente não responderia às nossas peculiaridades nacionais.

Foi assim necessário desbravar um caminho não codificado que implicava uma troca: os professores ensinavam e aprendiam; os alunos aprendiam e ensinavam. E a preocupação jamais descuidada era a faixa etária do corpo discente, entre 7 e 17 anos. Crianças, adolescentes; e, no convívio diário com eles, os mestres, com toda a sua gloriosa veteranaria, transmitindo conhecimentos não aos próprios irmãos, filhos, companheiros, mas, pela primeira vez, a iniciantes com os quais não tinham laços familiares, nem profissionais.

Essa experiência pioneira, porém, foi extremamente auspiciosa. E o seu dia-a-dia está minuciosamente documentado, constituindo um roteiro didático para iniciativas semelhantes, tanto no Brasil como no exterior. O que não significa que se tenha chegado a um modelo estático, acabado: o trabalho na Escola Nacional de Circo, de acordo com as premissas da Secretaria da Cultura, através da qual se relacionam, dentro do MEC, os vários órgãos culturais, é essencialmente dinâmico e aberto à incorporação de novas teorias e práticas, desenvolvidas num cotidiano que recusa a rotina e o já feito.

A implantação deste complexo circense, como previa o Secretário da Cultura Marcos Vilaça, que desde a sua posse acompanhou de perto a obra e a ação educacional em curso, dedicando a ambas uma esclarecida e esclarecedora atenção, foi, também, deflagrada: vários governos estaduais e municipais, há algum tempo, apoiando o movimento artístico/cultural, sem esquecer, como acontecia antes, essa nobre atividade que é o circo. Já não era sem tempo.

Orlando Miranda

Agora, o circo já tem sua escola

Sete anos depois de ter sido lançada a idéia, que parecia inviável, o Circo Nacional é uma realidade. E a arte que nos deu o imortal Piolim ganha uma geração que será o seu amanhã.

Desde tempos imemoriais se acreditava que os vários ramos da profissão circense — trapezista, malabarista, palhaço, acrobata, equilibrista, domador — “não se aprendem na escola”. Passando de pai para filho, de geração para geração, cada arte era ensinada às crianças no próprio circo, que era também a sua casa; e isso bastava para garantir a passagem de testemunho.

Mas os tempos mudaram, as condições de vida acompanharam o desenvolvimento tecnológico e, hoje em dia, nem sempre os circos podem ocupar as praças atrás das igrejas das pequenas cidades do interior. Resistiram as grandes companhias internacionais que preservam algumas características da arte doméstica, mas que encontram agora raros seguidores. Mesmo as românticas fugas das donzelas sonhadoras atrás dos artistas de circo são raras nos nossos dias: a televisão chega a toda parte e os seus galãs tomaram conta do mercado das ilusões.

Como deixar morrer uma arte que faz as delícias das crianças e acalenta as melhores lembranças dos nossos avós? Uma arte que, no Brasil, teve figuras legendárias como o imortal Piolim, Benjamin de Oliveira, Arrelia, os Queirolo, os Olimecha, os Temperani, os Savalla e tantos outros?

A resposta. Foram necessários sete anos para responder concretamente a estas questões. Tudo começou em 1975, quando Orlando Miranda convidou Luiz Olimecha, que acabara de deixar a presidência do Sindicato dos Artistas, para assessorar o Serviço Nacional de Teatro na área do circo. Era uma perspectiva nova que se abria: até então, o circo não constava das preocupações oficiais, nem recebia qualquer apoio no seu aparentemente irreversível processo de extinção.

“A idéia de criar uma escola para formar os chamados artistas de variedades”, conta Luiz Olimecha, “era bastante antiga. Minha família, que vive em circo desde 1800, já se batia muito por isso. Quando, em 1975, o assunto, graças à interferência e ao entusiasmo de Orlando Miranda, começou a ser discuti-



Contorcionismo

do em nível de Governo, decidimos que o melhor seria construir um circo permanente, do próprio Serviço Nacional de Teatro, e dentro dele fundarmos a primeira escola circense oficial da América Latina”.

Em julho de 1977, numa reunião de que participaram Orlando Miranda, Luiz Olimecha, Roberto Parreira e Rui Bartholo, proprietário de circo, a idéia tomou forma. E, logo em seguida, seria transformado em projeto pelos arquitetos Marcos Flaksman e Carlos Pini.

A obra. No dia 5 de maio de 1982, a imprensa carioca era convidada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas — INACEN, que sucedera ao Serviço Nacional de Teatro — SNT, para conhecer as instalações do Circo Nacional, localizado à Praça da Bandeira, nº 4, onde uma semana depois seria inaugurada a Escola Nacional de Circo.

As obras haviam começado em 1978, por iniciativa do Ministro da Educação, Ney Braga, através da sua Delegada Regional, professora Mônica Rector e com o apoio do seu chefe de Gabinete, Carlos Alberto Direito. Os recursos foram liberados pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação — FNDE, onde o projeto teve o melhor acolhimento por parte da professora Ecilda Ramos, sua diretora.

Jornalistas e convidados puderam admirar de perto a bela concepção de Flaksman e Pini, que se tornava realidade depois de quatro anos de obras. O Circo Nacional, numa área de 7 mil metros quadrados, já se erguia nos seus 50 metros de diâmetro, com lotação para 4 mil pessoas. A parte técnica e de segurança inclui cobertura confeccionada com material anti-inflamável e antitérmico, três canhões de luz, quatro mastros com cinco refletores móveis cada um e sofisticada mesa de luz. O complexo abrange ainda a escola, com salas para aulas teóricas, lanchonete, espaço recreativo, instalações para fisioterapia, banheiros e alojamentos.

Oito dias depois, com a presença do então Ministro da Educação e Cultura,



Balé aéreo



Trapézio volante



Passo aéreo



Cama elástica





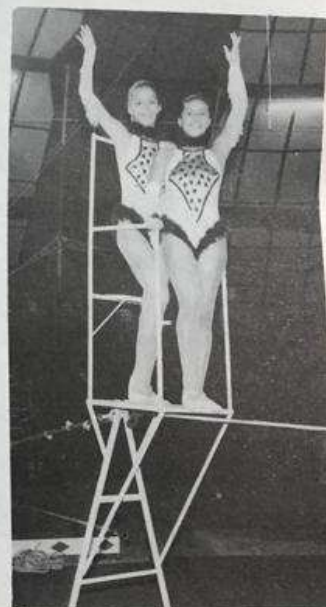
Arame inclinado



Arame alto



Bicicleta



Arame baixo

Rubem Ludwig, e o Secretário da Cultura, Aloísio Magalhães, o Circo Nacional era oficialmente inaugurado.

O jornal "O Globo" (14/5/82) registrou assim a lindíssima festa inaugural:

"Num grande espetáculo, em que as figuras centrais foram artistas circenses, o Ministro da Educação descerrou a placa comemorativa de inauguração do Circo Nacional e da Escola Nacional de Circo. A seu lado, no picadeiro, estavam o dono do

Circo Tihany, Franz Tihany, e os dez professores da escola circense, profissionais há mais de 30 anos em equilibrismo, malabarismo, acrobacia, trapézio, etc.

Ludwig chegou ao circo com o presidente do INACEN, Orlando Miranda, e foi recebido pelos dez professores, entre eles, com uma pequena leoa nas mãos, um dos melhores amestradores da América do Sul, George Laysson. Também participaram da inauguração a atriz Henriette Mo-

rineau e d. Zoé Chagas Freitas, convidadas pelo Ministro a cortarem a fita inaugural.

Muito entusiasmado e emocionado, o Ministro da Educação diria, em entrevista, que, por vocação, gostaria de "ser trapezista". Ao descerrar a placa comemorativa, afirmou, em discurso, que a inauguração da escola de circo — a primeira da América Latina e a sétima do mundo —, "além de representar um esforço concen-



Patins



Adágio



Dandis



Balança

trado do INACEN e da Secretaria de Cultura do MEC, é sobretudo uma vitória dos artistas". E acrescentou: "O circo e a escola representam cultura integrada com educação, com o Brasil. E cultura brasileira. Felicidades à escola circense".

Depois, comendo pipocas e dando gargalhadas, ao lado de Orlando Miranda e d. Zoé Chagas Freitas, o ministro assistiu a um espetáculo organizado por Tihany. Mais de mil pessoas — principalmente ar-

tistas e representantes da categoria — estiveram na inauguração, que contou com todo o clima de um circo: desde a banda aos vendedores de algodão-doce, pipoca, milho verde, pirulito, sorvete e refrigerantes. Os vendedores nada cobravam: ofereciam as guloseimas como num coquetel de inauguração.

Após o descerramento da placa também discursaram: Orlando Miranda; o presidente da Casa dos Artistas, Francisco

Moreno; o presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos, Luiz Alberto Sanz; o presidente da Associação Carioca de Empresários Teatrais, Rodrigo Farias Lima; e Franz Tihany".

O custo das obras ficou em Cr\$ 25 milhões na época. Em declarações à imprensa, Orlando Miranda adiantou que o circo, equipado de maneira mais moderna possível, permaneceria armado permanentemente e não serviria apenas para as aulas



Banca examinadora: Garcia, Treme-Treme, Hertel, Seyssel.

práticas da escola, mas para outros espetáculos, notadamente as provas públicas dos alunos. Explicou, também, que a instalação de uma escola de artes circenses só tinha sido possível com a transformação do antigo SNT no INACEN, pois com a nova estrutura foi criado o Serviço Brasileiro de Circo, ao qual a escola está subordinada. Daí se poderia partir, finalmente, para uma reativação do circo brasileiro.

"A vida do artista circense", disse Orlando, "está cada vez mais difícil, pois a sua é uma arte que está muito desincentivada. A situação desestimula as gerações mais jovens, que não querem continuar no circo e se deixam atrair por outras atividades. Com a escola, pode haver uma mudança, pois queremos chamar a atenção da iniciativa privada, do público e das autoridades estaduais para o fato de que o circo faz parte da cultura brasileira e, portanto, deve ser incentivado.

A iniciação. O primeiro edital de regulamentação do curso de iniciação à arte

circense foi lançado na primeira semana de maio de 1982, colocando matrículas grátis para 60 vagas à disposição dos interessados, na faixa etária de 7 a 17 anos. Depois dessa primeira turma, outra foi admitida, tendo as duas se apresentado em público, pela primeira vez, em 4 de julho de 1983 e, posteriormente, ainda na condição de calouros, em espetáculos como o que foi dedicado ao "Dia da Criança".

Paralelamente, foram lançados dois cursos especiais para atores e bailarinos profissionais, com ensino prático das técnicas do circo.

Desde maio de 1983, logo depois da visita da Ministra Esther de Figueiredo Ferraz ao INACEN, os 93 alunos da Escola Nacional de Circo passaram a receber almoço ou merenda fornecidos pelo Instituto Nacional de Alimentação Escolar - INAE.

Agora, o Curso Regular Seriado de Iniciação à Arte Circense está concluído, e os alunos aprovados, que hoje são apresentados ao público, vão começar o Curso

Regular Seriado de Profissionalização, que também terá a duração de dois anos. Haverá, ainda, o Curso Livre de Técnicas Circenses, abrangendo quatro opções (secretaria circense, uso de máquinas e equipamentos, capatazia e tratamento de animais), e o Curso Livre de Aperfeiçoamento e Reciclagem, este destinado a profissionais que desejem reciclar o seu aprendizado e manter a **performance** profissional, e aos alunos que terminarem o curso de profissionalização.

Avaliação. Em seu primeiro termo de avaliação sobre o trabalho desenvolvido na Escola Nacional de Circo, a comissão designada pela Presidência do INACEN e composta por Luiz Olimecha, responsável pelo Serviço Brasileiro de Circo, a prof.^a Nelly Menezes Quadrado, a prof.^a Omar Elliot Pinto e Carlos Miranda, escreveu na introdução ao seu relatório:

"Sempre assusta, a qualquer educador, um curso de caráter profissionalizante, que atinja a uma faixa etária a partir de 7 anos. Nesta idade, justamente pela grande potencialidade de aprendizagem (física e intelectual), a criança é fácil presa dos 'desvios' pedagógicos que levam a um adiestramento sem respeitar o processo educativo globalizante.

O que esta comissão assistiu na Escola Nacional de Circo dignifica a equipe de instrutores-professores. Apesar do esforço centrado na transmissão das técnicas específicas às artes circenses, todos consideram a criança como um ser total. Verificamos, na prática, como a escola tradicional não é o único agente do processo educativo.

A ausência dos exercícios e a habilidade dos professores desenvolvem este mesmo processo no sentido de fazer do homem um verdadeiro ser gregário, que não pode sobreviver só, na sua individualidade.

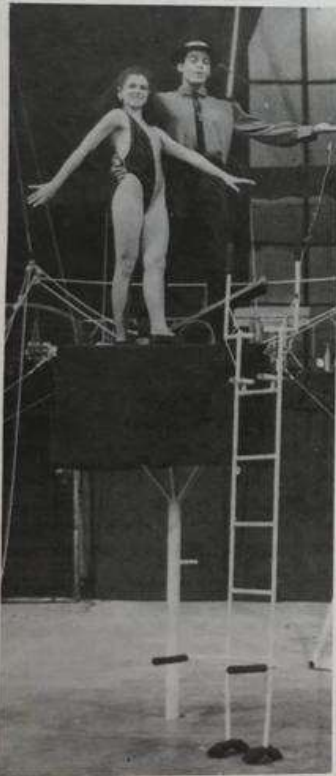
Os alunos interagem em diferentes grupos e não somente recebem informações sobre os exercícios físicos, como também desenvolvem: a) espírito de solidariedade; b) respeito pelo trabalho do próximo na mesma medida em que o seu é respeitado; c) disciplina consciente; d) esforço competitivo voltado para a ultrapassagem das próprias limitações, sem tomar 'o outro' como parâmetro."

Agora, na Festa de Formatura, o próprio público poderá fazer a sua avaliação. A segunda parte do projeto, que era a preparação de alunos, começa a dar os seus primeiros frutos, justificando, por si só, a construção do Circo Nacional.

O exame. A banca examinadora que aprovou os 45 alunos indicados (dez dos quais serão submetidos a uma segunda prova, ficando em recuperação por mais dois meses), foi composta por Paulo Seyssel, Clemente Hertel, Rolando Garcia e Doracy Campos, o popular "Treme-Treme". A decisão foi homologada pela Presidência do INACEN, segundo o Regulamento Interno da Escola.



Cordas marinhas

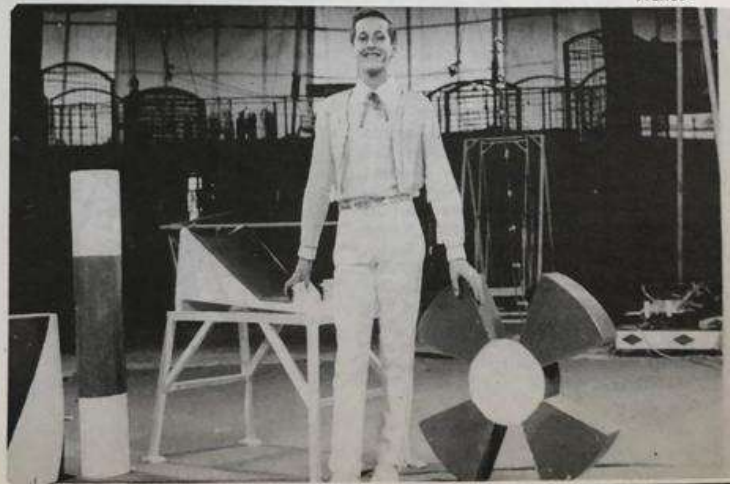


Rola-rola



Malabares

Tranca



Do picadeiro às aulas na Escola

A tradição do ensino, no circo, era de pai para filho. Agora, com a Escola Nacional, veteranos artistas, pela primeira vez, transmitem os seus segredos a jovens nascidos longe da lona.



A equipe de instrutores

Dos 11 instrutores da Escola Nacional de Circo, do INACEN, todos — à exceção de dois deles — foram artistas circenses, alguns com mais de 50 anos de atividade. Além disso, quase todos os que já trabalharam em circo sempre aproveitaram as horas livres para ensinar alguma coisa a iniciantes e aos próprios filhos.

E o caso, por exemplo, de **Ubirajara Henriques**, conhecido como Príncipe Ubir. Ele, que na ENC ensina arame, malabarismo e equilíbrio, ajudou o pai, Índio Jota, a treinar os irmãos, e iniciou os seus dois filhos nos segredos do ofício. Foi também professor no Circo Bartholo e passou três anos lecionando na Academia Piolim, de São Paulo. Como ele mesmo diz, nasceu dentro de um circo e conhece tudo o que se faz dentro de um picadeiro.

Como profissional, trabalhou nos seguintes circos: Garcia, Coliseu Argenti-

no, Irmãos Rivero, Irmãos Queirollo, Piolim, Irmãos Seyssel, Olimecha e outros. Também trabalhou na companhia de renomados artistas, dentre os quais Pedro Vargas, Carlos Ramirez, Libertad Lamarque, Ankito e Colé.

Desde 1982, a convite de Luiz Olimecha, Ubirajara, com toda a sua experiência internacional (ele atuou na Espanha, México, França e Portugal), está na Escola Nacional de Circo.

A VOCAÇÃO

De **Armando Pepino**, que ensina trapézio, salto e arame, se pode dizer que é uma autêntica vocação de professor. Logo que os filhos cresceram, começou a ensinar-lhes a arte, mas antes disso, aos 20 anos, quando se casou, já ministrava seus conhecimentos a novatos.

Para ele, entretanto, foi uma surpresa quando recebeu o convite para ser ins-

trutor permanente na Escola Nacional de Circo. Mas aceitou, sem hesitar. Afinal, era um modo de continuar a vida que começara aos 16 anos.

Era especialista em números de percha, dandis, bácia, trapézio (vôos), chicote e laços, domador e globista, além de ter sido administrador circense. Trabalhou nos circos Para Todos, Zoológico Brasil, Irmãos Bucutti, Sival, Vostok, Águas Humanas, Variedades e Garcia, onde foi companheiro de artistas como Osvaldo Batista, Benevenuto Silva, Fred Miranda, Jair Temperani, Altair Zaniccotti, Pinther, Alaor Prata e Charles Barry.

O REGRESSO

Afastado do circo havia quase 25 anos, quando foi convidado para dar aulas na Escola Nacional de Circo. **George Laysson**, que ensina adestramento de animais e acrobacia, resolveu, antes de acei-

tar o encargo, testar-se a si mesmo, para verificar se ainda estava em forma: foi ao circo de um amigo e fez um número com animais. Concluiu que ainda não perdera o pulso.

Durante o tempo em que esteve fora do circo, tinha uma agência de viagens e um laboratório de produtos veterinários. Mas, embora formado em Veterinária, só esporadicamente clinicava.

Filho único de um dono de circo na Alemanha, o Westfália, Laysson trabalhou nos circos Apolo, Williams, Holtzmueller, Krone e Gleich. Depois iniciou a sua caminhada pelo mundo: na Dinamarca trabalhou no Circo Beneweis; na Inglaterra, nos circos Chipperfield e Robert Bros; na Holanda, no National Circo Mullens; na Suíça, no Circo Krie; na África do Sul, no Irco Pagel; na União Soviética, no 2º Circo Estatal Krasnaya Ukrainska; e, nos Estados Unidos, no Ringling Bros e no Barnum & Bailey Circus, tendo também participado nas cenas com animais preparadas para o filme "O Maior Espetáculo da Terra".

Ao longo da sua carreira amestrou camelos, leões, tigres, elefantes, ursos, guanacos, hipopótamos, macacos, cavalos e girafas. Seu sangue ferveu, quando Luiz Olimecha o convidou para integrar o quadro de instrutores da Escola Nacional de Circo. E lá está em seu posto, aos 64 anos de idade, com o entusiasmo de um jovem.

O FASCÍNIO

Fascínio é a palavra que os veteranos instrutores mais mencionam, quando interrogados sobre os motivos que os levaram a aceitar o convite do diretor Luiz Olimecha. Fascínio pela possibilidade de transmitir o que aprenderam e de ensinar jovens criados fora do circo, sem antecedentes familiares na profissão.

Rogério Xavier de Sá, conhecido como Sabrinus e/ou Tomate, ensina cama elástica, trapézio e arame. Em 45 anos de trabalho, começou fazendo número de paradas, aos 5. Depois, trabalhou com número de icários, percha, trapézio de cabeça, escada de pé, trono, saltos acrobáticos, báuscula, cama elástica e trapézio volante. Exibiu-se profissionalmente nos circos Norte-Americano, Garcia, Tihany, Bufalo Bill, Continental, Hong-Kong, Berlim, Imperial Japonês e outros, convivendo com artistas como Estêvão Décia, Lulu Azevedo, Tápia, Cazarin, Bartholo, Brasso e Ben Rally e destacando em seu currículo marcante carreira internacional.

Augusto Bastos, o popular Desaperta, começou aos seis anos com a família Olimecha. Depois, em 59 anos de ofício, trabalhou nos circos dos Irmãos Palácios, Alcebíades Pereira, 10 de Novembro e Dudu, tendo sido proprietário dos circos Varieté, Hamburgo, Pirajá e Ringle. O último ainda existe com o nome de Picadilly Circus, sob a direção de seus

filhos. Durante sua carreira executou números de icários, acrobacias, dandis, cama elástica, escada de pé, portô, paradista e volante.

Maria Delisier de Oliveira, que na ENC ensina corda e salto, nasceu em 1939 e começou aos 6 anos. Casada com o artista Edvar Ozon, também instrutor na ENC, encerrou sua carreira aos 40 anos. Trabalhou nos circos Coliseu Argentino, Rabatini, Garcia e Hong-Kong, este de propriedade de seu marido e sócio. Seus números acrobáticos foram realçados em trapézio, percha, corda indiana e paradas de mão. Trabalhou também com os artistas Saltas no quadrante e fazendo dandis com os Eldon Craiker. Com Robby Rethy realizou números de malabares.

Edvar Ozon (Ozonito), dá aulas de acrobacia e trapézio. Filho de artista circense, começou no picadeiro aos 5 anos de idade, fazendo números de contorcionismo e patins. Ao longo da sua carreira de 44 anos, ampliou o seu repertório, destacando-se também no trapézio volante, globo da morte, paradas, acrobacias diversas e até como palhaço. Trabalhou nos circos Garcia, Romano, Coliseu Argentino, Carequinha, Águias Humanas e no seu Hong-Kong, ao lado de artistas como Temperani, Quirollo, Índio Jota, George Laysson, Luiz Olimecha, Irmãos Tápia e Irmãos Carlos.

Outros dois veteranos ao serviço da ENC são **Nelsa Corrêa de Castro**, artista há 61 anos e instrutora de trapézio, e **Américo Rethy**, ou **Robby Rethy Jr.**, que em seus 25 anos de carreira, como malabarista e acrobata, trabalhou em vários países da África e da América do Sul, e também em Portugal, Espanha, Itália e Inglaterra.

A DESCOBERTA

Dois instrutores — **Luís Sorel** e **Flávio Roberto Martins da Cunha** — nunca trabalharam em circo. Mas sentem-se como quem faz uma apaixonante descoberta.

Sorel, profissional de teatro há 20 anos, como ator, autor, diretor, cenógrafo, figurinista e coreógrafo, já ensinava artes cênicas, antes de ser convidado para a Escola Nacional de Circo. Para ele, a linguagem circense tem muito de linguagem teatral. E, lecionando na ENC, confirma esta teoria na prática e desenvolve uma experiência enriquecedora, em termos de relacionamento humano.

Flávio Roberto, por sua vez, dá aulas de aquecimento e musculação. Carioca, 23 anos, é professor de educação física em colégios e coordenador de musculação na Academia do BNH.



Circo Nacional: aqui, espetáculos e aulas práticas

DO LIVRO DE HONRA



Em maio de 1982, o então Ministro Ruben Ludwig (na foto com d. Zoé Chagas Freitas, Henriette Morineau, Aloísio Magalhães e Orlando Miranda) inaugurava a Escola Nacional de Circo.



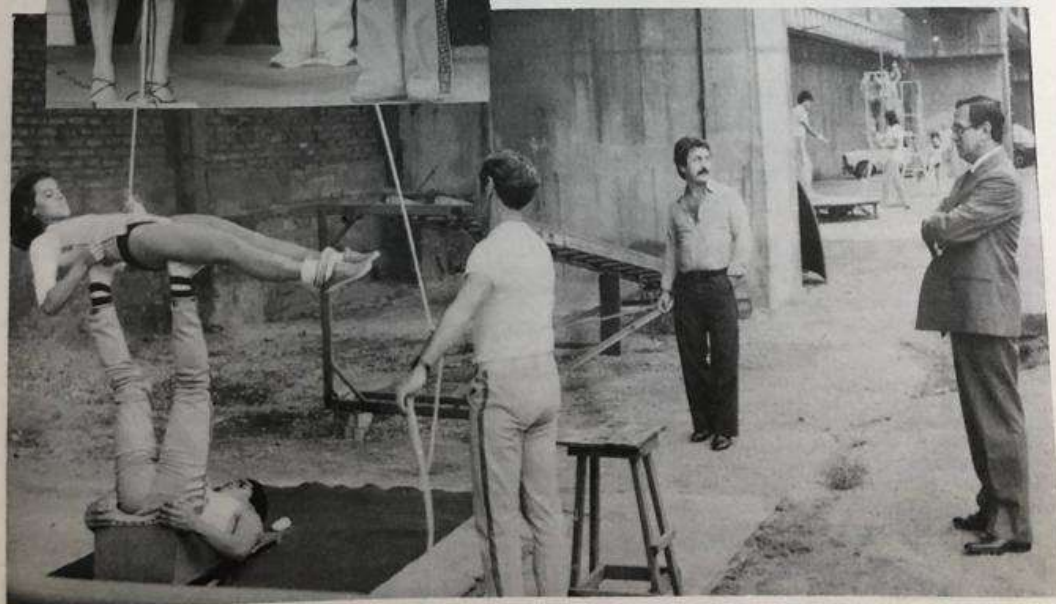
Ao lado do ex-Ministro Ney Braga e esposa e de Luiz Olimecha, d. Yesis Passarinho admira carinhosamente uma pequena leoa do amestrador e instrutor da Escola, George Layson (à esquerda).



O Secretário da Cultura Marcos Vilaça (D) e o Subsecretário da SPHAN, Irapoan Cavalcânti de Lyra (E), em visita à Escola, com Orlando Miranda, Carlos Miranda e Luiz Olimecha.



A dra. Yesis Passarinho, Chefe do Gabinete da Ministra Esther de Figueiredo Ferraz, entregando os Prêmios Mambembe em festa na ENC.



O Secretário da Cultura Marcos Vilaça observando uma aula prática.

Uma família do circo brasileiro

Eles vieram de longe. Do Japão. Mas se radicaram no Brasil e se tornaram brasileiros. Um deles, Luiz Olimecha, abandonou a arena para ajudar a fundar a Escola Nacional. Era o projeto da sua vida.



16

Luiz Olimecha

Roberto Ruiz

O Circo Olimecha passa por ser o mais antigo do Brasil, de maneira continuada. E tem uma história que atravessa quatro gerações até chegar a Luiz Olimecha, hoje diretor do Serviço Brasileiro de Circo do INACEN e responsável pela Escola Nacional de Circo.

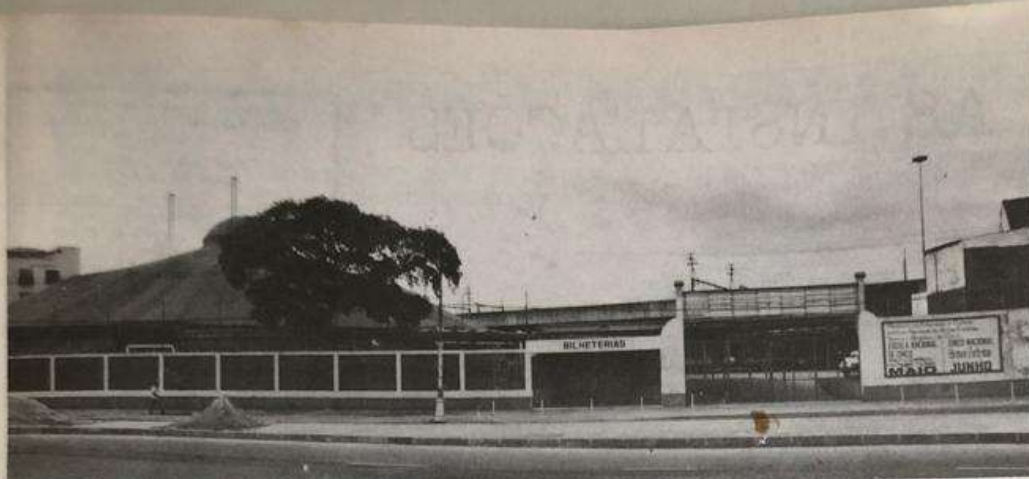
Essa história começa, ainda no século XVIII, com o patriarca Torakiche Haytaka Olimecha, nascido em Osaka e que foi considerado o melhor empresário do Japão. Saindo dali com sua companhia, ele foi para a Europa e, durante dez anos, não parou mais.

Da Europa, que percorreu de uma ponta a outra, passou a vários países da Ásia e aos Estados Unidos, acabando por morrer em Londres. Seu filho Frank Charles, com pouco mais de 12 anos, assumiu o comando da companhia, com o apoio dos companheiros mais velhos, e continuou a excursionar, chegando ao Rio de Janeiro em 1888.

Aqui, Charles se casou e se radicou, trazendo o nome e tornando-se, então, Carlos Olimecha. Teve oito filhos: Franco Carlo, o Franquito, que morreu em 1923; Manuelito, o famoso palhaço Tonino, nascido em 1890 e que sobreviveu a todos os irmãos; Luiz, nascido em 1892, pai do Olimecha do INACEN e que faleceu em 1958; Alfredo, o Maitaca, nascido em 1897 e o que mais viajou da família brasileira, tendo sido aplaudido em Amsterdão, Madri, Lisboa, Bruxelas e Paris; Jarcas, de 1898; Bartholo, o palhaço e acrobata Tomé, nascido em 1899 e falecido em 1960; Marina, de 1901 e Raul, nascido em 1904 e falecido em 1930.

O velho Carlos Olimecha e sua esposa Julia ensinaram aos filhos os seus segredos e, em poucos anos, eram dez os Olimecha na arena, os melhores saltadores dos nossos circos, fascinando multidões com as acrobacias que realizavam.

Dois dos irmãos, Carlos e Raul, faleceram ainda moços, o primeiro com 35 e o segundo com 26 anos. Carlos era um perfeito atleta e Raul, além de acrobata, dedicava-se a escrever, na ânsia de organizar, em forma de livro, os segredos da sua arte, para passá-los adiante, na preser-



vação da mística circense, uma idéia fixa de todos os Olimecha e que viria a alcançar a expressão sonhada na criação da Escola Nacional de Circo.

Raul deixou um livro raro, "Manual de Acrobacia", único em seu gênero na língua portuguesa. E os restantes irmãos trabalharam sempre, indiferentes aos anos que lhes foram pesando sobre as costas: palhaços, equilibristas, icaristas, prosseguindo as tradições do pai, que só a terrível gripe espanhola de 1918 conseguiu abater.

Mas a idéia do Circo Olimecha, trazida por Carlos em 1888, tardou a ser concretizada, por mais esforços que ele fizesse. O circo da família só apareceria mesmo em 1909; até então, eles viveram de contratos que, aliás, jamais lhes faltaram, em circos e teatros de variedades.

Estiveram no Pery e no Spinelli, até que um dia, no Pará, Carlos resolveu que já era tempo de ter a sua própria lona. E os Olimecha lançaram-se ao empreendimento, certos de que valiam por toda uma companhia.

O êxito foi imediato, embora algum tempo depois sofressem o desgosto da "deserção" de Marina, que, apaixonada por um alto funcionário da Prefeitura do Rio, trocou o picadeiro por um emprego burocrático e um lar fora do circo. Em compensação, três irmãs, Maria de Lourdes, Ida e Blanda, casaram-se com três dos Olimecha e a **troupe** aumentou, acumulando triunfos.

Carlos ainda conheceu o Brasil Império e, nele, a figura excelsa de Dom Pedro II, que por várias vezes o convidou a ir ao Paço. Sabedor da origem de Carlos, o Imperador mostrou interesse em iniciar-se com ele no estudo do idioma japonês e, em reconhecimento à dedicação que o artista lhe dispensou, agradeceu-o com o título de Comendador, a primeira distinção conferida a um artista circense no Brasil.

Era o início. Em 1908, Manuelito sagrou-se campeão mundial de saltos ornamentais. Esse triunfo, conquistado durante uma grande competição mundial organizada pelo empresário Leonardo Parish

em Madrid, levou ao entusiasmo os próprios espanhóis, considerados imbatíveis nessa modalidade acrobática. O famoso salto tríplice de Manuelito, o duplo e a pirueta, não foram sequer jamais imitados (duas voltas em salto mortal e mais uma rodada na horizontal, ainda no ar). O próprio Rei da Espanha mandou cumprimentá-lo pelo feito.

Manuelito foi absoluto na especialidade entre 1908 e 1935, recorde absoluto de tempo, quando a maioria dos saltadores só se conservam nessa modalidade circense por um máximo de dez anos.

Os cinco irmãos remanescentes tornaram-se peritos num sem-número de formas artísticas e atlético-acrobáticas, cada um, porém, adquirindo uma especialização que resultou em um número especial no repertório dos Olimecha.

Bartolo tornou-se o cômico Tomé, grande rival de Piolim na arte de encantar grandes e pequenos, com uma graça sadia. Valendo-se do seu treinamento como atleta, Tomé era um palhaço diferente: com piruetas e saltos, arrancava surpreendentes efeitos cômicos, alguns de realização

difícilíssima, como o que executava sobre o dorso de um cavalo a galope no picadeiro.

Nas tradições da família, conta-se o apreço demonstrado pelo célebre Padre Cícero, o santo do Crato. O Circo Olimecha esteve em Joazeiro, em 1926. Lá o **Padim** o teria aplaudido e gostado tanto que enviou um retrato autografado a Manuelito, o saltador.

Os Olimecha foram os descobridores de muitos talentos para a arte circense, ensinando a muitos que depois ensinariam a outros. Foi no seu circo que apareceram Alda e Américo Garrido, a dupla "Os Garridos", num duo engraçadíssimo de fala caipira, cantando toadas de ambientação roceira, intercaladas de anedotas e ditos hilariantes.

Quando se acentuou o declínio do circo, os Olimecha ainda mantiveram o seu em funcionamento, sob a orientação firme de Luiz, o pai. Hoje restam as glórias e a batalha sustentada apenas por dois Olimechas remanescentes: Luiz, no âmbito do INACEN, e Gugu, levando para o teatro o que aprendeu no circo.

A PRAÇA DA BANDEIRA

Atual Praça da Bandeira já foi chamada de Largo do Matadouro, por ter sido aí, de 1841 a 1881, o matadouro da cidade, depois transferido para Santa Cruz.

Foi em 1865 que começaram a circular no Rio de Janeiro as primeiras carroças fechadas, com ventilação e ganchos, para o transporte de carnes, serviço feito até então pelos escravos. E era do Largo do Matadouro que essas carroças saíam.

Posteriormente, o local foi transformado em desinfetório público. Dali, no período negro da febre amarela — erradicada por Oswaldo Cruz — saíam os bondes amarelos, puxados a burros, conduzindo os pestosos para o Hospital São Sebastião, no Caju. Parte remanescente deste desinfetório só foi derrubado quando começou a construção do Circo Escola.

Entretanto, o local já carregava um fio de ligação circense, pois dois popularíssimos circos existiram em seus arredores, entre a Rua Figueira de Melo e o Mangue: o Circo do Palhaço Dudu e o Democrata, palco dos primeiros êxitos de Araci Côrtes, Oscarito, Brandão Filho e outros artistas de renome no Teatro, no Rádio e no Cinema e de que foi astro o palhaço negro Benjamim de Oliveira.

AS INSTALAÇÕES



Refeitório da Escola Nacional de Circo



Serviços de fisioterapia



A lanchonete

Ministério da Educação e Cultura
ESTHER DE FIGUEIREDO FERRAZ
(Ministro)

Secretaria da Cultura
MARCOS VILAÇA
(Secretário)

INACEN
Instituto Nacional
de Artes Cênicas
ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
(Presidente)

ÁREA FIM

Serviço Brasileiro de Teatro: Carlos Miranda;
Serviço Brasileiro de Dança: Celso Cardoso;
Serviço Brasileiro de Ópera: Beatriz Velga;
Serviço Brasileiro de Circo: Luis Olimecha.

ÁREA MEIO

CENACEN/Centro de Estudos Nacional de
Artes Cênicas: Clóvis Levi. Assessoria de
Comunicação Visual: Cândido de Carvalho.
Assessoria de Comunicação Social: Sydney
Alves Pereira. Assessoria Jurídica: Sérgio
Saraceni. Divisão Administrativa e Patrimonial:
Hélio Carvalho. Divisão Financeira: Ivanize
Jácome Bertoldi. Divisão de Pessoal: Waleska
Palma.

ÁREAS DO SBT

Teatro Experimental: Almério Belém. Teatro
amador: Francisco Gregório Silva Filho. Teatro
profissional: Axel Ripoll. Teatro infantil e de
bonecos: Humberto Braja.

INTERAÇÃO EDUCAÇÃO/CULTURA
Assessoria: Nelly Quadrado.

ESCOLA NACIONAL DE CIRCO

Diretor: Luis Olimecha. Praça da Bandeira, 4,
Rio de Janeiro.

ADMINISTRADORES DE TEATRO

Dulcina: Pepa Ruiz. Cacilda Becker: Eugênio
dos Santos. Glauce Rocha: Sérgio Rangel Rival.
Artur Martins. Aurimar Rocha: Zenir
Fernandes. Lizeu: Antonio Abdalla (interino).
Eugênio Kusnet (SP): Dulce Maschio.

LIVRARIA VER E LER

Responsável: Marta Costa. Avenida Rio Branco,
179, CEP 20040, Rio de Janeiro.

REPRESENTAÇÃO EM SÃO PAULO

Umberto Magnani Netto, Rua Teodoro Baima,
94, Vila Buarque.

BOLETIM INFORMATIVO

Assessor executivo: Armindo Blanco. Textos:
Fernanda Quinderé (dança), Lena Brasil
(CENACEN), Marcelo Sousa (teatro amador),
Carlos Nobre (circo) e Ione Matos (Projeto
Interação). Diagramação e arte final: Fernanda
Madeira Lemos. Datilografia: Nazaré Santos.
Fotos: Ney Robson. Redação: Avenida Rio
Branco, 257, 13º andar, CEP 20040,
Rio de Janeiro, RJ.

TELEFONES DE ÁREAS

CENACEN: 224-2356/242-4436/252-1868.
Serviço Brasileiro de Teatro: 220-7947/
220-9457. Serviço Brasileiro de Dança:
220-9136. Escola Nacional de Circo: 273-2144.
Comunicação Social e Visual e Boletim
Informativo: 220-9156. Divisão Administrativa,
Patrimonial e de Compras: 220-7892. Divisão
de Pessoal e Assistência Jurídica: 262-9957.
Divisão Financeira: 240-2533. Livraria Ver e
Ler: 252-3784. Representação em São Paulo:
(011) 258-0530/256-9463.

TELEFONES DE TEATROS

Dulcina: 220-6997. Rival: 240-1135. Aurimar
Rocha: 239-1498. Cacilda Becker: 265-9933.
Glauce Rocha: 224-2356. Lizeu: 224-6046.
Eugênio Kusnet/SP: (011) 256-9463.

ANEXO B- Jornal da Escola Nacional de Circo – JNC 1ª Edição



JORNAL
JNC
NACIONAL DE CIRCO

COLUNAS

ENTREVISTA

REPORTAGEM

URNA

GRÊMIO

AGENDA CULTURAL

Rio de Janeiro, Julho de 2008 Edição Bimestral Nº1

Distribuição gratuita

Ficha Técnica

Editorial	Julia Franca
Informativo Grêmio	João Ferreira
Reportagem ACIC	Daniel Elias
Coluna Vertebral	Julia Nascimento
Texto Quem Somos	Julia Franca
Agenda Cultural	João Ferreira
Túnel do Tempo	Maira Aggio
O que se passa	João Ferreira
Circulítico	Daniel Elias
Entrevista Pirajá	Julia Franca
Transcrição da entrevista	Maira Aggio
Edição da entrevista	Daniel Elias
Cartunam Pirajá	Celso José
Responsável pela Orna	João Ferreira
Revisão de Texto	Daniel Elias Maira Aggio Guilherme Moura João Ferreira Julia Franca
Diagramação	Guilherme Moura
Patrocínio da edição	Newtônia Malabares
Tiragem desta edição	150 cópias

EDITORIAL JNC L'EDICAO:

Olá a todos aqueles que participam ou estão interessados no cotidiano da Escola Nacional de Circo. É com imenso prazer que apresentamos para vocês a 1ª edição do JNC - Jornal Nacional de Circo.

Como um dos meios de comunicação mais antigos, o jornal e outros periódicos se caracterizam por divulgar e organizar idéias e acontecimentos de um determinado grupo social. Ou seja, potencializam a coesão e identidade do mesmo. Portanto, o JNC vem estabelecer uma ligação entre os alunos, a coordenação, a direção, o corpo docente e todos os funcionários da Escola.

Contudo, para que o jornal seja capaz de trazer esta convivência ainda melhor e suscetível de ganhar força e união a cada dia, é preciso a participação de TODOS. Seja através de textos, frases ou

propostas, o que vale é PARTICIPAR!

Vale retratar, inclusive, a importância de um jornal que possua em sua estrutura matérias e recortes culturais da cena circense do país (e sabemos o quão necessária e, no mesmo tempo escassa, é a informação escrita que este campo possui). Já que, como artistas e profissionais ativos desta área, nós, do JNC, participamos constantemente de sua construção. Esta é a essência e principal linha de abordagem deste jornal.

Sendo assim, o JNC é formado por uma comissão organizadora voluntária e tem como objetivo uma publicação bimestral, tendo sempre a nossa turma como principal veículo de sugestões, recolhimento de seu material e proximidade com o que acontece na escola.

Esta edição chegou com uma entrevista exclusiva com o professor Pirajá Bastos; com a "Coluna Vertebral" - sobre saúde e manutenção física do artista.

circense; com a Coluna "O que se passa?" - tratando sempre de temas atuais relevantes da escola; a Coluna "Túnel do Tempo" - com curiosidades e memórias do circo brasileiro; a Coluna "Circulítico" - espaço destinado às política circense nacional; a reportagem sobre a ACIC - esmiuçando o que é esta atividade; texto "Quem Somos, o que Fazemos e o que Queremos?" - com questionamentos pertinentes sobre nosso dia a dia na escola; e os informativos relativos ao Grêmio.

Esperamos uma ótima leitura!

Por Julia Franca -
Aluna do 4º período

INFORMATIVO DO GRÊMIO

Lei Nº 8.069 de 13 de julho de 1990

O estatuto da Criança e do Adolescente, no artigo 53, inciso IV, garante o direito das estudantes de se organizarem e participarem de entidades estudantis.

Nunca esquecer: sem trabalho em equipe não existe Grêmio! E sem Grêmio os alunos não podem explorar todas as suas idéias para mudar a escola.

Participar é importante para poder transformar. Se não estamos satisfeitos com alguma coisa, podemos propor alternativas e participar na sua transformação. Se estivermos contentes com algo, podemos participar da sua divulgação e contribuir para que outras pessoas aprendam com nossa experiência. Isso é o exercício de democracia.

Fortalecer espaços de participação e debate promovendo a superação de conflitos dentro da escola, isso é fundamental para o exercício da democracia e para proporcionar uma verdadeira cultura de paz em nosso país.

1992 - Acontecem sucessivas manifestações nas ruas contra a corrupção no governo dando início ao movimento de estudantes chamado "Carna Pintada", que resultou no impeachment do então Presidente da República, Fernando Collor de Mello.

O que é Impeachment? É a cassação do mandato do presidente - ou outro cargo executivo - por razões de conduta que não estejam de acordo com a lei.

"Nunca duvide de que um pequeno grupo de cidadãos pensantes e comprometidos possa mudar o mundo; na verdade, a única coisa que já mudou o mundo foi isso."
Margaret Mead

Fonte: fragmentos retirados do livro "O Grêmio em Forma"

Eleições Grêmio 2008 – Lição de Democracia

Mantendo este espírito de participação, informamos que no dia 4 de junho de 2008 foi dado início às inscrições das chapas para as novas eleições do Grêmio Estudantil da Escola Nacional de Circo. Em uma ação coletiva de democracia os alunos elegerão seus representantes junto à direção da escola. Será uma eleição tranquila onde os alunos poderão expor suas idéias e propostas para um grêmio forte e participativo.

"Quem é mais livre? Quem se fecha na sua independência, ou quem esquece de si e se preocupa com a liberdade dos outros? Se todos se preocupam com todos, então a humanidade inteira defenderá a minha liberdade pessoal."
(Constantin Stanislavsky)

Inscrições das Chapas:

Dia: 04/06/2008 até dia 20/08/2008

Horários:
09h40min até 10h00min
12h00min até 13h00min
14h40min até 15h00min

Dia da eleição: 27/08/2008

Horários:
09h40min até 10h00min
12h00min até 13h00min
14h40min até 15h00min

Apuração e anúncio da chapa vencedora no dia 1º de Setembro de 2008

Comissão Eleitoral, responsável pela inscrição das chapas:

Manhã: Patrícia de Souza
Tarde: Amaralina

NÃO DEIXE DE PARTICIPAR, EXERÇA SEUS DIREITOS!

ACIC: Criação com Hora Marcada

No início deste ano a direção anunciou a implantação de uma nova atividade dentro do currículo de nossa escola, a ACIC. Apesar de já estar em funcionamento, poucos sabem dizer o que significa essa sigla: *Atividades Coletivas Interdisciplinares de Criação*. Além disso, muitos alunos ainda questionam seu funcionamento, seus objetivos e a forma de concretização de seus resultados.

Segundo Zézo Oliveira, diretor da Escola Nacional de Circo (ENC) e idealizador da atividade, a ACIC surgiu da necessidade de se ampliar os espaços de criação dentro da escola

que sempre acabavam "achatados" pela coarctada limitação de repetir técnicas pré-existent, e tem como objetivo estabelecer um ponto de encontro para estimular os processos criativos coletivos na ENC.

A proposta, que foi discutida e aprovada em reunião pelos professores, abre a possibilidade de união de várias disciplinas, circenses ou não, num mesmo trabalho. Daí a interdisciplinaridade que o próprio nome carrega: a junção de várias expressões artísticas como dança, música, poesia, teatro, etc.

E qual é a função dos professores na ACIC? Bom, eles serão os estimuladores e coordenadores técnicos dos trabalhos, visando a segurança e a viabilidade

dos projetos. As idéias, tarefas e caminhos a serem percorridos devem partir dos próprios alunos, cabendo sempre aos mestres orientá-los nos momentos em que estes acharem necessário.

O processo de criação propiciado pela ACIC é coletivo, mas os números que resultarem desse processo podem ser individuais ou coletivos, dependendo das propostas de seu(s) idealizador(es). A partir dos ramos de cada área (ACIC dividi-se em 4 áreas: Aéreo, Solo, Equilíbrio e Malabarismo), a Escola irá direcionar a oferta de oficinas, tentando contemplar as questões de maior interesse. Na prática: se uma área estiver pesquisando a temática do palhaço, a ENC buscará propor-

cionar uma oficina com alguém que notoriamente trabalhe com o tema. Ou seja, a ACIC servirá também como norteadora das futuras ações pedagógicas da Escola, o que certamente trará maior envolvimento dos alunos nas atividades.

Os resultados obtidos com a ACIC poderão ser apresentados no dia da criação - que é uma atividade já existente na ENC desde 2006 - e nos espetáculos regulares de fim de mês da Escola. Estes não têm acontecido devido às novas exigências da defesa civil, às quais a ENC tem que se adequar, relatou o diretor, que acredita retomar a realização dos espetáculos no início do segundo semestre do corrente ano.

Sobre recursos

destinados a essa nova atividade permanentemente que veio integrar o plano pedagógico da ENC, o diretor é enfático: "ainda não temos verba específica para financiar as atividades da ACIC, com exceção das oficinas que poderemos oferecer".

Dessa forma, surge mais um motivo para lutarmos pela concessão de verba própria para a Escola Nacional de Circo, pois só assim os recursos poderão ser direcionados de maneira mais objetiva e consciente.

Então todos nós, alunos da Escola Nacional de Circo, temos um encontro marcado todas as quartas-feiras, às 11h para a turma da manhã, e às 16h para a turma da tar-

de, com um dos momentos mais importantes e fundamentais de nossa arte: a

C R I A Ç Ã O.

Por Daniel Elias - aluno do 7º período

"A arte da vida consiste em fazer da vida uma obra de arte."
(Mahatma Gandhi)



Desenho por Victôr Flores - aluno do curso de reciclagem

COLUNA VERTEBRAL

Atenção aos corredores!

Após a mobilidade articular, a corrida

ou caminhada são excelentes métodos

estimulantes para se iniciar uma atividade

física. É uma excelente maneira para emagrecer, aquecer e alcançar um condiciona-

mento cardiovascular desejado. Teoricamente,

é uma das atividades físicas mais simples

e fáceis de realizar. Porém, existem vários

fatores que podem levar a uma lesão. Por isso,

é importante estar alerta sobre alguns

detalhes que podem fazer a diferença.

Sapatilhas e sandálias não foram criadas

para a corrida, logo, é importante usar tênis.

Correr sem calçados apropriados poderá

causar sérios danos às articulações

da coluna vertebral, coxofemoral, joelho e

às articulações do tornozelo. Consulte um

dos Educadores Físicos da ENC, pergunte

sobre a respiração, tênis adequado e melhor

método de se iniciar esta prática e cuide

bem do seu corpo, já que ele é o seu

instrumento de trabalho.

Por Júlio Nascimento - Aluno do 4º período da Escola Nacional de Circo



Entrevista com Pirajá Bastos de Azevedo

Professor da Escola Nacional de Circo desde 1998.

Data de Nascimento: 1º de dezembro de 1936
Naturalidade: Macaé/AMG

JNC: Pirajá, o que você pensa sobre o momento que a Escola Nacional de Circo (ENC) está vivendo?

Pirajá: Acho que a ENC está vivendo um momento crítico. Está faltando interesse de muitos alunos e de alguns professores. Além disso, não há uma coordenação efetiva, o que resulta na falta de disciplina que existe hoje na Escola. Acredito que esteja faltando pulso firme da direção e dos professores para resolver essa situação, já que alguns estão acomodados.

10

JNC: Em poucas palavras, o que representa a ENC para você?

Pirajá: A ENC é a minha vida. Nem sentado na varanda de casa me sinto tão à vontade quanto aqui.

JNC: Como você vê a questão da disciplina no ensino da ENC?

Pirajá: Você pega a primeira turma que entrou aqui. Entraram aqui uns 12 professores, todos na faixa etária de 65, 70 anos, incluindo meu pai. Meu pai foi um dos primeiros que veio para cá, porque quando seu Luís montou o circo, mandou logo chamar o meu pai. Papai entrou como capataz e logo em seguida passou para professor. Papai foi professor de Tuquinho, Silva, o professor de paradas. Papai ensinou icários para ele, porque até então ele só fazia porteur de vãos, de biscoita e cama elástica. Então, aquela primeira turma que veio pegou, ainda, um estilo de circo. E o Luís Olimecha,

fundador da Escola Nacional de Circo, na época diretor, era tipo um ditador - só faltava dar condescendência para eles. (...) Eles só não batiam porque não podiam bater, entende? Porque se pudesse bater batiam também. Então saíram grandes números, basta ver que tem gente lá fora até hoje. Agora de lá pra cá mudou muito isso. Foram vindo direções novas, com idéias novas, mais abertas... Mas o que eles passaram para a gente foi o que eles passaram para todos na primeira leva. Agora, hoje está mais aberto. Não é porque eu levei ponta pé e tupa na cara do meu pai que eu tenho que passar isso para os meus irmãos.

Quando eu ia tomar conta do ensaio deles eu achava que aquilo não era necessário, porque entravam no picadeiro com medo. Pareceu o boi que ia pro corte e não resolvia nada. Ai eu comecei a dar um outro estilo de ensinamento, "Vamos lá, está ótimo...". incentivando...

JNC: Uma música que marcou a sua vida?

Pirajá: De um filme que eu vi "Suplicio da saudade". Não sei o nome da música. O filme é lindo, uma história de amor linda, marcou minha vida.

JNC: Um filme preferido?

JNC: O que você faz aqui que te dá mais prazer?

Pirajá: É chegar aqui e ter contato com vocês todos. Receber carinho, contato, beijo, abraço, cheiro... Essa é a razão da minha vida.

JNC: E o que você gosta de fazer quando não está trabalhando?

Pirajá: Adoro tomar meu choppinho e ir ao cinema! (Risos) Adoro ir ao cinema, não tem um mês que eu não vá. Por mês vou 5 ou 6 vezes no cinema. Às vezes acaba um filme no bairro e eu venho aqui pra Cinelândia assistir.

JNC: Uma música que marcou a sua vida?

Pirajá: De um filme que eu vi "Suplicio da saudade". Não sei o nome da música. O filme é lindo, uma história de amor linda, marcou minha vida.

JNC: Um filme preferido?

11

Pirajá: Sou amante de filme musical. Adoro os Beatles, os Rolling Stones... Escuto mais do que vejo televisão. Curto mais som, adoro...

JNC: Algum número que você tenha como preferido?

Pirajá: Era a biscoita. Porque ela girava em torno da minha família. Eu entrava no picadeiro e estava numa ponta a minha mãe, aí olhava para outra ponta meu pai, os irmãos todos reunidos; salto mortal pra cadeira, canastilha, double volta para a cadeira alta... É engraçado que eu nunca quis me especializar em nada sozinho, porque eu achava que era porcaria se eu fizesse um número de tranco ou de foca: "Ih, isso é porcaria", - queria a família reunida. Quando as coisas começaram a apertar, quando vim pro Rio, é que comecei a ensinar sozinho. Foi quando eu fiz Foca, fiz todas as boates do Rio de Janeiro. Em eu, Teco, a turma solteirosa, a gente fazia boates para ganhar

um dinheirinho a mais...

JNC: Você tem algum ídolo circense?

Pirajá: Eu tenho, e me deixou há dois anos: o meu pai. Ele foi criado com os Olimecha. Papai foi viver com os Olimecha com 4 anos de idade e saiu aos 22, casado e com minha mãe me esperando pra nascer. Então, papai vem a ser irmão do Luís Olimecha, fundador da Escola, por parte de pai, porque o velho (pai de Luís Olimecha) casou-se duas vezes. No primeiro casamento eles tutelaram meu pai, Arlinda Olimecha não podia ter filho. Minha avó legítima era uma lavadeira e quando ela foi buscar a roupa do circo para lavar. Assim que o velho Olimecha viu meu pai, o pediu de papel passado. Aí a velha (Arlinda Olimecha) morreu, papai saiu de casa, o velho casou pela segunda vez, de onde nasceu o Luís Olimecha, que é o fundador da Escola Nacional de Circo.

JNC: Qual o maior acontecimento de sua vida circense?

Pirajá: O nascimento de meu filho. Ele nasceu em dia de espetáculo com o circo super lotado, em Cachoeira de Macacu, subindo a serra de Friburgo. Todo mundo via a Rita com aquele barrigão de dia, fazendo compens, etc. aí ela não apareceu mais, nem no picadeiro...ela teve neném! Ai papai pegou ele enroladinho no trófer, entrou no picadeiro e disse: "Essa cidade pra mim foi maravilhosa, nós fomos muito bem recebidos por vocês, e eu estou levando uma lembrança, um conterrâneo." Todo mundo levantou da arquibancada batendo palma. Ele com poucos dias de nascimento já entrou debaixo de uma lona. Meu pai fez que nem o Rei Leão. (Risos)

JNC: Como você se acentua ao se apresentar na abertura do ACIC?

Pirajá: Eu fiquei tão emocionado que eu pirci,

errei tudo, mas eu achei maravilhoso! Só que eu tinha esquecido uma coisa: eu estava sem visão nenhuma! Porque eu de óculos sou uma coisa. Uma hora antes do espetáculo eu tirei os óculos, entrei em pânico. Falei: "Rita, eu não estou enxergando nada!", aí a mulher do Teco falou "Pirajá, calma, isso é nervoso...". Eu só enxergava quando a bola estava perto do meu olho.

JNC: O que você pensa sobre a mudança da sede da Escola para a Estação Leopoldina?

Pirajá: Eu acho que não vai dar certo, porque eu vi na televisão que seis engenheiros, vão ativar a Leopoldina, como estação para um trem bala via São Paulo. Antigamente tinha a Avenida Brasil, da Avenida Brasil fizeram a Linha Vermelha, da Linha Vermelha fizeram a Linha Amarela, agora vem a Azul, a Verde, Violeta. E o que acontece é que tem um excesso de carros. Então

eles estão querendo reativar os ramais da Baixa da Fluminense e do Norte do Estado. Então até querendo ampliar a estação, vai ter aquela e vai ter mais uma outra para serem os ramais de Belford Roxo, Nova Iguaçu... Eu acho que não vai dar certo. Outra coisa, na minha opinião, é que tiraria o visual do circo. Porque você vê aqui a lona, é circo, Escola Nacional de Circo. Agora, como eu já vi duas reportagens na TV Globo sobre isso, sei que começou uma parceria do Estado com o governo Federal. Escola de circo é escola de circo, galpões têm vários por aí. Aqui tem espaço, faz um ginásio bonito, monta os aéreos. Eu tenho medo que o governo, de uma hora para outra, tire isso daqui... Em pouco tempo isso pode virar um shopping, um estacionamento... É a coisa mais fácil. O Presidente Collor de Melo não fez isso? Quase acabou com o circo. ■



12

13

QUEM SOMOS, O QUE FAZEMOS E O QUE QUEREMOS?

Ultimamente tenho me questionado muito a respeito das escolhas que fazemos em nossas vidas. Todos nós vivamos em ciclos, momentos melhores e mais difíceis que se alternam, nos auxiliando e nos ajudando a construir quem somos de fato.

Eu escolhi fazer parte desta instituição como aluna e acredito que todos aqueles que lá encontro, de alguma forma também escolham. Mas nós sabemos o que queremos, verdadeiramente, na Escola Nacional de Circo? O que faz com que estejamos envolvidos e comprometidos, ou não, com este lugar? Talvez muitos daqueles que participam do cotidiano da escola não saibam responder estas perguntas, justamente porque elas exigem respostas profundas, que envolvem escolhas e decisões de toda uma vida.

Semana passada, presenciei uma incrível manifestação espontânea de minha turma (durante aula teórica), quando o professor Juliano perguntou como estava a questão do nutricionista na escola. Repentinamente, estávamos todos imersos num debate amplo e envolvente sobre as propostas de melhoria e mobilização da escola, colocando-se sobre cada ponto da discussão. Ao final, conseguimos listar quais as causas mais intermitentes dos problemas presentes na instituição e diversos outros tópicos de reclamações e propostas. Concluímos que tais fatores são a falta de disciplina, respeito e comunicação, não somente do corpo docente para o docente, mas em relação a TODOS que participam da escola.

Combínhamos de chamar os outros alunos na semana seguinte para tirarmos resoluções mais concretas. Contudo, não foi exatamente o que fizemos. Ninguém havia tido tempo, ou o que for necessário, para concretizar ou elaborar melhor tais questões. Então, o que fez com que isso ocorresse? Pois não foi desleixo, mas acredito que tenha sido o mesmo problema que acontece com todo o resto da escola, a talvez de nossa sociedade: o que vou chamar (desculpa ou arrependimento...) de "conformismo maritímido". Na verdade, este é um problema da própria organização política representativa em que vivemos hoje, que faz com que as decisões e iniciativas devam ser tomadas pelos representantes. Sendo assim, a "culpa" é sempre do representante do grêmio ou da direção da instituição, ou até mesmo de Presidente da República, mas nunca dos participantes.

Eu digo que as reivindicações só não se tornam uma realidade porque não somos capazes de nos colocar à frente dos problemas! Porque nos distanciamos (por medo, preguiça, ou sei lá...), e nos consideramos alheios a todas as questões coletivas. Porque somos egocêntricos e individualistas a ponto de achar que nossas vidas particulares são mais importantes que os grupos sociais em que vivemos e esquecemos que nossas vidas ficam sem graça e absolutamente móbidas se não temos uma boa convivência, ou se estamos insatisfeitos com os lugares de trocas e experiências coletivas.

No fundo, a questão está em torno de nossa identidade. Nós sabemos de fato quem são os alunos e os funcionários da Escola Nacional de Circo? Sabemos o que é o circo tradicional e como vai o circo de hoje? Sabemos o que queremos e quais nossos objetivos reais na escola? Ou mesmo, o que fazemos para a classe social dos artistas e profissionais do circo e para nós mesmos enquanto participantes desta categoria?

Desta forma, consulto o texto com estas "chamadas", com a esperança de que nos vultemos para dentro a fim de entendermos melhor nossa identidade e o que nos faz únicos. Acho que se assim poderemos melhorar nossas relações sociais como alunos, profissionais e seres humanos.

Por Julia Franca Alana do 4º da Escola Nacional de Circo

Empaita - A Festa!!!

15 de Julho, às 20h

Governador Aguiar de Oliveira (Município) - Prof. (a) Circo Circo Circo
 Glauco Góes (Município) - Glauco Góes (Município) - Glauco Góes (Município)

Programação da noite:

- 08h30 - Início das apresentações
- 09h30 - Apresentação de Circo
- 10h30 - Apresentação de Circo
- 11h30 - Apresentação de Circo
- 12h30 - Apresentação de Circo
- 13h30 - Apresentação de Circo
- 14h30 - Apresentação de Circo
- 15h30 - Apresentação de Circo
- 16h30 - Apresentação de Circo
- 17h30 - Apresentação de Circo
- 18h30 - Apresentação de Circo
- 19h30 - Apresentação de Circo
- 20h30 - Apresentação de Circo
- 21h30 - Apresentação de Circo
- 22h30 - Apresentação de Circo
- 23h30 - Apresentação de Circo

Local: Ginásio de Circo e Artes
 Rua: Rua de Circo
 Cidade: Rio de Janeiro

TÚNEL DO TEMPO

Você sabia?

Que, segundo reportagens encontradas no CEDOC (Centro de documentação) da FUNARTE...

O projeto de fazer uma Escola Nacional de Circo surgiu em 1971, criado por Luís Olimécha. Quando ele assumiu o cargo de assessor de circo pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1976, encontrou forças com Orlando Miranda, na época presidente do SNT, para colocar o projeto em prática. A luta foi árdua e a princípio a idéia era de construir um Circo Nacional - segundo o jornal O Globo de 21/12/1980, seria uma grande lona onde os circos itinerantes, que estavam pela cidade, poderiam utilizá-lo para apresentar seus espetáculos. Anexado a esta estrutura existiria a Escola Nacional de Circo.

É possível perceber que o projeto enfrentou diversos problemas. Desde 1978 as manchetes publicavam esperançosas notícias da inauguração, prevista para meses depois, no entanto a Escola Nacional de Circo foi inaugurada somente 7 anos depois, em 13/05/1982. Isso devido a inúmeras barreiras burocráticas, estruturais e climáticas...Até um acidente com um caminhão que vinha de São Paulo, trazendo a lona da Escola, pela Rodovia Presidente Dutra, na Serra das Améras, aconteceu.

Luís Olimécha previu a possibilidade de que a lona caísse logo após sua montagem. O fato foi ignorado pelos políticos e, infelizmente, sua previsão se concretizou: um vento de 85 km/h derrubou a lona da ainda não inaugurada Escola Nacional de Circo em outubro de 1980. Só a partir daí, então, o governo destinou os recursos necessários para adquirir os materiais dignos de uma lona seguramente montada. Além dos entraves burocráticos, foi necessário registrar, a nível Federal, todo tipo de material que um circo necessitava para manter-se seguro e de pé. Mas, desde quando existia nas planilhas governamentais o preço de um mosquetão, uma lona ou um grilbeta? Tivemos que passar por essas etapas até chegar à concretização do espaço onde hoje desfrutamos do aprendizado circense.

Mas no final das contas em 1982, no dia 13 de maio, data es-

colhida segundo o fundador Luís Olimécha, propositalmente em homenagem à libertação dos escravos. Depois de todo esse processo, a Escola Nacional de Circo foi fundada, aniversariando sua vigésima sexta primavera neste ano. Anos estes dedicados à difusão da arte circense para aqueles amantes da arte, independentes de seus vínculos familiares. Vinte e seis anos de amor ao circo. ■



Por Maíra Aggio - Aluna do 2º período da Escola Nacional de Circo

Urna

Sugestões:

*"Eu queria dar uma sugestão. Poderiam pôr os alunos que não tem emprego, encaminhados para projetos sociais, para trabalhar como monitores. Até aqui na ENC mesmo." (anônimo)

*"Geral tinha que comemorar a festa do mês, aniversário. Sei lá, harmonizar os alunos." (anônimo)

*"Nós dos quáticos achamos que o Celso é um personagem da *socialite*, ele deveria ter uma coluna social no Jornal da escola chamada: Sozinbo com Celsoinho! Porque ele tem glamour próprio. Obs: Textos e palavras escolhidas ao léu." (anônimo)

Classificados:

*"Procura-se pessoas interessadas em participar de um campeonato de Queimado. Favor se inscrever com o Grêmio." (Grêmio)

*"Quero que divulguem minhas aulas de tecido na fundição, espaço Opera Brasil. Terças e quintas das 19h às 21h. Obs: No sábado das 17h às 20h formaremos uma turma para criação de truques e números." (Glauber González)

*"Procura-se um equilibrista que saiba caminhar na linha que divide a noite do dia que saiba carregar nas mãos um fino pote cheio de fantasia que saiba escalar navens arredias que saiba construir ilhas de poesia da vida simples de todo dia" Roseana Murray (Beth - Assistente Social)

Reclamações:

*"Por que da evasão escolar? Quais são os motivos que estão levando os alunos a abandonarem a ENC?" (anônimo)

*"Queira deixar claro sobre a minha insatisfação com o Professor Juliano que ministra as aulas de nutrição na ENC. Acho que seria importante o profissional em questão ler o projeto pedagógico da ENC. Seu jeito arcaico só demonstra estagnação e um desinteresse de se atualizar." (anônimo)

18

Textos:

"A grandeza do homem consiste em que sua decisão pode ser mais forte que a sua condição" Albert Camus (anônimo)

"Segunda-feira - Que tal desengavetar aquele antigo projeto? Mãos a obra! Afinal... Quem tentar novos projetos pode até dar errado... mas quem não tentar... já errou! Seja feliz!" (anônimo)

"A trapezista brinca no balanço toda vestida de branco e braceletes no braço. Não tem medo, a trapezista salta, gira e desafia, seu corpo miúdo parece um simples traço no espaço!" Roseana Murray (Beth - Assistente social)

"A vida é como uma peça de teatro que não permite ensaios. Portanto! Salte, brinque, ria, chore, e viva intensamente cada momento. Antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos." (Chiquita)



Imagem retirada do site: www.planalto.gov.br

19

O que se passa?

O fato é que a **situação salarial** dos professores que prestam serviço para a ENC exige imediatas providências. Existem salários de R\$ 700,00 a R\$ 1.200, e essa diferença salarial se dá pela forma de contratação da empresa *Personal Service*, que classifica o prestador de serviço pelo nível escolar: básico, médio e superior; gerando assim um certo desestímulo. Visto que o saber circense não pode ser classificado pela instrução escolar. O que precisa ser feito é um reconhecimento oficial do **notório saber** dos professores e artistas do circo tradicional, encontrando formas de contratação que atendam às necessidades da ENC ou um concurso público adequado.

Existe um movimento por parte da secretaria escolar da ENC que está tentando marcar uma reunião com o Presidente da FUNARTE, Celso Frateschi, para reivindicar e pressionar o órgão a resolver essas questões. Precisamos ficar atentos porque a data da reunião ainda não foi marcada até o fechamento desta matéria. Diante desse quadro, levando em consideração serem justas as reivindicações dos prestadores de serviço, manifesto minha solidariedade a esta mobilização e apelo aos alunos: esta é a hora de todos **participarem** e tomarem uma decisão forte, representativa, garantindo a força que precisamos para convencer os representantes de nossa classe da importância de serem atendidas às solicitações com urgência. Há mais de 10 anos não há reajuste salarial. O quadro ainda se torna pior quando analisamos a carga horária de trabalho dos profissionais na ENC. São 40 horas semanais, onde a atividade é corporal e exaustiva, sendo ainda que a maioria deles mora longe. O quadro de funcionários não atende à demanda, fato que não é novidade pra FUNARTE.

O QUE SE PASSA? Está passando da hora da FUNARTE reconhecer que a Escola Nacional de Circo e seus funcionários merecem ser tratados com respeito. O **comprometimento das pessoas** com a questão ocasionará a pressão necessária sobre os que **detêm o poder** em prol desta ideia. ■

Por João Ferreira aluno do 5º período

20

CIRCOLÍTICO

Essa coluna é destinada às questões referentes à política circense nacional. Nesta edição de abertura, selecionamos a carta escrita pela Doutora, historiadora, professora convidada da Escola Nacional de Circo Ermínia Silva, que relata o recente episódio marcante de mobilização dos circenses em nível nacional, em prol da indicação de representação legítima dos circenses no Conselho da Frente Parlamentar.

"Olá a todos e todas.

A semana de 02 a 06.06.2008 será mais um dos marcos importantes da história política circense.

Tudo começou quando dia 02.06, nossa companheira de luta Laura Cavallero enviou uma mensagem eletrônica para o grupo Circocomunicando informando sobre o lançamento do caderno "Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura" pela Comissão de Educação e Cultura, em parceria com o Ministério da Cultura e a Frente Parlamentar Mista em Defesa da Cultura; bem como sobre a posse do Conselho Consultivo da Frente da Cultura, no dia seguinte, em Brasília.

Junto com a mensagem de Laura, Alice Viveiros de Castro, nossa representante e lutadora no Conselho Nacional de Política Cultural, no mesmo dia e quase na mesma hora, convidava a todos os circenses para se manifestarem "imediatamente sobre como agir e especialmente ouvir a opinião de todos as Entidades que representam o circo"; pois o Sr. Marcos Frota estava sendo indicado como o nome do Circo naquele Conselho.

Prontamente vários circenses do Brasil encaminharam mensagens, inclusive eu, sobre a não representatividade do nome que estava sendo indicado. Foi quase a única coisa que consegui fazer naquela semana.

No mesmo dia 03.06 que escrevi e conversei com Alice, dia da posse do Conselho Consultivo da Frente Parlamentar, minha irmã foi internada para uma cirurgia muito delicada, que aconteceu no dia 04. Eu e minha família ficamos "intimidados" com ela. Agora, quando já superamos mais uma fase e estamos nos preparando para outras, estou tendo condições de escrever.

Garanto que foi uma semana de fortes emoções. Além das pessoais, senti outras tantas ao acompanhar esse intenso movimento político desencadeado de modo transparente pelas ações militantes e consequentes de Alice e Laura, com a parceria de Joana Henning e muitos brasileiros. Também me emocionou a importância da existência desse espaço político e democrático que é o Circocomunicando, atualmente, o fórum virtual mais representativo da

21

categoria circense. Mas, principalmente, a participação da diversidade circense de todas as regiões do país, representando a zona itinerante (de todos os tamanhos), o circo social, as escolas, o teatro, a pesquisa, a rua. Com certeza, é um dos momentos singulares da história do Circo no Brasil.

Já tivemos outras lutas significativas e não podemos desconhecê-las. Entretanto, até para os mais céticos, é impossível negar que mais de 200 e-mails escritos (lembro arquivado todos) em apenas quatro dias, representando toda aquela diversidade, tenha um significado muito particular, ou seja, que crescemos muito como movimento político. Se esse coletivo não estivesse por aí, como movimento, os apelos de Alice e Laura cairiam no vazio, como muitas vezes caíram outros tão importantes quanto.

Há quem acredite que descobrimos "o grande vilão do circo brasileiro", que tudo aconteceu porque se elegeu um "inimigo comum". Pode ser. Mas, em nenhum momento devemos considerar que o Sr. Marcos Frota é "o inimigo".

Como escrevi em minha mensagem, a ausência desse senhor em todos os debates políticos não o autorizava ser um "representante do circo" em qualquer instância política. Demonstrei, como muitos demonstraram, a indignação das escolhas governamentais do seu nome como "representante legítimo", ao mesmo tempo em que deixamos claro o nosso desconhecimento sobre os critérios dessa escolha. Além do fato de termos tomado ciência desse acontecimento na sua véspera.

Discordo de vários modos de atuação desse senhor, que veicula, através de suas empresas, projetos que tratam de forma dúbia conceitos de "universidade", "escola", "projeto social" e as atividades circenses. Mas, isso não me autoriza a considerá-lo "o inimigo", pois ele não é o único em nosso meio de quem temos ou teríamos discordância.

O que acontece é que mesmo com nossas diferenças, há um número grande de circenses que têm discutido e debatido nas arenas políticas que vimos formando e das quais participamos; o que não é uma tarefa simples e tranquila, mas as temos considerado fundamentais, tais como: os encontros de escolas, de circos, da Aafaci, nas mesas de debates dos festivais, fóruns circenses, encontros de palhaças e palhaços, nas várias oficinas e cursos, nos projetos de pesquisas, nos encontros da Rede Circo do Mundo, enfim, no Circunicando. Em todos esses lugares nos expomos e debatemos nossas posições. Mas, para haver diálogo na discordância, os pares precisam estar presentes nos espaços que vêm se constituindo em lugares de manifestação e formulação dos circenses, no Brasil. O que não acontece com esse senhor.

Se agora o elegemos como "o vilão", quando essa fase passar, volta-se a considerar nosso parceiro do lado, nosso vizinho, ou simplesmente aquele que faz diferença de mim como inimigo de novo. Para mim a reflexão desse movi-

mento é de que não se deve haver exclusão da diferença.

Antes de tudo é preciso ressaltar que ele foi convidado e, graças ao empenho de Alice, Laura, Joana e os brevilenses, fizeram com que o Deputado Frank Aguiar entendesse o equívoco. Até onde se sabe, o Deputado soube voltar atrás e aceitou que se propusesse outro nome.

Diante da oportunidade de transformar indignação em ação e representatividade, quando o Deputado aceitou a retirada do nome do Sr. Marcos Frota da Frente Parlamentar, as nossas bravas dirigentes pediram ao coletivo nomes.

De um modo aberto o meu foi indicado e apoiado para consolidar as ações que haviam sido feitas de colocar em cheque a escolha anterior, e em apenas dois dias dezenas de manifestações o legitimaram.

Entendi e entendo que esse processo não tem nenhuma marca pessoal, pois muitos que pertencem a essa longa lista de lutadores agregam qualidades e características suficientes para esse lugar. Acredito, então, na minha escolha como expressão legítima da multiplicidade que habita esse mesmo coletivo, por ser uma defesa do respeito às diferenças, do reconhecimento das muitas formas de se "ser circense", e por ter sempre defendido a transparência e coletivização das lutas circenses.

Se o meu nome for confirmado para fazer parte o Conselho da Frente Parlamentar, não desejo amar sozinho. Necessitamos que o espírito do Circunicando, dessa última semana, permaneça.

Gostaria de ter um velo poético para agradecer a todos e, em particular, a minha procura do comitê pró-criação da associação nacional dos pesquisadores de circo do Brasil - Alice Viveiros de Castro. Infelizmente não sou poeta, e, além disso, confesso a todos que nunca dancei rumba, só sapateado. Mas, assumo rodar a sala e dançar rumba para que os espaços oficiais de produção de políticas públicas voltadas para a cultura e de produção de memória saibam da importância da história do Circo na formação da cultura brasileira e o reconheçam como patrimônio cultural. Saibam, também, da produção histórica contemporânea da diversidade do fazer circense e suas importantes contribuições nos processos pedagógicos de formação de uma parcela significativa de nossa juventude. Saibam que em muitos municípios brasileiros o circo ainda é o espetáculo esperado, mesmo que alguns prefeitos e câmaras municipais dificultem sua entrada.

Agora, vamos aguardar o dia 17.06, quando Joana, de novo, irá procurar o Deputado para consolidar a minha indicação. E, assim que me inteirar dessa função, comunico a todos e todos.

Abraços.■

Por Daniel Elias - aluno do 7º período

ANEXO C- Jornal da Escola Nacional de Circo – JNC 2ª Edição

2ª Edição - Novembro 2009	
16 - Diga o mesmo com relação aos	19 - O que você achou das 1ª e 2ª edições do Jornal Nacional do Circo?
Personalidade: <input type="text"/> E <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I	<input type="text"/> E <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I 1ª ed.
Lingagem: <input type="text"/> B <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I	<input type="text"/> E <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I 2ª ed.
Conteúdo: <input type="text"/> E <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I	
Secretaria: <input type="text"/> E <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I	20 - Você acredita com alguma delas? Como?
Prof. EF: <input type="text"/> E <input type="text"/> B <input type="text"/> M <input type="text"/> R <input type="text"/> I	<input type="text"/>
17 - Na sua visão, que 3 dos principais problemas da ENC.	<input type="text"/>
<input type="text"/>	<input type="text"/>
18 - Como aluno, o que você tem feito por eles?	Dê uma sugestão que o complementel
<input type="text"/>	<input type="text"/>
<input type="text"/>	<input type="text"/>

Expediente ★★
Organizações

JNC

Diagramação: Jullie Nascimento

Colaboradores: Jullie Nascimento, Julia Franca, Daniel Elias, Celso José

Ilustrações: Agata Moura, Vinicius Floris

Responsável: Jullie Nascimento

Agência: (Inscrição: Agata Moura, inscricoes da enc, Delisier Rethy, Vinicius Floris e todos os que contribuíram para a realização da 2ª ed. do jornal)

Circulação: Praça da Bandeira, 4, SALA DO GRÊMIO, Rio de Janeiro, RJ, cep 20270-150, jornaldanacional@medeirosign.com.br, Jullie 21 - 9939-6135, Jullie 21 - 9633-2670, Celso 21 - 9947-8228



Revista do Circo - Novembro 2009
2ª Edição - Ano 1

Entrevista com DELISIER RETHY

"O que me motiva é saber que você está ensinando e as pessoas estão aprendendo aquilo que você gosta de ensinar. É um conhecimento que a gente vai adquirindo e então vai sentindo aquela vontade de melhorar o ensino." pag. 14



Coluna Vertebral

Empedramento e o circo

Saber como ocorre o processo de empedramento vertebral em quem pratica atividades físicas de grande intensidade. pag. 12

Circolítico

Celso Frateschi renuncia cargo de presidência da FUNARTE. Saiba o que aconteceu e quem será o próximo presidente interino. pag. 3

URNA

O espaço democrático recheado de manifestações. Não deixe de ler o que rolou e faça parte da próxima edição!! pag. 13

Animais no Circo

O Circo Brasileiro vive um momento importante dentro do cenário político, já que está sendo discutido em várias frentes, além de possivelmente vir a ocupar o lugar que merece, sendo legalmente reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro.

Editorial

Zélio Frazee

Olá pessoal da ENCI! É com muito orgulho que a Comissão do JNC apresenta para vocês, em primeiríssima mão, a segunda edição do nosso jornal! De fato, pedimos desculpas aos nossos leitores por este pequeno período de atraso. A proposta é de termos um jornal bimestral, mas infelizmente verificamos que só será possível fazer mais uma edição, provavelmente, até o final deste semestre.

Continuaremos tentando, aos "trancos e barrancos", mas com um jeitinho unicamente circense... produzir um jornal realmente bimestral. Contudo, para isso, reafirmamos a necessidade do apoio de todos aqueles que constituem o cotidiano de nossa instituição. Atenção: O desinteresse dos alunos é bizarro e vergonhoso! Todos sabem que esta comissão só mantém aberta a proposta e a quem quiser participar. Então, venham logo! Não vivemos somente de números espetaculares... a virtuosidade mais sensacional e incrível é aquela que liga o corpo ao pensamento!!!

Por isso, para compensar o

atraso, apresentamos um JNC mais elaborado, com muitas novidades. Não é maravilhoso?!

Nesta edição, teremos como entrevistada nossa queridíssima professora Maria Deliseir Retley, na Coluna Túnel do Tempo, uma super reportagem sobre o natal no circo do nosso maravilhoso professor Piraji; no Circolítico, teremos os últimos informes do que vem acontecendo nas internas da FUNARTE; na Coluna Vertebral, importantes informações sobre o acúmulo do ácido lático no corpo. Contaremos, ainda, com a reportagem de Daniel Elias sobre como anda a questão dos animais em circos brasileiros; a estreia da Coluna "Sozinho com Celsinho" e as experiências dos alunos da ENC fora do Brasil; a Coluna "O JNC REGISTRA", com a oficina da Cia. The 7 Fingers e a apresentação dos alunos da ENC no 46º Congresso Científico do HUPE - Hospital Universitário Pedro Hermeto.

Portanto, aproveitem a leitura e lembrem: o JNC é de todos nós! *

FUNARTE:

Quem assumirá o Transatlântico Fantasma?

Daniel Elias

Foto: Edilson

O ano é quase natal, Celso Franceschi está deixando o cargo de presidente da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), depois vinculado ao Ministério de Cultura e responsável pela Escola Nacional de Circo, desde o início de 2007. No dia 04 de outubro de 2008 ocorreu de repente ao cargo, alegando responsabilidade e falta de condições de permanecer à frente da instituição, que recentemente completa 33 anos de existência.



Ex-presidente da FUNARTE Celso Franceschi

Seu perfil de renúncia se fez através de uma carta dirigida ao Ministro da Cultura, Sr. Jacy Ferreira, intitulada "O transatlântico fantasma", em que afirma não estar disposto a voltar ao movimento artístico se alguns funcionários e de alguns setores do Ministério da Cultura para desestabilizarem sua gestão.

Este processo foi desenvolvido principalmente após dois recentes episódios: o primeiro foi uma carta-manifiesto enviada ao Ministro Jacy Ferreira pelos servidores da FUNARTE através da ASSERCH (Associação dos Servidores da FUNARTE), onde este relembra o relacionamento com que a instituição vinha sendo tratada, e os problemas ocasionados por conta disso.



Zélio Frazee, presidente interno

Dizem: "Não há diálogo ou discussão com o corpo técnico a respeito dos programas e ações da instituição. Ao contrário, o que existe é uma total desconvidação das sugestões e análises apresentadas". Apostaram ainda que a FUNARTE vive na pior momento, deixando de cumprir seus objetivos fundamentais.

O segundo fato surgiu após uma reportagem veiculada no segundo caderno de jornal O Globo de sábado dia 04 de outubro, intitulada "Parceiro Recorde - Peça do grupo teatral ligada ao ex-presidente da FUNARTE recebe tratamento diferenciado na aprovação da Lei Rouanet".

A matéria investigativa afirma que o grupo teatral Ágora, fundado por Celso Franceschi, teria sido favorecido nos trâmites que aprovam projetos e os autorizam a captar recursos de publicidade pela Lei Rouanet, o que

Franceschi refuta como verdade. O texto diz também que além de terem obtido a aprovação do projeto em tempo recorde, ainda conseguiram um patrocínio da estatal Petrópolis sem a necessidade de edital, o que configuraria outro privilégio decorrente do cargo ocupado por Franceschi.

Após a notícia da renúncia, muitos funcionários da FUNARTE desejaram a saída de Franceschi com direito a foto na sede da instituição, no Rio de Janeiro. Ágora três dias, foi publicada no Diário Oficial da União, a nomeação do presidente da Fundação Cultural Palmares, Zélio Frazee, como presidente interno da Fundação Nacional de Artes. Entre suas primeiras palavras à frente da instituição, diz: "Minha mensagem para os funcionários de

FUNARTE é que vim estabelecer o diálogo com todos os setores: dirigentes, técnicos e servidores, além de representação dos servidores."

Ao que tudo indica, o Ministro Jacy Ferreira nomeará o substituto definitivo de Celso Franceschi à frente da FUNARTE em até 30 dias. O novo presidente, que terá muito trabalho para dar andamento às aspirações e projetos culturais do atual governo, terá ainda uma função mais sagrada para não esquecer: a nomeação do novo coordenador nacional do circo, cargo que está vago desde 2006, com a saída de Hugo Possolo.

Cabe a nós, artistas, produtores, empresários e amantes do circo e cultura refletir sobre essa renúncia, de forma que possamos apoiar nossa representação dentro

da organização governamental cultural de nosso país. Somente assim podemos lutar mais fortes para buscar melhorias e o aperfeiçoamento das políticas públicas voltadas ao Circo Brasileiro. *



Vitor Frazee

JNC INFORMA

Julia Freitas

JNC no HUAP

A participação dos alunos da JNC no 46º Congresso Científico do HUPE - Hospital Universitário Pedro Ernesto, que teve como tema a Saúde do Adolescente. Tivemos uma conversa com o aluno Kairi Oliveira Ramos, do 3º período da manhã, que pode nos contar um pouco sobre o que aconteceu.

No dia 28 de agosto Kairi, Jean Pierre, Vitor Flores (aluno da psicologia), Rafael Múshin, Roberta Jansen e Georgina foram chamados para fazer uma pequena apresentação na Tenda de Atividades Culturais - situada na parte externa do hospital.

Como alguns alunos que estavam comprometidos com o evento não poderiam ir, no mesmo dia, pela manhã, Kairi foi chamado. Todos (menos Roberta e Georgina, que foram direto para o local) iniciaram o figurino da própria escola e foram levados para o local.

Ele fez um show com o grupo de dança com chicote e laço, Jean Pierre fez bola-rola, Vitor e Rafael fizeram malabares com a bola de cordão e a Roberta e a Georgina fizeram um número cômico comparado de onde.

Tinha cerca de 30 pessoas na plateia e todos muito receptivos. Após a apresentação, uma conversa rápida com o público, onde eles falaram sobre o cotidiano e tratamento da escola. Em seguida, o professor Bruno deu uma palestra sobre a

parte física do treinamento e pode, também, elucidar sobre a importância de uma atividade cultural dentro do grupo poder ser realizada. Por último, um momento de confraternização com todos, danças em pequenos grupos e o encerramento da JNC.

Então, agora todos já sabem havendo qualquer atividade ou apresentação que envolva os alunos da nossa instituição, não hesitem em nos chamar para registrá-la!

Workshop Trupe

O workshop da Cia. circense Les 7 Doigts de La Main / The 7 Fingers, ministrado por 4 de seus 5 membros: Heloise Bourgeois, Raphael Cruz, William Underwood, e Bradley Henderson.

As 11h da sexta-feira de manhã de dia 29 de agosto (com alguns minutos de atraso, é claro). Jto espaço Atos Flats em Botafogo a oficina começa com uma pequena apresentação da companhia e dos participantes. Integrantes das principais entidades circenses do estado do Rio de Janeiro foram convidados a participar, como a Loua Censor e Viver, Up Linn, Intrepida Trupe, Alfregate, Le Fautier e a Escola Nacional de Circo. Muitas pessoas também participaram, como ouvintes ou somente observando.

A Cia. filmou um pouco sobre suas vivências, a história de montagem do espetáculo TRACIS e foi dada início às atividades com o aquecimento, que foi seguido com exercícios de solo, técnica ensinada pela maioria. Todas ensinamos movimentos básicos, como camboréttas, passadas, e outras

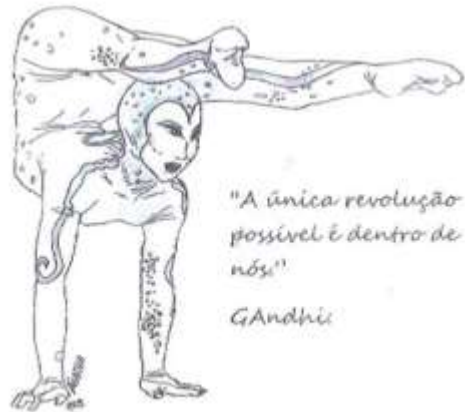
movimentos circenses. Destaque para a capoeira - tirada por alguns participantes brasileiros - que, além, os trouxe para dentro da oficina de linguagem.

Dando continuidade ao encontro, foram realizadas técnicas em duplas, contra peso e equilíbrio para saltos. Exercícios de maior dificuldade, como saltos de dois acrobacias, equilibrios sobre pés e sobre mãos e demonstrações de habilidade e virtuosos finais com que tudo ocorreu com muita técnica de performance, com cada um se retirando o que ficou de seu grupo interno.

Com 3 professores, 8 alunos e diversos ex-alunos presentes, a força de vontade e interesse do pessoal da JNC mostrou claramente o potencial da instituição para performances.



Após uma longa jornada, nos despedimos. Para não esquecer o final de semana de trabalho com um espetáculo aqui no Rio. *



ANIMAIS NO CIRCO: PROIBIR OU REGULAMENTAR?

Daniel Elias

O Circo Brasileiro vive um momento importante dentro do cenário político, já que está sendo discutido em várias frentes, além de possivelmente vir a ocupar o lugar que merece, sendo legalmente reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro.

A mobilização da classe circense tem grande parcela de contribuição nesse processo, que resultou na apresentação de diversos projetos de lei na Câmara dos Deputados e no Senado Federal nos últimos anos. Um dos principais projetos, de autoria do Senador Álvaro Dias (Projeto de Lei do Senado nº 397, de 2003, conhecido como Lei do Circo), inclui, entre outras questões relevantes, a regulamentação da exibição de animais nos picadinhos e o reconhecimento do circo como um dos bens do patrimônio cultural brasileiro, nos termos do art. 216 da Constituição Federal, assegurando sua proteção em todo o território nacional.

Este projeto de lei foi aprovado no Senado Federal e encaminhado à Câmara dos Deputados para revisão. Lá, foi o ele aprovado o Projeto de Lei nº 2.875 de 2008, do Deputado Paulo Lima, juntamente com seus quinze apensos, e sofreu aprovação de diversas comissões parlamentares (Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, Comissão de Educação e Cultura e Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania) que analisaram suas questões específicas, gerando discussões acerca de algumas



delas, principalmente quanto à utilização de animais em espetáculos circenses.

Como resultado desse processo, o Circo Brasileiro vive um momento importante dentro do cenário político, já que está sendo discutido em várias frentes, além de possivelmente vir a ocupar o lugar que merece, sendo legalmente reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro.

A mobilização da classe circense tem grande parcela de contribuição nesse processo, que resultou na apresentação de diversos projetos de lei na Câmara dos Deputados e no Senado Federal nos últimos anos. Um dos principais projetos, de autoria do Senador Álvaro Dias (Projeto de Lei do Senado nº 397, de 2003, conhecido como Lei do Circo), inclui, entre outras questões relevantes, a regulamentação da exibição de animais nos picadinhos e o reconhecimento do circo

como um dos bens do patrimônio cultural brasileiro, nos termos do art. 216 da Constituição Federal, assegurando sua proteção em todo o território nacional.

Este projeto de lei foi aprovado no Senado Federal e encaminhado à Câmara dos Deputados para revisão. Lá, foi o ele aprovado o Projeto de Lei nº 2.875 de 2008, do Deputado Paulo Lima, juntamente com seus quinze apensos, e sofreu aprovação de diversas comissões parlamentares

(Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, Comissão de Educação e Cultura e Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania) que analisaram suas questões específicas, gerando discussões acerca de algumas delas, principalmente quanto à utilização de animais em espetáculos circenses.

Como resultado desse processo, e devido à inclusão dos parlamentares em proposição de proibição da utilização dos animais em espetáculos circenses, idas quinze proposições apensadas ao Projeto de Lei nº 2.875 de 2008, foram estabelecidas a proibição da utilização de animais em circos e espetáculos circenses (regras), foi apresentado pelo Deputado Afanildo Carlos Rufi um projeto substitutivo (Projeto de Lei nº 7.291, de 2006), que prevê certas alterações, proíbe a utilização de animais de qualquer espécie, exceto os humanos, em circos e espetáculos circenses em todo território nacional.

Com essa situação, que prejudica muitos trabalhadores em atividade (talvez lembrar que as ocupações de Acrobatas, Dançarinos, Tumbadores e outros integrantes, são devidamente regulamentadas pelos leis estaduais nacionais - CLT), a classe circense está se mobilizando de maneira a impedir que essa lei seja aprovada com esse texto. Seja através de ações coordenadas, de encontros em reuniões, os circenses estão

buscando a regulamentação do uso de animais em seus espetáculos e não sua proibição.

Em suas manifestações são claros os argumentos que deve haver fiscalização quanto aos animais, mas não proibição, que vem a pensar que todo circense nutre animal. "Essa é uma ato de preconceito insustentável com a função parlamentar e fere os princípios da prevenção de inconstitucionalidade e o de que todos são iguais perante a lei. Um parlamentar, antes de votar as contas para os referidos princípios do Estado Democrático de Direito, para atender interesses supostos de ONGs estrangeiras interessadas em fazer patrimônio de contas de circulação de animais para os seus picadinhos, deve olhar para o circense como um cidadão brasileiro e respeitá-lo. Todo e qualquer cidadão que nutre animal deve ser tratado da mesma forma", afirma. Felipe Thiago Teixeira da Silva, que se dedica a atuar em eventos circenses.

Para os circenses, os animais são muito do que "colinas de trabalho", fazem parte da família circense. Ainda assim, animais em circos estão proibidos em cinco Estados brasileiros - Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraíba e Pernambuco - e em mais de 50 municípios, inclusive São Paulo.

Para a presidente do Fórum Nacional de Proteção e Defesa Animal, Sônia Fontana, "não há animal em circos sem crueldade". Ela diz que o entendimento inclui questionar para condições movimentos. Auguste Stepanovich, da última geração do Le Cirque, que viveu muitos aprendizados em agitos, garante que não é assim. "Se por um lado alguns questionam sobre o uso", ele explica que a realidade se evoluiu

repetições

A preservação de cultura popular brasileira está em jogo, já que há mais de dezesseis anos animais participam de espetáculos circenses no país. Não podemos deixar que essa tradição se perca com a simples assinatura de um papel, pelo contrário, devemos lutar para garantir sua continuidade, obviamente de forma adequada e regulamentada. A mobilização é o caminho mais eficiente nesta luta, que terá data marcada: acontecerá audiência pública no dia 04 de novembro deste ano, na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, em Brasília. ■



Vitor Pizarro

Enrico: "O arce é a força mais abstrata e, também, a mais potente que há no mundo."
Dante Alighieri: "L'arce è un modo di dire, un modo di dire, un modo di dire."
Baltasar Cervo: "Certo, mas, perguntaram a Dalai Lama: 'O que mais te surpreende na humanidade?' E ele respondeu: 'Os homens me surpreendem... Os homens perdem a saúde para ganhar dinheiro, depois perdem dinheiro para recuperar a saúde. E, por pensarem erroneamente no futuro, esquecem do presente sem o futuro, e vivem como se todos fossem mortos e morrem como se nunca tivessem vivido.'"

Luís Dorval de Andrade: "A confiança é um ato de fé, e esta dispensa qualquer outra."
Chico Chaplin: "Se o que está a fazer não dá, não há necessidade de ser obrigado para o fazer."
Bob Marley: "Um povo sem conhecimento, salvação de sua cultura, é como uma árvore sem raízes."
Voltaire de Maroon: "Tou mais longe que seja a civilização e mais impaciente é dar o parecero-pouco."



Alma Figueira

Seu braço empedrou?

Júlio Neumann

É muito comum dizerem as aulas de ginástica, as atividades de grande intensidade, exigem do corpo condições musculares superiores no mesmo período durante um período prolongado de tempo. Como, então, um fenômeno de "impedimento" nos músculos.

Uma "vergonhosa" é proveniente de um processo fisiológico caracterizado por atividade muscular lática. Benefício com esse grau de intensidade ocasiona a chamada fadiga, ou falta de oxigenação na musculatura.

No início, ocorre a seguinte:

Quando os músculos possuem uma grande reserva de glicogênio complexo, chamado glicogênio, que por sua vez é uma cadeia de moléculas de glicose. A célula cobra o glicogênio em glicose e depois usa o metabolismo anaeróbio (sem oxigênio) para produzir ATP (energia) e um subproduto chamado ácido lático a partir do glicose.

Durante esse processo, acumulam-se cerca de 12 moléculas químicas para produzir ATP. O sistema ácido pode agir rapidamente e produzir ATP suficiente para durar cerca de 90 segundos. Este sistema não precisa de oxigênio, o que é bom porque, já que o coração e os pulmões levam algum tempo para coordenar suas ações. Desta maneira, os músculos, cansados rapidamente, comprime seus próprios vasos sanguíneos, privando-se de sangue.

"Cuide do seu corpo, ele é o melhor instrumento que existe!"

Um dia em exercício quando respiramos muito rápido durante um tempo no tecido aeróbico se no corpo vertical e consumimos muito oxigênio. Nesses momentos são ditados de um mecanismo que garante a coordenação do esforço, mesmo na ausência do oxigênio - a respiração anaeróbia, onde a glicose se decompõe na ausência de gás oxigênio, reproduzindo ácido lático. Quanto maior a atividade muscular, mais ácido lático se acumula no músculo, tornando-o fadigado.

Eu costumo dizer que essa é uma comunicação corporal informada que o corpo chegou a um limite, e que é necessário parar e deixar o corpo se recuperar energeticamente. Isso não significa que esse tempo de fadiga muscular será sempre o mesmo. É possível atingir um melhor desempenho com treinos regulares, o que deriva a concentração de ácido lático no organismo de acordo com o aumento da capacidade oxidativa durante o exercício. Quanto mais respiramos durante a atividade, maior será o tempo de performance, era vítima do processo oxidativo nos músculos musculares.

Mas é bom lembrar: é importante observar como seu corpo se comporta. Observe-o não só externamente, mas principalmente seu processo interno, que é mais importante. Respirar uma janta para descansar pode evitar uma lesão e possibilitar um afastamento de suas atividades. ■

URNA

O espaço democrático

Sonhos

"O Alvaro tem que ser mais educado, ter aquela preocupação com o seu material. Ele não está largando espaço, não coloca em seu devido lugar de origem. Essa é a minha reclamação."
André

Como andré, sou também fã de um al garra, vamos ter cuidado com o nosso material. Temos que fazer da escola um lugar a, por isso, vamos lutar por eles!"
André

"Os alunos da E.N.C. estão interessados, os alunos ficam transtornados com calçados novos sobre eles, os funcionários são limpos, são passivos para, não falam a nós."
André

"Angélica, você é a gata mais fofa da E.N.C. Ltda!"
Flávio apaixonado

"Levar, repêchil al no tempo, tá brebil!"
Fozinha

Para postar, enviar, somar, anotar, girar... esse é o melhor espaço. Use a sua que se encontra na E.N.C. no mundo em geral!
jane@funcionarios@gnail.com
Até a próxima!

Sonhos são sempre sonhos quando os sonhos são sonhos. Sonhos são sempre sonhos sem saber se sonhamos. Sonhos são sonhos reais. São sem sonhos reais. Surgem eparamos e surpreendem são. Segue seu sonho. Pois sonhos são sonhos verdadeiros. Siga seu sonho. Pois sonhar é saber sentir. Sempre cidadãos. Os sonhos são sonhos. São sempre sonhos. Sonhos reais.



C: - O que você acha que foi a maior aprendizagem dessa viagem?

A: - Aprendi a me vestir como dá a me adaptar às diferentes situações.

D: - Como já disse, trabalhar com circo profissional, ao que costuma e manter-me disponível, apresentar duas vezes diariamente... Mas também não posso deixar de registar o choque cultural que eu vi, pois lá na América há muita curiosidade e diferença na comportamento à nossa cultura e costumes.

L: - Continuou o trabalho em grupo. A capacidade de compreender e aceitar as decisões de um coletivo em qualquer situação, concordando ou não, mas sempre apontando e buscando soluções em conjunto.

C: - O que você acha que mudou em você depois de passar por esta experiência, não só profissionalmente, mas também pessoalmente?

A: - Eu vi como é a realidade do artista não só aqui no Brasil, mas no mundo. E aprendi que se a pessoa não tiver o pl no Dado, não conta; assim, não contar meus e objetivos na vida, não evolui muito. O que podemos fazer por nós é pensar e fazer aquilo que nos faz bem. Nos respeitamos sempre, nos valorizando. E só, dependentes do nosso trabalho e do nosso corpo para viver, para viver. Então, se não são nos valorizarem nem tanto outra pessoa vai fazer pela gente.

D: - Achei que passai a valorizar mais meu corpo, pois trabalhando todo dia não há o descanso necessário para repor as energias

e todo tempo fica mais valioso e todos. Aprendi que devo estar com o corpo muito bem preparado para poder enfrentar uma temporada como esta. Personalmente, aprendi a fumar mais e fumar menos...

L: - A capacidade de solucionar problemas de percurso dentro do trabalho e na vida, sempre tentando reverter a situação para melhor, tirando proveito dos problemas e transformando-os em soluções.

C: - E agora? Quais são os objetivos?

A: - Os objetivos são voltar pra lá e terminar esta outra escola. Com isso me formar aqui também e pegar os dois diplomas. Também tenho em projeto de um espetáculo escrito com o Mano (meu nomeado) e pretendemos colocá-lo em prática em breve. Fora isso, trabalhar muito, sempre que possível e adquirir muita experiência. Pois, já que é pra dar longe, devo fazer com que valha a pena!

D: - Bom, pensando trabalhar em circo, mas gostaria de voltar ao ENC no fim do ano, ainda que não saísse como espetáculo de formatura. Estou também trabalhando no projeto de um novo espetáculo que utilizará técnicas de marionetes, mas está desevolvido pois não tenho espaço chamado Maitos Platanois.

L: - Amarguei 4 quilos e sempre em Taxi... Hehe! Sacanagem! Projeto de roteiros e novos espetáculos, trabalhar na estrutura do grupo e criar mecanismos para que não se os novos grupos e artistas tenham espaço para aparecer e viver dignamente de seu trabalho, com autonomia e de crítica.

liver, galeto, na expectativa que vocês tenham gostado e que tenham tido proveito das experiências aqui contadas! Até a próxima!

A vida é um circo

Quando nasce espetáculo começa, sempre apenas desconhecido. Falamos para depois, mas, mesmo desconhecido.

Definimo o passo dos atos, das dificuldades, sabemos sobre a possibilidade. De primeira já não dá certo e o equilíbrio é precário, mas aprendemos a nos preparar para isso.

Depois pagamos as contas, que ninguém mais pensa e não temos mais espaço nenhum.

A gente precisa ser capaz e acha que já é grande e suficiente. Então, sabemos no fundo de cabeça. Quando nos desviam, sabemos disso. Mas quando não sabemos controla tudo isso, temos um certo orgulho.

De problemas e tempos, nunca são nos uma verdade, mas nos conhecemos e sempre falamos. De, então, aprendemos a nos preparar e não nos esquecemos.

Mas se não nos conhecemos não passamos em vão, o respeito sempre pode se tornar uma bela vantagem.

Muito sucesso. Ele sempre é um desafio.

Agora que aprendemos a respirar, descobrimos mais espaço possível. E isso nos faz acreditar na possibilidade.

E não há mais nada a fazer que fazer

nosso.

A vida é um circo, e todo ato é diferente. Assim como todos nós.

Falamos não sabemos que começamos a descobrir o nosso ato.

Depois não sabemos que sabemos e que aprendemos a viver.

A vida é um circo e não sabemos disso.

Então a vida é a vida e a vida é a vida. Em alguns momentos sabemos mais sobre a vida.

E a vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

A vida é a vida e a vida é a vida, em termos de ato, se se desviam, se falamos em termos de ato. O ato é a vida e a vida é a vida e a vida é a vida.

NEWRONIO Malabares PRO
 (21)2509-5072
 www.newronio.net
 Av. Mem de Sá, 138 Lapa - RJ

Pesquisa

Essa é o início de uma pesquisa que possui grande importância, pois através dela será recolhido dados de sua satisfação e insatisfação perante a instituição que estudamos. Esperamos sua resposta com total sinceridade. É através dela que poderemos reavaliar por um espaço justo para todos.

Legenda: E: excelente; B: bom; M: médio; R: regular; I: insuficiente; N: não; S/N: Não sabe.

1 - Em que período está?

2 - A quanto tempo estuda na E.N.C.?

3 - Quantos anos tem?

4 - Quais modalidades circenses você já praticou na E.N.C.?

5 - Escolha três delas para classificar o processo de aprendizagem em cada uma delas?

E	B	M	R	I
E	B	M	R	I
E	B	M	R	I

6 - Alguma vez você já deixou de fazer aula devido a ausência de material? (Sim/Não) (S/N)

7 - Como você classifica a relação entre professores/atores dentro cada uma das técnicas aprendidas na NC? (E/B/M/R/I)

8 - Qual foi sua contribuição para melhorar esta situação?

9 - Você costuma ir a acadêmicos? Quantas vezes por semana?

10 - Quais aulas você considera necessário para a grade complementar, mas consideradas internamente como aulas "opcionais"? (Cite 3 delas).

11 - Você sabe quais são eles, segundo o que está especificado pela FUNARTE? (S/N)

12 - Como tem sido as experiências de ACR para você? (E/B/M/R/I)

13 - Você considera tal vivência importante para sua formação artística? (S/N)

14 - Você considera a coordenação e a direção presentes na vida escolar? (S/N)

15 - Como você classificaria o relacionamento com eles?

Direção: (E/B/M/R/I)

Coordenação: (E/B/M/R/I)

ANEXO D- Jornal da Escola Nacional de Circo – JNC 3ª Edição



EDITORIAL

Julia Franco

Passada a efervescência carnavalesca, com os corpos cheios de ácido láctico e voltando àquele treino que só a ENC sabe nos proporcionar... Aqui estamos novamente, agora, num formato novo e mais aberto ao público e aos praticantes do circo em geral.

A idéia de expandirmos nossa tiragem veio como consequência da necessidade de trocarmos mais informações com todos aqueles que se interessam e vivem a paixão do mundo do circo. Por isso, é de extrema importância que todos os leitores – de dentro e fora da escola – que quiserem entrar em contato conosco, mandando, compartilhando e recebendo informações, que o façam sem qualquer êxito! Pois este é um lugar de sugestões, conscientização e informação de nossa classe.

Lembramos, também, que estamos abrindo um espaço de divulgação; que pode comportar eventos, aulas e anúncios dos mais diversos sobre o nosso cotidiano. Para aqueles que forem apresentar ou quiserem recomendar algum espetáculo, temos a Agenda Cultural que, aliás, sempre precisa de informações (quanto mais cultura melhor, não é mesmo?!...).

Por falar em eventos, gostaríamos de lembrar a todos do retorno dos espetáculos na escola. Eles sempre ocorreram mensalmente e, infelizmente, não pôde acontecer ao longo do último ano por algumas questões burocráticas e exigências da Defesa Civil. Agora, com quase tudo arrumado, poderemos apreciar o espetáculo do dia 27/03, que ocorrerá nos mesmos horários - de 10h e 15h.

Vamos torcer para que essa experiência possa voltar a ser vivenciada por nós, aprendizes! Pois a experiência do picadeiro é a alma do negócio!!!

Então, para finalizar este blá, blá, blá, podemos apreciar um pouquinho da entrevista com nosso querido professor Teco; a matéria sobre segurança na ENC, com a aluna Wilma; um texto sobre a questão da chegada do metrô no terreno da ENC; a Coluna Vertebral, sobre tendinite; um texto sobre a importância...3ª pessoa; um passo-passo de como fazer claves recicladas; o famoso quadrinho da Mais-valia, para refletirmos um pouquinho sobre nosso trabalho; e mais reflexão, ainda, no Circolítico.

Como uma última chamada, gostaríamos de avisar que a comissão do JNC decidiu que tal coluna (Circolítico), será feita por diferentes redatores. Justamente para que não haja muita parcialidade ou repetição no tipo de abordagem. A política do circo é para circular e, apostando nesta idéia, estamos abertos para um novo candidato para a próxima edição.

É isso, pessoal serelepe!!! Boa leitura!!!!

P.S.: Mandem material para o e-mail jornalnacionaldecirco@gmail.com

E confirmem nosso blog com nosso jornal digital!
www.jornalnacionaldecirco.blogspot.com

Comissão: Praça da Bandeira, 4, SALA DO GRÊMIO, Rio de Janeiro, RJ, cep: 20.270-150, jornalnacionaldecirco@gmail.com; Jullia 21 - 9633-2670

Agredistribuidora: Harkon Cavallente, Waldier Carlos, Vitor Flores e a todos os que contribuíram para a realização da 3ª ed. o jornal.



Colaboradores: Jullia Nogueira, Julia Franco e Daniel Elias.

Publicador: Vitor Flores.

Diagramador: Jullia Nogueira

JNC



Trem Bala: Modernidade chega ao Rio sobre a ENC

Um dos maiores rumores na atualidade da Escola Nacional de Circo é sobre a nova linha do metrô, que passará sobre a instituição. Durante os meses de outubro e novembro de 2008 foi realizada a avaliação do solo para construção da nova linha do metrô, o Trem Bala (linha que ligará a estação Central do Brasil - RJ à Estação da Luz - SP em 1h e 25min).

Segundo a publicação do O Globo Online de junho de 2007, as obras do Metrô deveriam ter sido iniciadas em 2008, para terminarem em 2015. Sobretudo, essa obra implica em uma série de questões, já que a linha do Trem Bala passará por cima do terreno da ENC e, por conseguinte, teremos que desapropriar uma grande área de nossa área de treino, inclusive, de uma parte da lona.

Segundo o diretor da ENC, Zezo Oliveira, existem duas alternativas: uma é a instituição ampliar lateralmente, ocupando o espaço que atualmente pertence ao Centro de Acolhimento Maria Tereza, abrigo ao lado da instituição; e a outra, seria uma nova sede em um novo terreno público. A preocupação dos alunos e funcionários é o local e o investimento relativo a este novo terreno. Não é tão fácil entrar um local tão bem centralizado e de fácil acesso como a Praça da Bandeira!

Em virtude dessa premissa, foi formada uma Comissão que irá discutir tais questões ligadas ao metrô interna e externamente, as propostas e contra propostas relativas à questão, incluindo visitas à possíveis terrenos e suas conseqüentes viabilidades.

Outra realidade é que, durante a obra do metrô (que cada vez mais se aproxima da ENC), não poderá haver



aulas. Por conta disso, toda a instituição terá que emigrar para outro espaço, provisoriamente. Onde será esse espaço?

Com certeza terá que ser feita uma mudança provisória, pois não haverá tempo para uma mudança definitiva. Demoraria um longo período para a obra completa do picadeiro, transferência da lona, montagem de aparelhos, etc. O que

pode demorar mais que o tempo previsto, ainda mais se tratando de uma instituição pública e altamente dependente como a ENC

Zezo afirmou em uma reunião com os alunos que as aulas não serão prejudicadas durante as obras. O problema é que o provisório pode ser sinônimo de esquecimento, principalmente para aqueles que nos financiam.

A inquietação não é a realização da obra sobre o terreno da ENC, pois esse é um investimento que contribuirá e integrará toda população RJ-SP. O que devemos nos preocupar é sobre um bom espaço, para onde deve ir a instituição.

Vale lembrar que a ENC é muito importante para a classe circense brasileira, e referência mundial. Por isso, circenses, procurem ficar a par da situação da instituição. Não fiquem de olhos vendados, boca e orelhas tapadas, mobilizem-se para que vocês acreditem continue a viver!

Julio Nascimento

É isso aí, pessoal...

Momento de refletir sobre nossa situação profissional!



Bom, e agora nos perguntamos: e os donos dos circos? e os produtores? E o terceiro setor, como é que fica ???

Temos ainda que pensar qual a realidade do circo hoje e, ainda, por que não assumimos logo sermos donos de nosso próprio meio de produção: o nosso corpo!

Pense bem, pois muitas pessoas já ganharam em cima de um corpo que não é o delas!!!

ANUNCIE!

Quer ser visto por quem faz circo?

Anuncie aqui!

jornalnacionaldecirco@gmail.com

21 8789-9410

Reciclando Idéias

Fonte: Revista Palco Aberto - Malabares, circo e arte de rua. ANO 1 - No. 3 - Novembro/Dezembro 2004

COMO FAZER

CLAVES DE MALABARES COM JORNAL

MATERIAL NECESSÁRIO

- muito jornal
- fita adesiva (qualquer tipo)
- tesoura
- 3 vareta de pipó (50cm)
- um pouco de papéisão

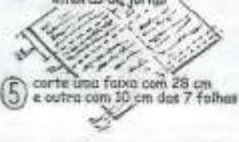
1) separe 7 folhas inteiras de jornal



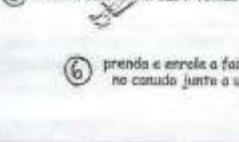
2) corte uma faixa com 50 cm de largura



4) separe mais 7 folhas inteiras de jornal



5) corte uma faixa com 28 cm e outra com 50 cm das 7 folhas



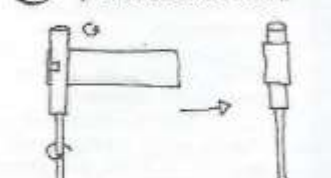
6) prenda e enrola a faixa de 28 cm no canudo junto a um dos cantos



3) prenda a vareta com fita na faixa e enrola bem apertada até virar um tubo tenha bastante cuidado (e paciência) para deixar o tubo o mais apertado possível e prenda com fita



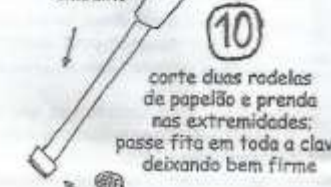
7) no meio da segunda enrolada prenda a faixa de 10 cm



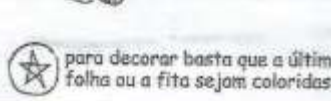
8) corte mais 2 tiras de 3 cm de largura das 7 folhas inteiras



9) enrola e prenda as faixas, uma em cima e a outra embaixo



10) corte duas rodela de papéisão e prenda nas extremidades; passe fita em toda a clave deixando bem firme



para decorar basta que a última folha ou a fita sejam coloridas

O q rolou...

Julio Nascimento

Mais um ano se inicia e Mônaco, mais uma vez, foi sede do 33º maior festival de circo do mundo.

Criado em 1974 pelo Príncipe



Fonte: www.montecarlofestival.com

Rainier III de Mônaco, o Festival de circo de Montecarlo não para de crescer e, todos os anos, ele acolhe as melhores Trupes do mundo inteiro, que fazem o público perder o fôlego de tanta emoção. Acrobatas aéreos, domadores de feras, elegantes números equestres, e outras modalidades, surpreendem a todos.

Confira o que aconteceu esse ano no site oficial do festival!

www.montecarlofestival.com



Fonte: www.montecarlofestival.com

Circo Pipoca



Quem ainda não conferiu o longa O CIRCO (The Circus), do nosso grande e único Charles Chaplin, não perca esta oportunidade!

Durante uma fuga da Polícia, o personagem encenado por Chaplin se esconde dentro de um circo, que por sua vez, vai parar dentro de um número circense e passa a fazer parte do espetáculo. O público adora a intervenção e ele acaba sendo contratado no circo. Daí em diante muita confusão, romance e outras coisas que apronta.



TRAPÉZIO (Trapeze EUA 1956) dirigido por Carol Reed, vencedor do Urso de Prata de Melhor Ator (Burt Lancaster) e do Urso de Bronze de Melhor Filme, no Festival de Berlim.

Dois trapezistas saem a procura de outro trapezista para aprender a fazer o triplo mortal, necessário ao novo número. No decorrer da história, acaba aparecendo uma mulher trapezista.

Além da dificuldade de aprender a técnica, surge um triângulo amoroso entre eles e uma grande disputa.



Outro clássico é o documentário OS PALHAÇOS do Federico Fellini. É difícil de encontrar, mas vale a pena!

Nessa obra o diretor coleta depoimentos de importantes palhaços e resgata um pouco da história do circo.

"Quando tinha sete anos, meus pais me levaram ao circo. Os palhaços me causaram um medo terrível. Não entendi se eram animais ou espíritos e não os achei nem um pouco engraçados. Mas tive um sentimento estranho: a sensação de que me esperavam por lá. Naquela noite, e em muitas noites nos anos seguintes, sonhei com o circo. Ainda não sabia que meu futuro era o cinema: o circo-cinema"
Federico Fellini

CIRCOLÍTICO

Daniel Elias

Nos noticiários atuais não se fala em outra coisa: Nova Crise Mundial. Será que nós, agentes e fazedores de cultura, realmente estamos enfrentando uma NOVA crise? É uma pergunta que temos que fazer e refazer todos os dias, já que em nossa área de atuação sempre tivemos que nos desdobrar para conseguirmos produzir algo de qualidade e em que acreditemos.

Esse estado de abandono existe pois a cultura no Brasil sempre foi tratada como supérfluo pelos governantes, que repetidas vezes literalmente jogaram migalhas aos artistas ávidos por qualquer forma de incentivo e apoio aos seus trabalhos. Vale ressaltar que os artistas diferenciam-se dos demais seres humanos quando estão nos palcos, nos picadeiros, nas ruas, praças, etc., mas no dia-a-dia têm as mesmas obrigações e desejos de qualquer cidadão: contas a pagar, sonhos a se concretizar...

Senhores governantes: FAZER CULTURA É TRABALHAR! OS ARTISTAS TAMBÉM PAGAM IMPOSTOS, GERAM RENDA E CRIAM NOVOS POSTOS DE TRABALHO...

Lembrem-se: brigamos por 1% do orçamento nacional, sabendo que este país de dimensões continentais abriga uma infinidade de manifestações culturais e artísticas, que empregam e geram renda para uma parcela considerável da população.

Se tomarmos como base apenas a nossa festa mais popular, o carnaval, veremos que esses montantes são expressivos, o que deveria ser revertido em estímulo pelo Estado para a atividade artística em geral, fazendo dessa iniciativa uma bola de neve, já que criatividade sempre foi uma coisa nata de todo povo

Nova ou Velha Crise?



brasileiro, e o que sempre faltou foi verba para executá-la.

Assim, a denominada nova crise que se espalha por todo o planeta não é uma crise que nos afetará mais ou menos que outras, pois trata-se de uma crise financeira natural em tempos de dinheiro virtual, cartões de crédito, pagamentos parcelados, já que esse dinheiro de fato não existe. É evidente que em algum momento essa bomba iria estourar...

Como devemos reagir a essa crise? Como sempre fizemos no nosso trabalho, enfrentando todas as dificuldades, acreditando na verdade do nosso fazer e no amor que dedicamos a ele. A realidade que buscamos para as nossas obras artísticas deve ser a mesma com que superamos a deficiência de recursos dirigidos aos nossos ofícios.

Como na vida real, o fazer artístico utiliza-se de momentos de crise para crescer e superar os obstáculos, dessa forma, devemos colocar nosso potencial criativo à prova para modificar o tenebroso panorama que ora se apresenta diante de nós, viabilizando nossas idéias e projetos com muita ARTE.

Entrevista com Professor Walter Carlo (Teco-Teco)

Daniel Elias

Professor da ENC desde 1997

Data de nascimento: 02 de novembro 1931

Naturalidade: Rio de Janeiro/RJ

JNC: Boa tarde Walter!

Walter: Boa tarde!

J: Como surgiu o nome de seu palhaço Teco-Teco que, também, originou seu apelido?

W: Eu já tinha o apelido de Teco, pois minha mãe adorava apelidar os outros. Mas o nome de palhaço foi trabalhando com minha mulher, Wilma, no número de excêntrico musical. Depois, ainda, quando trabalhei com Gugu Olimecha, fazendo dupla no Circo que era de nossa sociedade, onde nos chamávamos de Gugu e Teco-Teco. Então, ficou. Quando eram shows infantis com minha mulher, era Teco-Teco e Wilma, quando eram shows em boates, era Walter e Wilma.

J: Qual a origem de sua família e qual geração circense que você representa?

W: Eu já nem sei mais. Meu filho pesquisou e descobriu que meu bisavô, William Lawrence, era muito doidão e como gostava dos italianos, autodenominou Félix Carlo. Ao chegar nos Estados Unidos, ele teve filhos e batizou-os como William Carlo, Frederico Carlo e mais outro que não me lembro. Meu pai nasceu no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1887. Ele não gostava de ser brasileiro, queria ser inglês ou norte-americano. Mas minha família tem descendência européia, pois minha avó era francesa, e antes de vir pra cá e ter meu pai, trabalhou na Argentina. Isso em 1884. Aqui no Rio, foram trabalhar com o circo na rua do Lavradio. Então, eu sou da quarta geração circense.

J: Quais foram os números em que atuou no circo?

W: Eu fiz vários números, porque em circo a gente aprende muita coisa. Quando pequenos, aprendemos de tudo: contorção, parada-de-mão, acrobacia... A minha especialidade era malabarismo e minha irmã fazia número de arame. Depois que casei, comecei a montar números com ela de malabares e excêntrico musical. Cheguei também a fazer cama elástica com ela e dandis com meu irmão. Trabalhei muito em teatro (teatro de revista), televisão, mas não me adaptei muito não, pois ficava o dia todo pra fazer uma "gravaçãozinha". Além do que em circo eu tinha mais prazer e ganhava melhor.

J: Dos números em que atuou, qual o que mais gostava de fazer?

W: Eu gostava de todos, pois gostava de estar no circo. A gente quando trabalha em circo gosta de ir a circos grandes e pequenos, porque às vezes num pequeno circo encontramos grandes artistas também. Mas de todos os números, o que

mais gostei foi o do excêntrico musical, com minha mulher. Pois ela tinha muita musicalidade e eu me adaptei bem. Além de ter sido o número com que mais ganhamos dinheiro durante nossa carreira.

J: Como foi o processo de criação desse número?

W: Foi muito complicado, pois o difícil são os aparelhos, que são difíceis de afinar e de fazer. Nessa época eu estava namorando os aparelhos do mestre Bozê, que foi um artista musical de família tradicional. Ele tinha umas moedas, uns guizos em escala cromática, que é raro encontrar. Aí ele me chamou uma vez e falou que queria passar isso pra mim. Comprei dele as moedas e cinco notas de guizos. Vi o pessoal fazendo a bomba de ar e colocamos com a câmara de bicicleta, muito dura (depois eu consegui uma outra borracha mais maleável...). Wilma conseguia tirar qualquer música e foi quando começamos a montar o número. No início eu ficava meio inibido, mas com o tempo fui pegando cancha e me senti mais firme trabalhando.

J: Você trabalhava no circo de sua família?

W: Não. Meu pai chegou a ter um circo pequeno, por volta de 1929, mas eu ainda não era nascido. Eu também tive um circo, que se chamava Sin Salabin, mas depois o circo decaiu e virou circo Shangai. Era em sociedade com o Young e Gugu Olimecha. Fiquei um ano, eles continuaram e eu sai.

J: Em que circos você já trabalhou?

W: Trabalhei no Olimecha, onde tive minha iniciação, e onde conheci o palhaço Tomé, um dos melhores palhaços para mim. Cheguei a trabalhar no Circo Garcia também. Meu pai queria que eu estudasse, mas eu não era muito aplicado nos estudos.

J: Quem foram seus mestres?

W: Meu mestre principal foi meu pai, Guilherme Carlo, depois meus irmãos

Jorge Carlo e Edgar Carlo.

J: Comparando com o ensino que você recebeu, quais as vantagens e desvantagens do ensino circense das escolas de circo?

W: A vantagem é o recurso que você pode ter que, apesar das dificuldades da escola, tem muito material e espaço. No circo tradicional, quando se está viajando não existe um local para ensaio. Já aqui é fixo, o que facilita mais pro "camarada" desenvolver o trabalho.

J: Estão sempre dizendo que a arte circense está morrendo, mas ela sempre dá sinais de modernidade e rejuvenescimento. Você acredita no fim das artes circenses?

W: No fim eu não acredito não, pois todo espetáculo que é feito em televisão e em teatro sempre tem um tema de circo, e sempre vão precisar do circo. Agora, o que eu sempre falo para os alunos da ENC é: o importante é vocês lutarem por essa escola, porque ela é a base para o trabalho do circo. Nós aqui já passamos, já estamos com idade. Os professores serão vocês mesmos. Já tem o Silva, o Thiago, a Juliana, futuramente serão vocês que terão que zelar por essa escola, pra que ela não termine nunca. O circo não irá terminar, mas os grandes circos sim, pois atualmente há muita dificuldade de se locomover e de encontrar espaços nas grandes cidades.



J: Qual a maior diferença que você observa na maneira de fazer circo hoje, comparando-se com o seu tempo de artista atuante?

W: Antigamente era uma oficina mesmo, o artista fazia de tudo no circo. Além de fazer o trabalho específico dentro do picadeiro pra agradar o público (que era nosso principal objetivo), tinha que saber entrar em cena, ter postura, palombar pano, empatar cabo de aço, montar circo de pau-fincado. Era tudo mais difícil, porque fazíamos tudo. Depois que passou a vir os circos americanos, eu fui contratado no Garcia com minha trupe, e ajudávamos a armar o circo. A diferença é que no pau-fincado você tem que fazer aqueles buracos com tantos metros de profundidade, colocar os paus de roda, e tinha uma ripa em cima com os parafusos. Você armava primeiro os mastros, as bancadas e depois é que subia o pano. Tinha também um chicote, que era uma corda amarrada nas ripas, presas com parafusos. Era mais trabalhoso, com as medidas certas, necessariamente bem niveladas... No americano você sobe a lona de forma mais simples, a diferença é essa. Quando entraram os estrangeiros no circo, nós brasileiros começamos a achar ruim, pois eles não faziam nada: Pera aí! Se eles não vão armar, nós também não vamos... Aí começamos a ficar no hotel... Hoje eu acho mais fácil pra vocês, com os contratos melhores e com mais facilidades pra ir pro exterior.

J: Quem é seu maior ídolo circense?

W: Chamava-se Bartholo Olimecha, era o palhaço Tomé,

J: Qual a importância histórica da criação da Escola Nacional de Circo?

W: Acho muito importante. Há um tempo o velho Olimecha já tinha a idéia de montar a escola, que o filho dele concretizou. Acho que foi uma realização maravilhosa. Por isso que eu digo sempre: é importante que vocês lutem para que ela não desapareça!

J: Você acredita que o futuro das artes circenses será garantido pelas escolas de circo?

W: Eu acredito aqui na ENC, pois não conheço o trabalho de outras escolas. Aqui eu sei que o trabalho é bem feito.

J: Da nova geração, tem algum palhaço que lhe chame atenção?

W: Da nova geração que eu conheci, chama-se Baiaco. Ele faz o dublê do Renato Aragão. Ele é um ótimo palhaço.

J: Qual mensagem gostaria de deixar para a nova geração de circo que chega?

W: Que tenham muita disciplina, muita atitude e ensaiem bastante. Isso é que é importante. E a educação também. Ok! Gostaria de agradecer pela oportunidade e dizer que quem vai adorar esse jornal é minha neta!



Atenção Pessoal da ENC:

Vamos colaborar para a manutenção da instituição!!!

Por favor, temos uma série de vídeos e livros que estão emprestados e que NÃO FORAM DEVOLVIDOS A ESCOLA!!!! Material de trabalho sendo totalmente descuidado ou sumindo!!!

Temos mais de cem tatames e diversos colchões, novíssimos, essenciais para nosso treino que, vira e meche, um ou outro dá uma arrastadinha aqui, uma arrebrandadinha ali.

O material da academia - que foi uma conquista da escola - está sumindo: um álcool, um pano, um óleo... Tem uma esteira, também nova, que não está nem ligando! Coisas que parecem bobas, mas que só fazem prejudicar nós mesmos.

E hora de pensar que não adianta você ter uma posse ou usufruir de algum bem se não sabe conservá-lo!

Aquela velha estória: na hora de reclamar sabemos tudo com detalhes, mas na hora de agir e fazer a nossa parte, a coisa muda de feição...

Se liga aí! Nada vai se transformar se não fizermos por onde!!! Acorda galera da ENC!!!!

Como reclamamos e criticamos se não sabemos preservar????!!!!

Anuncie!

Quem faz circo? Quem faz visto por



Anuncie aqui!

jornalnacionaldecirco@gmail.com

21 8789-9410

Manifesto de uma cidadã indignada *ou*

Sete dias de horror nas mãos de uma senhora que ninguém nunca viu mas que todo mundo já ouviu falar: a Senhora Saúde Pública.

Eisângela Cavalho (Rio)
7/02/09

Gritos agonizados de dor, ossos quebrados, deformidades, pessoas se retorcendo e clamando por ajuda, cheiro mórbido de não-sei-o-que, seringas na veia, corredores e salas escuras de onde surgem gemidos aterradores, pessoas de branco vagando de quando em vez de um lado para outro, corpos humanos tratados como pedaços inertes de carne. Não, não é uma casa mal assombrada e nem um castelo onde experiências bizarras são realizadas com seres humanos, mas não deixa de ser um cenário de contos de horror – uma das casas da Senhora Saúde Pública do Rio de Janeiro – bem vindos ao hospital Souza Aguiar!

Tudo começou, ironicamente, (para alimentar as mentes mais supersticiosas) numa sexta-feira treze com um acidente numa instituição pública, de certo modo corriqueiro, visto que a referida instituição é uma Escola de Circo. Pois bem, sem o mínimo de estrutura física ou assistência profissional especializada para os primeiros socorros, após 30 ou 40 minutos de alucinante dor, os bombeiros me levaram o hospital. O conto de horror começa, assim, oficialmente...

Chegando lá por volta das dez da manhã, a internação oficial só foi ocorrer por volta das 19h. Os fatos que se seguiram ao longo deste período na minha cabeça foram apenas *flashes*, causados pelas dores das fraturas quase expostas nos dois ossos do antebraço direito.

Meu conceito sobre a palavra "emergência" ficou seriamente abalado. Pois foi num local com essa denominação que esperei por muito tempo por uma simples dose de injeção para dor, que só veio depois de gritos, lágrimas e, admito, palavrões. Palavrões feios.

Acho que as pessoas de branco se sensibilizaram com o que eu pensava sobre a mãe delas naquele momento, e não com a minha dor angustiante. Descaso, dor, corredores, dor, radiografia, dor, espera, espera, espera, dor, dor, dor. Mas isso tudo mudou, para pior, é claro, depois que conheci o meu leito na enfermaria à noite e aquelas pessoas de branco... Qual é mesmo a profissão delas? Dormir no hospital? Terroristas de plantão? Ajudantes do cientista louco? Ah, não, me lembrei... são enfermeiras!

Até a minha transferência para o hospital Getúlio Vargas, onde, efetivamente, fui operada, conheci o descaso, o trabalho relapso, o desamor aos seres humanos e o cargo mal-ocupado por certos profissionais. Com tanto tempo ocioso, enquanto aguardava uma cirurgia de "emergência", refleti por muitas vezes muito sobre a questão primeira dessa história, a "de quem é a culpa?". Além de fazer umas coisinhas mais, é claro, como: dar comida na boca para uma senhora de 80 anos; internada na mesma enfermaria que eu; colocar a "comadre" para outras pacientes; correr atrás de enfermeiras para trocar fraldas geriátricas; procurar médicos pelos corredores ou alguém que pudesse me dar uma posição a respeito do meu e dos outros casos; chamar o jornal Extra, que com grande eficiência, publicou uma matéria sobre o assunto no dia 22/02/09; etc, etc, etc...

A falta de estrutura, material, espaço físico, e pessoal especializado para realizar cirurgias parecem-me, mais do que nunca, problemas de causa maior ligados à falta de verba destinada à saúde. Ou pior, desvio corrupto dessa verba, má aplicação, "burocracia"... Aqueles depósitos de pessoas quebradas que eram as enfermarias, me fizeram pensar se, por acaso, alguém, em algum lugar, não estaria lucrando por paciente e por dia de estadia precária de cada ser quebrado naquele lugar. Não é possível que aquilo possa ser tão abarrotado, com tanta gente entrando e ninguém saindo... Conheci pessoas que estavam internadas há sessenta dias... Sessenta dias esperando! Dá para acreditar?

Os médicos devem deixar o paciente em jejum para poder realizar as cirurgias. Mas o jejum era feito e esta não acontecia, pelas mais diversas causas. Sendo que o paciente não era informado sobre o adiamento da operação e, logo, não podia voltar a comer... Ouvi um caso de uma senhora, que não conseguia andar e nem falar, e que comeu os próprios lábios de fome... Eu mesma passei por intermináveis jejuns e vi muita gente na mesma situação. O desânimo muitas vezes tomava conta de mim naquele lugar. De mim e de todo mundo. Contudo, havia algo que me mantinha viva e em estado de alerta: a revolta.

Anuncie !

Quer ser visto por quem faz circo?

Anuncie aqui!

jornalnacionaldecirco@gmail.com
21 8789-9410

Por tudo isso, é óbvio que sei que os profissionais dali trabalham no limite. A equipe médica, inclusive, é conceituadíssima por sua competência profissional. Entretanto, será que tratar seres humanos como pedaços de carne e ossos, que não pensam e não sentem, tem haver com recursos físicos e com as autoridades governamentais?

Ao ser transferida para o Hospital Estadual Getúlio Vargas, graças a alguns contatos feitos por meios próprios e outros de livre e espontânea vontade de alguns profissionais e alunos da Escola Nacional de Circo - gostaria de frisar que nenhum auxílio público ou oficial foi concedido -, depois de cinco dias de "estadia" no hospital da prefeitura Souza Aguiar, constatei que no novo hospital, a banda não tocava muito diferente. A não ser pelo fato do paciente mais antigo na enfermaria estar internado por "apenas" quinze dias, e pelo relevante fato de que as enfermeiras eram mais humanas com os debilitados pacientes. A história dos jejuns se repetia, o descaso dos médicos em fornecer informações sobre a condição do paciente, a falta de espaço físico, de profissionais e de material para atender à demanda de cirurgia... Tudo isso se repetia. Porém, desta vez, eu tinha uma vantagem aparente, que foi o que me possibilitou ser operada.

Feitas as devidas apresentações... Cidadãos e cidadãs essa é a senhora Saúde Pública do Rio de Janeiro, Senhora Saúde Pública, essas são algumas das pessoas que podem ser suas próximas vítimas!

Nota: Enquanto isso, no Souza Aguiar: uma senhora de 65 anos espera por uma cirurgia de "emergência" no seu tornozelo direito há quase três semanas...



Valer Figueira

“ Quem souber cantar, que cante. Quem souber tocar, que toque. Quem puder gritar, que grite. Quem tiver apito apite e faça esse mundo acordar.”
Lúpcinio Rodrigues

Julio Nascimento

A Primeira Pessoa do Plural

O que seria da Escola Nacional de Circo (ENC) sem os funcionários da limpeza? O que seria do Zezo sem Ana Paula? O que seria de nossa fome sem a Isaura? O que seria do artista em cena sem o iluminador, o operador de som, o barreira?

É aí que eu quero chegar: as primeiras pessoas. A ENC é responsável pela formação de artistas e é bom lembrar que os artistas não são somente os que estão sob os refletores, mas também os que fazem a receita dessa magia acontecer. Os professores são artistas completos, eles sabem como ninguém executar nós, manobras de cordas e têm a velocidade necessária para montar e desmontar o nosso centro mágico, o picadeiro. Infelizmente a instituição não possui uma literatura sobre "métodos e técnicas de barreira", e essa é a nossa perversa realidade, em saber que essas informações, hereditárias, merecem uma grande atenção, e se não há renovação, serão esquecidas.

A técnica de ser barreira importantíssima para a formação dos estudantes da ENC. E só para deixar claro, dá frio na barriga também. A montagem e desmontagem dos aparelhos, a velocidade e responsabilidade quanto a continuidade do espetáculo, segurança dos artistas. Nossa, o barreira pira durante todo o espetáculo! Eu diria que o barreira é a pessoa mais

importante do espetáculo. O operador de som pode ser substituído por uma banda, o iluminador pela luz do dia, e o barreira, quem o substitui?

Você, aluno da ENC, procure saber sobre essa técnica, valorize seu currículo, aprenda a ser auto suficiente e, também, a contribuir para um espetáculo coletivo.

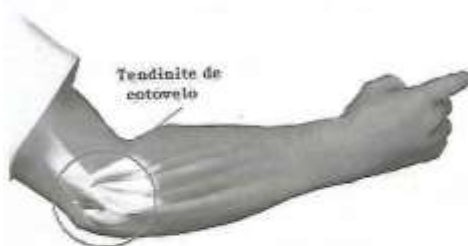
Mas, além de expor a importância do barreira gostaria de levantar uma causa que geralmente nós esquecemos: o agradecimento. Não só dos barreiras, às vezes nós exigimos muito de funcionários, de iluminador, dos professores, da direção e esquecemos de agradecer. Muitas vezes brigamos, lutamos para conquistar algo e, se conseguimos, muitas vezes esquecemos de agradecer. Frequentemente não exigimos, e as pessoas realizam coisas que nos beneficiam. O tempo passa, não retribuimos positivamente ou negativamente, em forma de crítica ou elogio, e tudo acaba passando... Sem que essa pessoa



receba o reconhecimento que lhe é digno. Imagina um número sem aplauso? Toda ação provoca uma reação, e os aplausos são uma reação proveniente do público. Retribua a a quem te faz bem. O mundo precisa disso!

Julio Nascimento

Tendinite, você vai engulir essa dor?



O treinamento dos estudantes da ENC é bem intenso. Bastam apenas três períodos para ver o progresso positivo da potência muscular e artística dos alunos.

As longas horas de treino de um atleta requerem um cuidado especial com o corpo, pois são inúmeras contrações musculares ocorrendo todos os dias. Isso exige aos praticantes um alongamento anterior e posterior a cada atividade e, principalmente, um relaxamento especial após o treinamento. É muito comum os atletas da escola contraírem inflamações musculoesqueléticas.

Existem várias inflamações deste porte provenientes de excesso de carga ou repetição do exercício (LER - lesão por esforço repetitivo). O sufixo ite provém dessas inflamações. As inflamações mais comuns são: inflamação nos tendões - descritos como tendinites; capsulite - no caso da cápsula articular; bursite - bolsas periarticulares; e artrite - na articulação.

Abordaremos, então, a tendinite:

O tendão é constituído por uma densa estrutura de colágeno e outros componentes. Segundo David Honsi, consultor do site Webrun da seção Fisioterapia, os aspectos histológicos

associados às tendinites implicam uma desorganização das fibras de colágeno com aumento dos proteoglicanos, neovascularização, inflamação e áreas de necrose.

Os sintomas de uma tendinite variam de acordo com seu estágio, podendo ser eles:

- Dor latente na região durante o movimento.

- Fadiga muscular.
- Cãimbras.

- Imobilidade e inflamação (casos graves).

- Perda da sensibilidade, mobilidade e deformação (casos gravíssimos).

Ao contrário da inflamação, que possui um processo rápido de instalação, sua cura é bem lenta. E quanto maior for o quadro inflamatório, mais lenta ela será.

A crioterapia (terapia através de bolsas de gelo) são os métodos mais utilizados como anti-inflamatório. O gelo, além de ser um tratamento barato, é eficaz. Contudo, é importante estar atento com o tempo do gelo na pele, pois o seu excesso pode causar queimaduras. Além disso, existem pessoas que são intolerantes ao gelo. O tempo ideal da crioterapia é entre 20 e 25 min.

Existem, também, outros tratamentos a base de remédios e injeções, dependendo da gravidade da inflamação, mas esse tipo de tratamento deve ser feito por **INDICAÇÃO**

MÉDICA.

A fisioterapia é um campo que possui uma vasta bagagem de tratamentos para esse tipo de lesão. Hoje ela ainda é o caminho mais utilizado para a sua cura.

Outro caminho que vem ganhando mais evidências são as terapias alternativas. Elas deram uma nova abertura para o tratamento desse tipo de patologia. Entre elas, a que tem mostrado um resultado muito positivo é a acupuntura. Terapia oriental que age diretamente na região afetada.

Sejam quais forem os cuidados, a opinião de um médico é sempre a mais aconselhada. Ele vai avaliar seu estado e indicar o melhor caminho para cuidar da sua lesão. Porém, a melhor solução sem dúvida é a prevenção. Alongar e relaxar a região trabalhada é imprescindível.

Existem vários exercícios preventivos à lesão, que podem ser introduzidos ao treino diário. Atividades como yoga, pilates solo, exercícios com thera-band ou thera-tube também são excelente aliados.

A maior virtude do homem é ser capaz de pensar, raciocinar e questionar. É ter um cérebro que o torne capaz de assumir toda a responsabilidade do corpo e discernir o que é bom e ruim. Temos neurônios espalhados pelo corpo, capaz de proporcionar uma consciência corporal.

Não abandone essa consciência, seu corpo fala o tempo todo. Ouvir somente em momentos de dor... é se ouvir de fato?

“ Cuide do seu corpo, ele é o melhor instrumento que existe”



Nova safra de talentos

Boas-vindas aos calouros 1º semestre

Mais um ano se inicia e novos alunos chegaram para formar a nova safra de talentos e talentos profissionais da ENC. As inscrições do curso começaram no início do presente ano, com a primeira turma formada por 20 alunos, 10 para o primeiro semestre e 10 para o segundo. Dos 20 estudantes matriculados estão incluídos estudantes de outras escolas e países que fazem parte do Meritum.

Parabéns a todos, sejam bem-vindos!

Assim como também representamos a Escola Profissional do Ceará Vários Jovens Bem-Vindos!

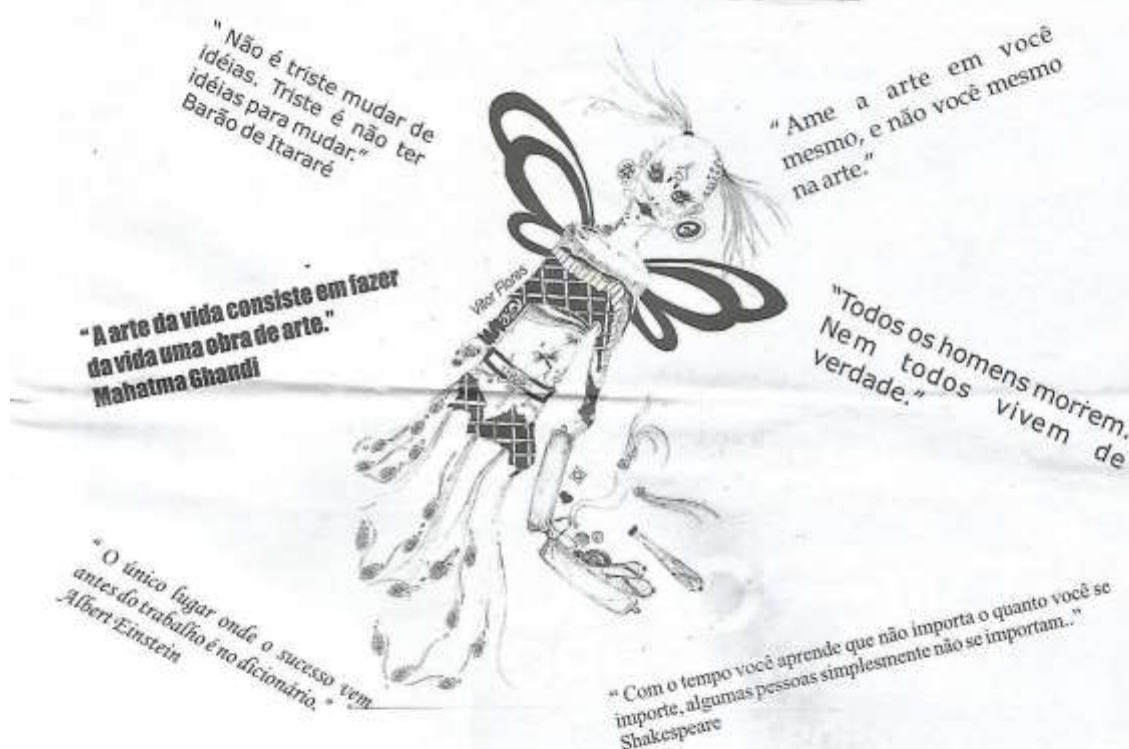
Julio Nascimento

"A coisa mais injusta sobre a vida é a maneira como ela termina. Eu acho que o verdadeiro ciclo da vida está todo de trás pra frente. Nós deveríamos morrer primeiro, nos livrar logo disso.

Daí viver num asilo, até ser chutado pra fora de lá por estar muito novo. Ganhar um relógio de ouro e ir trabalhar. Então você trabalha 40 anos até ficar novo o bastante pra poder aproveitar sua aposentadoria. Ai você curte tudo, bebe bastante álcool, faz festas e se prepara para a faculdade.

Você vai para colégio, tem várias namoradas, vira criança, não tem nenhuma responsabilidade, se torna um bebezinho de colo, volta pro útero da mãe, passa seus últimos nove meses de vida flutuando. E termina tudo com um ótimo orgasmo! Não seria perfeito?"

Charles Chaplin



O resultado da pesquisa feita pelo Paulinho Hartung. Eis o resultado dos mais gatos e gatas da ENC, júri popular!

	Masculino:	Feminino:
	1º Daniel Elias.	1º Dani.
	2º Paulinho Hartung, Rafael Mimbóz, Anderson.	2º Vera, Amanda.
	3º Jafer, Guilherme Moura, Chile, Oriando, Julio Nascimento.	3º Jade, Juliana Moura, Patrícia Souza, Andréia, Micheli Retonafini.

SEGURANÇA NA ENC

Júlia França

A aluna Wilma Maria, recém formada em Segurança do Trabalho pelo SENAC, resolveu dar uma palhinha sobre seu trabalho de conclusão de curso, feito sobre a ENC.

Primeiramente, apresentou as principais propostas do trabalho supracitado, como Combate à Incêndio, Mapa de Risco, Dimensionamento de Sinalização, Extintores e outros. Através de uma avaliação antecipada, feita com funcionários por meio de entrevistas, disse ter ficado surpreendida com a quantidade de irregularidades.

É importante lembrarmos que os espetáculos mensais da ENC foram suspensos por um longo período (prejudicando, inclusive, os formandos do ano passado), justamente por estas irregularidades e pelo comprometimento da segurança do público. Situação esta que professores, funcionários e, nós, alunos, passamos todos os dias.

Foi relatado que os maiores riscos encontrados são relativos ao número de fiação exposta, extintores em locais inadequados e entulho debaixo das arquibancadas – colaborando para o aparecimento de fauna indesejada e transmissora de doenças, como ratos, baratas, e etc.

Ao exemplo dos extintores, tais aparatos de segurança são para serem usados de acordo com a classe do fogo, explicando:

“O extintor de água jamais poderá ser utilizado em eletricidade, e o que observamos, principalmente dentro da lona, são extintores de água perto de fios.”

“A verdade é que, por enquanto, estamos com sorte que nada de tão grave aconteceu nos últimos anos. Mas a chance de um curto-circuito é imensa, ainda mais quando chove e diversas goteiras caem em cima de fiações expostas do mastro torre. Alguns alunos, quando estão praticando trapézio perto das torres em dia de chuva, esbarram os pés no mastro e já relataram inúmeras vezes terem tomado pequenos choques.”

Ela deixou claro que entende que para a escola ficar totalmente dentro das normas de segurança o investimento financeiro é necessário. Mas, contudo, tem muitas coisas que poderiam ser feitas sem verbas e não o são, muito por falta de conhecimento e acesso à informação.

Podemos, pelo menos parcialmente, comemorar a volta dos espetáculos neste ano, o que indica que parte dos problemas foram remediados.

Agradecemos enormemente a participação de Wilma para o JNC e para todos seus leitores!



NEWRONIO
Malabares PRO
(21)2509-5072
www.newronio.net
Av. Mem de Sá, 138 Lapa - RJ



“Nenhum vento sopra a favor de quem não sabe para onde ir.”
Seneca

ANEXO E- Homenagem ao Professor Teco (Walter Carlo)**Walter Carlo (Teco-teco)****Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, Praça da Bandeira, Rio de Janeiro – RJ (2018)**

A conversa por *Whatsapp*, abaixo, foi iniciada dois meses antes da Pandemia da COVID 19, em janeiro de 2020, no intuito de combinar uma visita presencial na cidade onde residia desde sua aposentadoria como professor da ENCLO, em Juiz de Fora – MG, para a entrevista desta pesquisa. Muito embora tenhamos conversado via aplicativo, e tenhamos até tido trocas de áudios onde Teco pôde contar detalhes de sua vida junto ao circo, infelizmente, Teco veio a falecer antes do fim do isolamento social, em 22/09/2021, além da maior parte dos áudios terem sido perdidos. Por isso, abaixo seguem as partes que puderam ser resgatadas de nossa extensa conversa informal, onde ele chega a contar diversas memórias de sua vida circense:



11/01/2020 20:54 - Teco: WALTER E WILMA NOS BONS TEMPOS



12/01/2020 16:34 - Teco: O Rio Na DECADA DE 20

Harry and Leo Carlo

Harry and Leo, along with their sister Hattie, belonged to the famous Carlo family of gymnasts and clowns. Harry and Leo performed with six other Carlo family members in Barnum's 1876 Centennial Circus.

Date: 1876 circa 5 years

Original Format: Cabinet Card

Item#: MES10779

Photographer: Thomas Houseworth (San Francisco)

Height: 3912px

Width: 2542px

[download hi-res watermarked image](#)



04/02/2020 16:11 - Teco: HISTÓRIA DA FAMÍLIA CARLO

09/02/2020 11:09 - Teco: Olha como a família CARLO VINDO DOS U.S. A

TRABALHANDO NO RIO DE JANEIRO. POLITEAMA FLUMINENSE FICAVA NA RUA DO LAVRADIO ERA TEATRO DE ARENA.

19/02/2020 19:45 - Teco: QUANTO TEMPO PASSA RAPIDAMENTE



19/02/2020 20:04 - Teco: Meu filho, Gustavo, que hoje está com 60 anos



23/02/2020 12:24 - Teco: MEU PAI GUILHERME CARLO MALABARISTA ATOR FOI CLOW DO **PIOLIN** FABRICAVA LONA DE CIRCO E TODOS OS TIPOS DE APARELHO ERA MUITO HABILIDOSO TRABALHOU COM BENJAMIN DE OLIVEIRA

24/02/2020 07:08 - Teco: Bom DIA QUERIDA

24/02/2020 18:14 - Julia Franca: Boa tarde, Teco 😊

Que máximo hein

Seu pai deve ter sido um super mestre!

24/02/2020 18:15 - Julia Franca: Tô guardando tudo que vc me manda ❤️👍

24/02/2020 18:30 - Teco: Valeuu BOA NOITE

24/02/2020 18:39 - Teco: Há MUITOS ANOS ESTAVA TRABALHANDO NO TEATRO RIVAL E FUI CHAMADO PELO GRANDE DIRETOR DE ESPETÁCULO CARLOS MACHADO PRA VER UM TESTE PRA TRABALHAR NO NIGHT AND DAY DEPOIS PERGUNTOU QUANTO ERA O CACHÊ A WILMA RESPONDEU DEPOIS DO ESPETÁCULO NOS ACERTAMOS POIS ELE NÃO ESTAVA ACREDITANDO NA DUPLA A NOITE FIZEMOS O ESPETÁCULO E FOI UM SUCESSO DE PEDIREM BIS

Entrevista com Professor Walter Carlo (Teco-Teco)

Entrevista com Professor Walter Carlo (Teco-Teco)

7 DE JULHO

Entrevista com Professor Walter Carlo (Teco-Teco)

Entrevista com Professor Walter Carlo (Teco-Teco)

7 DE JULHO

- 16/03/2020 18:47 - Teco: Gostou menina?
- 17/03/2020 06:40 - Teco: Bom dia QUERIDA
- 17/03/2020 10:20 - Julia Franca: Gostei mto 😊★👤
- 17/03/2020 10:21 - Julia Franca: Já salvei aqui no celular a entrevista, pq coloco no meu trabalho
- 17/03/2020 11:13 - Teco: Valeuuu e se cuidaaa
- 17/03/2020 11:52 - Julia Franca: Vc tbm, Teco
- 17/03/2020 11:52 - Julia Franca: E sua mulher 😊
- 17/03/2020 12:27 - Teco: Estou na parte alta de JUIZ DE FORA BAIRO PAINEIRAS TRANQUILO.
- 17/03/2020 12:42 - Julia Franca: Que bom, Teco
Fico mais tranquila 😊❤️☐
Estou vendo sua entrevista agorinha



18/03/2020 16:28 - Teco: Minha sogra da FAMÍLIA FEKETE FAZIA DE TUDO NO CIRCO EQUILIBRIO DE PERCHA ATÉ GLOBO DA MORTE BAILARINA ME AJUDOU MUITO.



18/03/2020 17:41 - Teco: WILMA NA PEÇA COM COSTINHA COMEDIANTE

18/03/2020 19:31 - Julia Franca: Que legal, Teco

18/03/2020 19:31 - Julia Franca: Vou te enviar um áudio que fiz hj pra você

18/03/2020 19:32 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

18/03/2020 20:13 - Julia Franca: Aí, sem compromisso, só p ver se dá pra gente ir se falando por aqui nestes tempos de corona vírus... Sem pressa, quando puder me fala se você gosta dessa proposta dos áudios

Se a sua mulher quiser responder tbm, será super bem-vinda, já que trabalharam juntos

18/03/2020 20:13 - Julia Franca: Gd abraço e ótimo descanso, Teco 😊🌸

19/03/2020 06:45 - Teco: Bom dia mais tarde faço a gravação.

19/03/2020 10:02 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

19/03/2020 11:59 - Julia Franca: Tranquilo, Teco

Quando der vc faz

19/03/2020 13:27 - Teco: Fiz uma gravação não sei se ficou legal qualquer coisa vc me avisa.

23/03/2020 20:25 - Julia Franca: Agora que vi sua mensagem

23/03/2020 20:25 - Julia Franca: Só vi agora

23/03/2020 20:25 - Julia Franca: Tive aula doutorado

23/03/2020 20:25 - Julia Franca: Digo... aula online né

23/03/2020 20:26 - Julia Franca: Mas depois me fala como vc esta

23/03/2020 20:28 - Teco: Estou bem, mas essa pandemia é muito triste.

23/03/2020 20:29 - Teco: Vamos ter cuidado.

23/03/2020 20:51 - Julia Franca: Graças a Deus

23/03/2020 20:52 - Julia Franca: Sim

Essa pandemia é uma loucura mesmo, Teco

23/03/2020 20:52 - Julia Franca: Se a gente fica vendo notícia então ...ui

23/03/2020 20:53 - Teco: É muito triste e tem gente morrendo

23/03/2020 20:59 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

23/03/2020 21:03 - Julia Franca: Teco, que presente!

No meio desse caos uma vida! Vou vibrar p o nascimento da sua bisneta, então 😊

23/03/2020 21:03 - Julia Franca: Me manda foto qdo nascer...

23/03/2020 21:03 - Julia Franca: Adoro neném

23/03/2020 21:03 - Julia Franca: Linda noite p vcs

23/03/2020 21:03 - Julia Franca: 🌸😊

23/03/2020 21:05 - Teco: PRA VC TAMBEM QUERIDA...

24/03/2020 07:57 - Teco: Bom dia QUERIDA



24/03/2020 08:01 - Teco: Nasceu a bis neta LAURA

24/03/2020 08:14 - Teco:



24/03/2020 08:15 - Teco: Minha neta IZABELLA E O MARIDO IZACK

24/03/2020 08:19 - Teco:



24/03/2020 08:21 - Teco: Parabéns IZABELLA E IZACK COM A CHEGADA DA LAURINHA BJSSSSSS.

24/03/2020 17:53 - Julia Franca: Que lindona a Laurinha, Teco!

24/03/2020 17:53 - Julia Franca: Parabéns, Biso!!!!

24/03/2020 17:53 - Julia Franca: Brigadão pelas fotos!!!

12/05/2020 07:27 - Teco: Bom DIA QUERIDA

12/05/2020 16:31 - Julia Franca: Boa tarde, Teco 😊

12/05/2020 17:21 - Teco:



12/05/2020 18:01 - Julia Franca: Uauauau

12/05/2020 18:01 - Teco: Boa tarde QUERIDA

12/05/2020 18:01 - Teco: Faz tempooo...

18/05/2020 07:57 - Teco: Bom DIA QUERIDA

18/05/2020 07:57 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



18/05/2020 14:47 - Julia Franca: EPA! que blza 😊👏 ♂☐

18/05/2020 22:18 - Teco: A VIDA PASSA RAPIDAMENTE TEMOS SEMPRE
AGRADECER A DEUS BOA NOITE QUERIDA BJSSS

26/05/2020 16:59 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

26/05/2020 17:00 - Teco: ESSE ATOR JÁ FALECIDO ERA MEU PRIMO GIBE

27/05/2020 20:00 - Teco: BOA NOITE QUERIDA

28/05/2020 07:28 - Teco: Bom DIA QUERIDA

28/05/2020 13:43 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

28/05/2020 13:43 - Teco: SHOW DO CAREQUINHA COM WALTER E WILMA NO
RETIRO DOS ARTISTAS

28/05/2020 14:29 - Julia Franca: Nossa

Que massa, Teco!

Inesquecível hein 🖐️ 🖐️ 🖐️ 🖐️ 🌹

28/05/2020 14:53 - Teco: Faz tempooooo aqui está FRIOOÓOO

28/05/2020 19:14 - Julia Franca: Aqui tá esfriando tbm

Mas ainda está um frio bom...

Aí em Juiz de Fora faz frio de verdade, né

28/05/2020 19:22 - Teco: MUITO DEMAIS O ANO PASSADO FOI MENOS

28/05/2020 21:17 - Julia Franca: Poxa vida... muito frio é mesmo ruim...

Se eu pudesse virava uma fogueira e ia aí esquentar vcs 😊 🌹

28/05/2020 21:18 - Teco: Hoje deu pela manhã 17 graus

28/05/2020 21:19 - Teco: Eu que sou CARIOCA sinto muito frio

06/07/2020 06:48 - Teco: Bom dia QUERIDA

06/07/2020 13:36 - Julia Franca: Oi Teco 😊 ☐ 🌹

07/07/2020 18:33 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



07/07/2020 18:33 - Teco: AQUI UMA FOTO DOS 17ANOS

07/07/2020 18:35 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



07/07/2020 18:35 - Teco: Essa foto tem na escola

23/07/2020 13:03 - Julia Franca: Oi Teco! Boa tarde, 😊🌻

23/07/2020 13:14 - Teco: VALEUUU BOA TARDE

23/07/2020 13:17 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



30/08/2020 10:59 - Julia Franca: Oi Teco, como vc está???

Ótimo domingo!

30/08/2020 11:02 - Teco: Valeu ESTOU muito bem e vc QUERIDA ESPERO QUE ESTEJA
NUMA BOA COM SAÚDE ABRAÇO DO WALTER TECO

30/08/2020 11:10 - Julia Franca: Que bom, Teco 😊🌻

30/08/2020 11:10 - Julia Franca: MTA saúde e força, hj e sempre!!!

30/08/2020 13:03 - Teco: VALEUUUUU...

13/10/2020 07:18 - Teco: BOM DIA QUERIDA

13/10/2020 16:14 - Julia Franca: boa tarde, Teco, querido!!!! :)

13/10/2020 16:43 - Teco: Obrigado querida bjs do WALTER CARLO TECO

17/10/2020 07:58 - Teco: BOM DIA QUERIDA

18/10/2020 09:33 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

18/10/2020 10:08 - Teco: História muito antiga

18/10/2020 10:09 - Teco: AMELIA MINHA AVO FREDERICO CARLO MEU BISAVOO

18/10/2020 10:35 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

iPad 11:35 Não Está Carregando

memoria.bn.br

Gustavo Carlo BIBLIOT... Hemerotec... 103730_0... Gt - O port... DocReader... 103730_02 - ...

FREDDO MICHED, A SOCI... A'S 8 HORAS.

POLYTHEAMA FLUMINENSE

94 Rua do Lavradio 94

COMPANHIA EQUESTRE NORTE-AMERICANA

DOS

IRMÃOS CARLO

Segunda-feira 18 de agosto de 1884

INTERESSANTE E EXTRAORDINARIO ESPECTACULO

apresentando surprehendedentes trabalhos e no qual toma parte a celebra **Mlle. Amelia**, elegante e graciosa ecuyere a admiração do publico, e era seus trabalhos de equilibrios e equestres.

Mlle. Adie sympathica amazona em seus difficeis trabalhos sobre o cavallo.

Mlle. Virginia (A RAINHA DO AR) em seus admiraveis exercicios no trapezio aërio.

Mert Clark denominado—Homem Salamandra, extraordinario personagem, illusionista, que come e bebe fogo, com tanta facilidade como se fosse doce.

Mlle. Zilda em seus difficeis e arriscados trabalhos de equilibrio e no trapezia. Sublimes actos acrobaticos pelos celebres irmãos **PODESTA**; os incomparaveis meninos estrellas da arte—**Harry e Hattie Carlo** em seus deslumbrantes trabalhos equestres e gymnasticos; os extraordinarios japonezes **Tomy e Kunho Taro**.

Soberbos cavallos amestrados pelo professor **Frederico Carlo**.

Todo o grande conjunto em uma lucta artistica de supremacia é apresentado com o luxo, elegancia e abrihantado com as preciosas ricsulosidades e hilaridades, provocadas pelo sympathico clown **Mr. Frank Brown**.

O momo moderno **Peptno 88** ou a alegria do picadeiro.

O prodigio fluminense, menino **Carlito Ventura** que tem causado verdadeir admiração em seus difficeis exercicios, applaudidos em todos os paizes onde se tem apresentado.

N. B.— Os espectaculos são intransferiveis, mesmo com meu tempo.

N. B.— As creanças menores de 7 annos pagam 500 rs. nas archibancadas, e para as cadeiras de 1ª e 2ª classe o mesmo que os adultos.

As encomendas são respeitadas até ás 3 horas da tarde.

18/10/2020 10:45 - Teco: Gostou dos irmãos CARLO 1884

19/10/2020 08:42 - Teco: BOM DIA QUERIDA

19/10/2020 10:37 - Julia Franca: Mto bom, Teco 😊

19/10/2020 10:53 - Teco: Boa é vc QUERIDA ESPERO QUE ESTEJAS SE CUIDANDO
BJS DO WALTER TECO

19/10/2020 12:20 - Julia Franca: Oi Teco

Estamos, sim

Tudo mto corrido

Mas graças a Deus estamos mto bem 😊 🙌 🙏

19/10/2020 12:21 - Julia Franca: Mta saúde e axé p vcs

19/10/2020 18:20 - Teco: Pra vc TAMBÉM QUERIDA

19/11/2020 04:26 - Teco: BOM DIA QUERIDA

19/11/2020 08:02 - Julia Franca: Oi Teco

Bom dia, 😊

19/11/2020 08:02 - Julia Franca: Hj madrugou, hein...rs

19/11/2020 08:17 - Teco: Minha esposa chegou, pois, operatório MUITO Agitada e muita dor
o remédio demora a FASER efeito e tinha que CUIDAR ELA trocou uma prótese não
foi fácil, mas vamos levando com ajuda de DEUS

19/11/2020 09:00 - Julia Franca: Caramba, Teco

Trocou prótese de qual lugar do corpo?

Deu tudo certo?

19/11/2020 09:01 - Julia Franca: Torcendo daqui com amor e fé! 🙏 🙌 ❤️ 📧

19/11/2020 09:04 - Teco: Do quadril

19/11/2020 09:05 - Teco: Vai se levando com muita fé...

19/11/2020 09:18 - Julia Franca: Hum... Nossa

O quadril precisa mesmo de cuidado

19/11/2020 09:19 - Julia Franca: Isso mesmo

Desejo que ela tenha uma recuperação muito boa

19/11/2020 09:44 - Teco: Com a graça de DEUS OBRIGADO QUERIDA

19/11/2020 11:05 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

19/11/2020 11:05 - Teco: BOM DIA

20/11/2020 13:27 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

20/11/2020 13:27 - Teco: FREDERICO MEU BISAVO GEORGE CARLO MEU AVÔ E
AMÉLIA MINHA AVÓ

20/11/2020 13:47 - Teco: Família MUITO ANTIGA EM CIRCO

21/11/2020 17:21 - Julia Franca: Nossa, que maneiro, Teco! Raízes do circo brasileiro

♥☐😊

21/11/2020 17:22 - Julia Franca: Vai mandando que guardo tudo aqui 🧑🏻👤 😊

21/11/2020 17:35 - Teco: Valeu BOA Sorte QUERIDA

21/11/2020 17:44 - Julia Franca: Tbm Teco

MTA força aí 🙌 🍀

21/11/2020 18:17 - Teco: Valeu BOA Sorte E SEJA FELIZ SAÚDE ABRAÇO DO
WALTER E WILMA

20/12/2020 21:12 - Teco: BOA NOITE

21/12/2020 07:58 - Teco: BOM DIA QUERIDA BJS

25/12/2020 07:05 - Teco: FELICIDADE NESSE NOVO ANO QUE ESTÁ SURGINDO
ABRAÇO DO WALTER CARLO TECO

25/12/2020 19:55 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

25/12/2020 20:13 - Teco: PARABENSSS SAUDEEEE e próspero ano Novo

10/01/2021 10:10 - Julia Franca: Oi Teco

Bom dia, 😊

10/01/2021 10:10 - Julia Franca: Estava sumido

Está tudo bem por aí?

10/01/2021 10:50 - Teco: Tudo numa BOA BOM DIA SAUDADES

10/01/2021 11:01 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

10/01/2021 11:07 - Julia Franca: Teco

Tô chorando de rir com esse vídeo 😄😄😄

31/01/2021 06:41 - Teco: BOM DIA QUERIDA

31/01/2021 08:23 - Julia Franca: Bom dia Teco 😊

31/01/2021 09:56 - Teco: BOM DIA QUERIDA

31/01/2021 09:56 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



31/01/2021 09:57 - Teco: Esse CASAL SÃO MEUS PAES ETELVINA CARLO É
GUILHERME CARLO NO COLO O FUNDADOR DA ENCLO LUIZ OLIMECHA
E SUA IRMA LUIZA MARINA OLIMECHA

31/01/2021 10:41 - Julia Franca: Uauau, Teco

Que foto incrível 🍷❤️🍷🍷❤️🍷🍷❤️🍷

31/01/2021 10:41 - Julia Franca: Mto obrigada por compartilhá-la comigo 😊

31/01/2021 11:15 - Teco: Valeu

31/01/2021 15:46 - Teco: BOA TARDE QUERIDA

31/01/2021 15:51 - Teco: TENHO UMA HISTÓRIA DO MEU PAI GUILHERME CARLO
QUANDO JOVEM ELE ERA UM HOMEM CHARMOSO LOURO DAIE OLHOS
E O GRANDE Escritor E ATOR Benjamim de OLIVEIRA QUERIA QUE MEU P

31/01/2021 15:57 - Teco: MEU PAI FIZESSE O GALÃ DA PEÇA MEU PAI SO
GOSTAVA DE FASER PAPEL DE BANDIDO PRA NAO FAZER A PEÇA DO
BENJAMIM RASPOU A CABEÇA BENJAMIN reparou que ela estava careca vc vai
fazer de qualquer forma COLOCOU uma peruca teve que fazer a peça

31/01/2021 17:29 - Julia Franca: Kkkkk

31/01/2021 17:29 - Julia Franca: Amei

31/01/2021 17:29 - Julia Franca: Não teve jeito

11/03/2021 11:51 - Teco: BOM. DIA QUERIDA

11/03/2021 15:40 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

11/03/2021 15:40 - Teco: Estou imunizado

11/03/2021 16:37 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>



11/03/2021 16:37 - Julia Franca: Você gosta de circo? Conhece a ENCLO? JÁ ASSISTIU O FILME Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro??? Então assista no link <https://youtu.be/L1j1GZNfuhw> e chega junto na roda de conversa, DIA 13/03 - 20h no nosso canal do youtube; O)

11/03/2021 16:38 - Julia Franca: Pessoal, estamos puxando essa roda de conversa, muito importante nesse momento... Se possível, ajudem a divulgar e espero vê-los por lá!

12/03/2021 06:28 - Teco: BOM DIA QUERIDA

14/03/2021 07:41 - Julia Franca: Oi Teco

14/03/2021 07:41 - Julia Franca: Bom dia

14/03/2021 07:41 - Julia Franca: Que legal q vc assistiu a live ontem 😊

14/03/2021 07:42 - Julia Franca: Espero q tenha gostado

- 14/03/2021 07:47 - Teco: ACHEI LEGAL ALGUMAS COISAS FALTARAM COM A ESCOLA PARADA, MAS TEM QUE TER ALGUEM PRA RECEBER PAGAMENTOS MESMO PARADA TEM CONTAS PTA SEF SALDADA QUEM ERA AQUELA QUE ESTAVA COM VC NO DEBATE
- 14/03/2021 08:30 - Julia Franca: A Maíra Aggio
Ela era aluna da ENC e fez o filme junto com o Daniel
- 14/03/2021 08:30 - Julia Franca: Ela tava na França
- 14/03/2021 08:30 - Julia Franca: França
- 14/03/2021 08:31 - Teco: Não lembro dela não deve ser DO MEU TEMPO
- 14/03/2021 08:32 - Julia Franca: Era sim
É que ela ficou pouco tempo lá... Logo passou para a CNAC e foi
- 14/03/2021 08:33 - Teco: A FUNARTE ESTÁ TOMANDO CONTA DA ESCOLA A VERBA etc.
- 14/03/2021 08:33 - Julia Franca: É... por isso q fizemos a live
- 14/03/2021 08:34 - Julia Franca: E a reestreia do filme
- 14/03/2021 08:34 - Julia Franca: Para somar ao movimento
- 14/03/2021 08:34 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>
- 14/03/2021 08:35 - Teco: FUNARTE QUE PAGOU
- 14/03/2021 08:36 - Teco: A GRAVAÇÃO DE VCS
- 14/03/2021 08:37 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>
- 14/03/2021 08:39 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>
- 14/03/2021 08:39 - Teco: Não consegui
- 14/03/2021 08:42 - Teco: ESTOU COM MINHA ESPOSA INTERNADA ESTÁ MELHORANDO UMA INFECÇÃO INTESTINAL
- 14/03/2021 08:42 - Teco: DEVE VOLTAR POR ESSES DIAS
- 14/03/2021 08:43 - Julia Franca: Poxa Teco.
Muita força pra vcs
- 14/03/2021 08:43 - Julia Franca: Vou rezar pela recuperação dela
- 14/03/2021 08:43 - Julia Franca: Isso aí
- 14/03/2021 08:43 - Julia Franca: É q eu tô correndo pra pegar meu filho
- 14/03/2021 08:43 - Julia Franca: No meu irmão
- 14/03/2021 08:43 - Julia Franca: Ele dormiu lá
- 14/03/2021 08:44 - Teco: Vai com DEUS
- 14/03/2021 08:44 - Julia Franca: Tbm Teco ♥️☐🍀

14/03/2021 08:44 - Teco: BJS

16/03/2021 09:58 - Julia Franca: Oi Teco

Bom dia, 😊

16/03/2021 09:58 - Julia Franca: Como está sua esposa?

16/03/2021 09:58 - Julia Franca: Melhor?

16/03/2021 09:59 - Teco: Está melhorando deve ter alta por esses dias

16/03/2021 10:00 - Julia Franca: Ojalá 🙏

16/03/2021 10:00 - Julia Franca: Estou aqui na torcida

16/03/2021 10:01 - Teco: OBRIGADO QUERIDA ELA MELHOROU MUITO DEVE TER
ALTA POR ESSES DIAS

16/03/2021 10:35 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

16/03/2021 10:36 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

16/03/2021 13:29 - Teco: CHICÃO O DUBLADOR

17/03/2021 05:29 - Teco: BOM DIA QUERIDA

17/03/2021 12:18 - Julia Franca: Boa tarde Teco 🍀😊

17/03/2021 12:18 - Julia Franca: Como está sua esposa?

17/03/2021 12:20 - Teco: Melhorou está pronta pra voltar aguardando a alta do médico...

17/03/2021 12:20 - Julia Franca: Maravilha Teco 🙏 😊

17/03/2021 12:21 - Julia Franca: Na torcida aqui

17/03/2021 12:22 - Teco: Beleza PURA ESTOU confinado no APTO. ANCIOSO com a volta
dela VALEUU QUERIDA

17/03/2021 13:33 - Julia Franca: É claro... Nem imagino mesmo a ansiedade q deve dar

17/03/2021 13:34 - Julia Franca: Mas ela já, já estará aí contigo 🙏 ☐☐🍀

17/03/2021 13:36 - Teco: ESTÁ aguardando a alta do médico, mas ela está bem

17/03/2021 13:57 - Julia Franca: Vai sair logo 🙏 🙏 🙏 🙏 🙏 🙏

17/03/2021 13:57 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

17/03/2021 13:58 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

17/03/2021 13:58 - Teco: DEUS HA DE QUERER

17/03/2021 14:17 - Julia Franca: Ele quer 😊❤️☐

17/03/2021 14:17 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

17/03/2021 14:17 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

17/03/2021 14:17 - Teco: Obrigado querida

18/03/2021 06:32 - Teco: BOM DIA QUERIDA

18/03/2021 09:37 - Julia Franca: Oi Teco, Bom dia 😊🌸

18/03/2021 09:38 - Teco: BOM DIA QUERIDA

19/03/2021 07:19 - Teco: BOM DIA QUERIDA

19/03/2021 09:24 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

19/03/2021 12:59 - Teco: <https://youtu.be/hTeP0fBokEk>

19/03/2021 13:08 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



19/03/2021 13:37 - Teco: https://youtu.be/jRwcmPm_C6M

19/03/2021 13:46 - Teco: Grandes ARTISTAS

19/03/2021 14:20 - Teco: BOA TARDE

20/03/2021 07:33 - Teco: BOM DIA QUERIDA

20/03/2021 10:45 - Julia Franca: Que ótima essa foto!!!❤️👍❤️👍❤️👍

20/03/2021 10:46 - Teco: Ficou mesmo

20/03/2021 10:47 - Teco: E vc como está tudo bem se cuidando do perigo da doença tem que se cuidar.

20/03/2021 10:50 - Julia Franca: To me cuidando, mas tô achando que peguei Covid, Teco...

Agendei o teste pra segunda feira

Tô bem, mas assim com um pouco de dor na garganta...nariz escorrendo...

20/03/2021 10:50 - Julia Franca: Amei rever o vídeo!!!!

20/03/2021 10:50 - Julia Franca: É lindo esse número 😊 🍀☐

20/03/2021 10:55 - Teco: Vai no MÉDICO. às VEZES não é sistema nervoso ficar resfriado
pode ser normal VA AO MÉDICO SEM MEDO NAO DEVE SER O QUE ESTÁ
PENSANDO VA LOGO E VAI FICAR MAIS CALMA SI FOR SE TRATE LOGO.

20/03/2021 10:56 - Julia Franca: Meus sogros são médicos. Pode deixar q tô em contato
direto com eles

20/03/2021 10:56 - Julia Franca: Brigadão, Teco 😊❤☐

20/03/2021 10:56 - Julia Franca: E sua esposa, como tá???

20/03/2021 10:58 - Teco: ESPERANDO A ALTA ESTÁ BEM NORMAL SOMENTE
SEMANA QUE VEM VAI TER A ALTA

20/03/2021 11:04 - Julia Franca: Vai ser logo 🤗 🤗 🤗

20/03/2021 11:04 - Julia Franca: Torcendo daqui 🙌 🙌 🤗

20/03/2021 11:07 - Teco: SEMANA QUE VEM COM CERTEZA ELA ESTÁ
AGUARDANDO O RESULTADO DOS EXAMES QUANDO VOLTAR TEM QUE
FASER FISIOTERAPIA VAI SER FEITO EM CASA E VAMOS VACINA, /LA

20/03/2021 12:29 - Julia Franca: é isso aí Teco! Força capilar pra gente!!!! Desejando o
melhor para vc e para a Wilma!!! Se cuidem aí tbm 🙌🙌

20/03/2021 12:32 - Teco: BOA SORTE ESTOU TORCENDO POR VC TRANQUILA E SE
CUIDA

20/03/2021 13:27 - Julia Franca: Brigada mesmo, Teco

Vcs tbm ❤☐ 🙌

20/03/2021 13:28 - Teco: VALEUUU QUERIDA BJS

21/03/2021 08:41 - Teco: BOM DIA Está MELHOR RESEI POR VC

21/03/2021 11:12 - Julia Franca: Oi Teco 🙌 Bom dia, quase boa tarde...rs Sim! Estou bem
melhor. Com um pc de dor de cabeça, mas to bem melhor do que ontem 🤗 Vou fazer
o teste da covid 19 amanhã às 12h

21/03/2021 11:12 - Julia Franca: Na verdade, é muito difícil saber se temos ou se não... Então por via das dúvidas vamos fazer

21/03/2021 11:13 - Julia Franca: 🙏 😊 brigada, Teco ❤️👍

22/03/2021 09:35 - Julia Franca: E sua esposa, teve alta?

Bom dia, grande, mestre, 🌞

22/03/2021 11:21 - Teco: AINDA NÃO ESTOU AGUARDANDO QUALQUER HORA
ELA ESTARA DE VOLTA

23/03/2021 07:58 - Teco: BOM DIA QUERIDA

23/03/2021 08:34 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>



23/03/2021 08:42 - Teco: NARA LEÃO

23/03/2021 08:56 - Teco: NOS BONS TEMPOS

23/03/2021 09:11 - Julia Franca: Bons tempos mesmo!

23/03/2021 09:12 - Julia Franca: Bom dia, Teco 🙏🌞

23/03/2021 09:51 - Teco: PASSA RAPIDAMENTE OLHA SEU WALTER COMO ESTÁ
DIFERENTE

23/03/2021 15:38 - Julia Franca: Que lindeza!

23/03/2021 15:39 - Julia Franca: Ah Teco

Só pra avisar

Saiu o resultado e não tive covid não

Era só um resfriado mesmo 🤧

23/03/2021 15:41 - Teco: VC E. MINHA AMIGA VIU VC ESTAVA AFIRMANDO QUE ESTAVA COM COVID EU FALEI FAÇA O EXAME VIU AFOBADA SE CUIDAAA BJS DO WALTER

20/04/2021 07:08 - Teco: BOM.DIA QUERIDA

20/04/2021 11:11 - Julia Franca: Oi Teco

Como está?

20/04/2021 11:11 - Julia Franca: Um bjao

20/04/2021 11:27 - Teco: BEM QUERIDA JA ESTOU VACINADO BOM.DIA

20/04/2021 11:27 - Teco: Bjsss

20/04/2021 11:34 - Julia Franca: Ebaaa

20/04/2021 11:34 - Julia Franca: Já tomou as duas doses?

20/04/2021 11:34 - Julia Franca: Wilma já voltou?

20/04/2021 12:05 - Teco: JA, MAS ESTÁ TERMINANDO O ANTIBIOTICO TERMINA SEXTA FEIRA

21/04/2021 14:35 - Julia Franca: Que bom q vcs estão juntos ❤️☐

21/04/2021 16:13 - Teco: ESTAMOSSS A 61 ANOS

21/04/2021 16:13 - Teco: ELA ESTÁ DE VOLTA

21/04/2021 16:14 - Teco: DO HOSPITAL

21/04/2021 16:24 - Julia Franca: 🤗❤️

30/04/2021 08:25 - Teco: BOM.DIA MINHA QUERIDA

01/05/2021 19:10 - Julia Franca: Oi Teco boa noite e lindo final de semana pra vcs🤗🎧

19/05/2021 20:43 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

19/05/2021 20:43 - Teco: Meu papagaio LORECA

20/05/2021 10:47 - Julia Franca: Que máximo, Teco!

20/05/2021 10:47 - Julia Franca: Como vcs estão?

20/05/2021 10:47 - Julia Franca: Bom dia!

20/05/2021 10:47 - Julia Franca: 🌸🌻😊

20/05/2021 10:49 - Teco: BEM OBRIGADO MUITO FRIO E VC QUERIDA ESPERO QUE ESTEJA BEM ABRAÇO DO WALTER CARLO TECO

20/05/2021 12:53 - Julia Franca: nossa.... aí deve estar muito frio mesmo...

20/05/2021 12:53 - Julia Franca: Sim, só mto corrido, mas tá tudo bem, sim

20/05/2021 12:53 - Julia Franca: Graças a Deus🙏

20/05/2021 14:23 - Teco: Valeu QUERIDA

22/05/2021 10:16 - Teco: A VIDA É FACIL NOS E QUE FAZEMOS DIFICIL

22/05/2021 10:17 - Teco: Tendo SAÚDE ABRAÇO DO WALTER

22/05/2021 11:24 - Julia Franca: É verdade, querido mestre 😊🙏

22/05/2021 11:24 - Julia Franca: Abraço apertado daqui do Rio 😊

22/05/2021 11:35 - Teco: CARIOCA QUE VIROU MINEIRO

22/05/2021 11:35 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

22/05/2021 18:49 - Teco: Quando APARECER POR AQUI AVISE ANTES VALEUUU

03/06/2021 21:03 - Teco: DIA 12 DE JUNHO AS 17hs palestra no YouTube com WALTER CARLO TECO

03/06/2021 21:03 - Teco: Falando de circo

03/06/2021 21:30 - Julia Franca: Uauau

Que máximo

03/06/2021 21:30 - Julia Franca: Me manda o link...

03/06/2021 21:37 - Teco: No YouTube as 17hs

03/06/2021 21:53 - Julia Franca: Mas será em qual canal??? Deve ter o link ou o nome do canal, se não a gente não consegue acessar...

03/06/2021 21:55 - Teco: Quando meu filho vai PASSAR O LINK PRA VCSSS

03/06/2021 22:09 - Teco: Aguardo QUERIDA MANDO O LINK

03/06/2021 22:29 - Julia Franca: Maravilha, Teco!!! 100 ★

04/06/2021 18:21 - Teco: DEPOIS EU MANDO O LINK

13/06/2021 10:50 - Teco: BOM DIA QUERIDA

14/06/2021 11:43 - Teco: <https://youtu.be/m357CuWvo3M>

19/06/2021 08:23 - Teco: Bom dia QUERIDA MUITO FRIOOOOO

19/06/2021 08:47 - Julia Franca: Nossa

Mto frio mesmo

19/06/2021 08:47 - Julia Franca: Bom diaaaa 😊

19/06/2021 18:56 - Teco: Aqui CHEGOU GRAUSS. 9.. SOMENTE

19/06/2021 19:55 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

19/06/2021 19:59 - Julia Franca: ***ATENÇÃO!!!!!! A ENCLO ESTÁ AMEAÇADA NOVAMENTE!!!!***

A Escola Nacional de Circo (ENC) formou mais de 2500 profissionais nos últimos 39 anos. Apesar do reconhecimento internacional, a instituição está vivendo uma constante ameaça.

☐ ♂ DESCASO DA FUNARTE

Discentes conseguiram o retorno remoto das aulas, mas não tiveram um posicionamento claro da FUNARTE sobre como poderão completar sua formação, que é de responsabilidade da instituição federal.

💰 INCERTEZA DAS BOLSAS

Os bolsistas, que têm dedicação exclusiva e não podem ter outra fonte de renda, tiveram suas bolsas suspensas no mês de junho, sem aviso prévio. O objetivo da Funarte é que os mesmos terminem a formação sem receber o valor acordado pelo edital.

🎪 LONA E MATERIAIS

A lona foi desmontada e os materiais ficaram expostos às intempéries, sem devidos cuidados com bens que são públicos, tendo sido remanejados pelos próprios alunos.

🗣️ ENC VIVA!

Cobramos posicionamento oficial da Funarte!

SEM A LONA E SEM ALUNES, O QUE SERÁ DESSA ESCOLA TÃO

IMPORTANTE PARA A FORMAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL NO PAÍS?!

#ENCviva #ENCresiste

26/06/2021 08:11 - Teco: BOM DIA A WILMA FOI INTERNADA POR INAPETENCIA

26/06/2021 11:16 - Julia Franca: Ih...Teco... Então a coisa se complicou por aí... Caramba

26/06/2021 12:42 - Teco: MAS A VIDA É CHEIO DE PROBLEMAS ELA ESTA CTY PRA
TOMAR SORO E ANTIBIOTICO PRA COMBATER UMA INFECCÃO
INTESTINAL

26/06/2021 13:02 - Julia Franca: Nossa, Teco

Tomara que ela fique boa logo

26/06/2021 13:02 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

26/06/2021 13:52 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

26/06/2021 15:39 - Julia Franca: Vou rezar mto por ela daqui tbm, Teco 🙏

Tudo vai dar certo

Mto força aí pra vcs

26/06/2021 15:39 - Julia Franca: Vai me dando notícias...

26/06/2021 17:14 - Teco: AMÉM

26/06/2021 18:45 - Teco: ELA ESTÁ COM UMA INFECCÃO INTESTINAL TOMANDO
SORO E ANTYBIOTICO PRA COMBATER VAI DAR CERTO

26/06/2021 20:14 - Julia Franca: Isso mesmo!

Vai sim 🍀

26/06/2021 20:15 - Julia Franca: <Arquivo de mídia oculto>

26/06/2021 20:34 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

27/06/2021 09:52 - Teco: BOM DIA QUERIDA

27/06/2021 10:32 - Julia Franca: Oi Teco! Bom dia, 🍀

Como vc está?

27/06/2021 10:32 - Julia Franca: E a Wilma? Melhor?

27/06/2021 10:38 - Teco: ESTÁ MELHORANDO ESTA NO SORO

27/06/2021 11:26 - Julia Franca: 🙏 🙏

27/06/2021 11:26 - Julia Franca: Que bom, Teco

27/06/2021 11:26 - Julia Franca: E vc está com alguém aí na sua casa?

27/06/2021 12:59 - Teco: ESTÁ Ó PAPAGAIO QUE DA UMA MÃO DE OBRA
LASCADA

27/06/2021 13:00 - Julia Franca: kkkkkkk

27/06/2021 13:00 - Julia Franca: vc é maravilhoso, Teco

27/06/2021 13:02 - Teco: A TV E A MINHA DIVERSÃO GARANTIDA PORQUE GOSTO DE ESPORTE ATÉ DE NOVELAS QUE NAO GOSTAVA ESTOU CURTINDO

27/06/2021 13:03 - Julia Franca: boa, Teco

27/06/2021 13:03 - Julia Franca: Teve o vôlei esses dias, né...

27/06/2021 13:03 - Julia Franca: Eu adoro ver o pessoal saltando...acho o máximo

27/06/2021 13:05 - Teco: ASSISTI O VÔLEI DO BRASIL MASCULINO GANHOU DA POLONIA MUITO LEGAL

27/06/2021 13:06 - Julia Franca: eles são o máximo!

27/06/2021 13:06 - Julia Franca: Deviam ter mais grana q os jogadores de futebol...

27/06/2021 13:06 - Julia Franca: acho um absurdo...são ótimos profissionais e tem pouquíssimo patrocínio

27/06/2021 13:06 - Teco: COM CERTEZA

27/06/2021 13:07 - Julia Franca: aí esses jogadores de futebol ficam todos cheios da grana...metidos... e não fazem o deles direito...ficam só buscando seguidores no Instagram... e o vôlei brasileiro passando perrengue

27/06/2021 13:08 - Teco: Verdade é vc está morando a onde tem que VACINAR

27/06/2021 13:15 - Julia Franca: eu tomei a primeira dose na semana retrasada...

27/06/2021 13:15 - Julia Franca: vacinação do pessoal da educação

27/06/2021 13:16 - Julia Franca: vacinei como professora

27/06/2021 13:16 - Julia Franca: 🙌 😊

27/06/2021 13:17 - Teco: Já pode tomar a segunda dose

27/06/2021 13:19 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

15/07/2021 10:27 - Teco: OI QUERIDA BOM DIA

15/07/2021 10:27 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

16/07/2021 10:54 - Teco: BOM DIA QUERIDA MINHA WILMA ESTÁ DE VOLTA GRAÇAS À DEUS

16/07/2021 11:25 - Julia Franca: Que maravilha, Teco!!!🙌❤️☐

16/07/2021 11:25 - Julia Franca: Pois que vcs aproveitem

Tenham um dia lindo 🙌 ☆

16/07/2021 12:21 - Teco: GRAÇAS À DEUS COM MUITA FÉ

17/07/2021 20:46 - Teco: TUDO DE BOM PRA VC E OS SEUS COM A GRAÇA DIVINA
BOA NOITE

17/07/2021 20:54 - Julia Franca: Pra vcs tbm 🙌

17/07/2021 20:54 - Julia Franca: Boa noite 😊

17/07/2021 20:55 - Teco: BOA NOITE

17/07/2021 21:12 - Teco: QUERIDA

20/07/2021 17:29 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

20/07/2021 17:29 - Teco: WALTER E WILMA

20/07/2021 18:25 - Teco: BOA NOITE QUERIDA

20/07/2021 18:31 - Julia Franca: 🍷❤️🍷🍷🍷🍷🍷🍷 🍷🍷

20/07/2021 18:31 - Julia Franca: Que maravilha vê-los juntos

20/07/2021 18:31 - Julia Franca: Boa noite pra vcs Teco querido

20/07/2021 19:12 - Teco: OBRIGADO QUERIDA SAUDE SE CUIDA ABRAÇÃO DO
WALTER E WILMA

21/07/2021 07:49 - Teco: BOM DIA QUERIDA

16/08/2021 11:15 - Teco: BOM DIA QUERIDA

16/08/2021 11:38 - Julia Franca: Bom dia, quase boa tarde 😊😊

Aí me sentei agora...

16/08/2021 11:39 - Julia Franca: Kkk

Aí me sentei agora...hj tá mto corrido...

16/08/2021 14:31 - Teco: A VIDA É MUITO CORRIDA QUANDO VC PARA

16/08/2021 14:33 - Teco: JA PASSOU VARIOS ANOS A GENTE NASCE SEM PEDIR E
MORRE SEM QUERER

09/09/2021 06:59 - Teco: BOM DIA QUERIDA

09/09/2021 14:01 - Julia Franca: Oi Teco! Boa tarde, 🙌

09/09/2021 17:04 - Teco: BOA TARDE QUERIDA

09/09/2021 17:04 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

09/09/2021 17:20 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

09/09/2021 17:20 - Teco: SHOW DE INAUGURAÇÃO DO REFEITORIO DO RETIRO
DOS ARTISTAS COM VÁRIAS AUTORIDADES

14/09/2021 11:53 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

14/09/2021 11:54 - Teco: O TEMPO PASSA RAPIDAMENTE

14/09/2021 16:46 - Julia Franca: Super galã 😊

14/09/2021 16:46 - Julia Franca: Boa tarde querido mestre ♥️👉

14/09/2021 17:32 - Teco: VALEUUU QUERIDA BOA TARDE

14/09/2021 19:35 - Teco: <Arquivo de mídia oculto>

22/09/2021 13:36 - Teco: BOA TARDE

22/09/2021 15:23 - Julia Franca: Oi Teco!

Como estão?

Boa tarde, 🌸🍀

22/09/2021 18:14 - Teco: VAI SE VIVENDO COMO DEUS QUIZER

22/09/2021 18:46 - Julia Franca: Kkkkk

É né, Teco

Esse negócio de pandemia complicou demais né

22/09/2021 19:44 - Teco: VERDADE TERRIVEL, MAS VAMOS LEVANDO JA TOMEI
AS VACINAS TRÊS DOSES ESTOU IMUNISADO E AGORA SE CUIDAR

22/09/2021 21:03 - Julia Franca: Exatamente, Teco

No hay de otra. 😊

22/09/2021 21:06 - Teco: VALEUUU QUERIDA

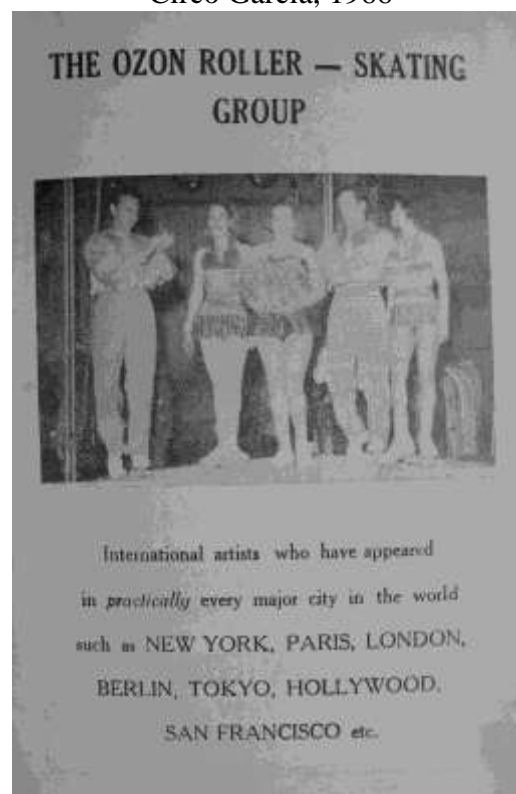
APÊNDICE A- Entrevista com Maria Delisier Rethy

(realizada por Julia Franca em 20/10/2022 gravada em áudio e vídeo, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha).

Edvar Ozón e Delisier Rethy,
Circo de Karl Fisher,
Saint Pierre, França. 1970



Trupe de patins acrobáticos,
com a família Ozón
e Delisier Rethy, à direita.
Circo Garcia, 1966



Fonte: Arquivo pessoal da profa. Delisier Rethy

JULIA FRANCA: Como você aprendeu a arte do circo e o que era mais importante aprender naquele momento?

DELISIER RETHY: Aprendi com meus pais, então, eles me ensinaram tudo. Nós tínhamos também as minhas outras irmãs. Minhas irmãs começaram a trabalhar. As minhas irmãs mais velhas já estavam com seus cinco, seis anos, e eu e a minha irmã, com a mesma idade, começamos a aprender também. Não era obrigatório a gente aprender, porque, naquela época, as crianças não trabalhavam muito no circo. Era proibido, mas a gente aprendia. Eu comecei a aprender a parar de mão, a envergar, e a fazer aqueles números de solo com a minha irmã, mas não com o mesmo compromisso de ser contratada no circo com aquele

número. Minhas irmãs não, já trabalhavam. Eu e minha outra irmã, mais velha aliás, começamos a treinar sem compromisso. **Então, tudo que a gente via a gente também fazia, imitava. E minha mãe falava: “cuidado que vocês vão se machucar”, mas a gente fazia, ela virava e ia embora, e a gente começava a inventar, copiava e inventava.** A gente começou a treinar eu tinha uns quatro anos e meio, quase cinco, e treinando assim, brincando. Naquela brincadeira, a minha mãe montou um número de acrobacia, comigo e com minha irmã. Mas a minha mãe falava: “não quero criança no picadeiro!” Ela não gostava de criança no picadeiro. Mas veio o dono do circo e falou assim: “Dona Judite, eu vi as suas meninas fazendo um número de acrobacia. Muito interessante! Muito bonitinho. Eu gostaria de colocá-lo no picadeiro.” Minha mãe disse: “Mas não tá pronto, ainda.”, e ele, “Está pronto, sim. Elas são muito graciosas e eu acho que dá para trabalhar”. A minha mãe falou “Bom, então, vamos colocá-las na matinê, porque as crianças têm que trabalhar na matinê. E eu fui fazer o número na matinê. Foi ótimo! Aconteceu, tudo bem. Ele queria que a gente trabalhasse todo dia. E começamos a trabalhar aos domingos, quando era matinê, e nos dias de semana, à noite. Até que fomos proibidas de trabalhar pelo juizado de menores. Não podia trabalhar criança de cinco anos naquela época. Mas ninguém sabia. Nós estávamos trabalhando, eu estava no picadeiro, então entraram dois senhores no picadeiro, vestidos de preto, e mandaram parar o número. Nós paramos o número, ficamos olhando espantadas. Eles mandaram chamar meus pais e o dono do circo. Foi todo mundo para a delegacia, para o Juizado de menores. “Não pode uma criança trabalhar assim. Muito pequena e, principalmente, nesse horário!” Eles foram lá resolver toda aquela situação, tiraram a licença, e nós começamos a trabalhar. Eu e a minha irmã trabalhávamos, mas estávamos sempre com medo. “Será que alguém vai pegar a gente? Antigamente, as pessoas usavam terno e gravata. Não andavam de camisa. Eu estava no número com a minha irmã, na contorção, e quando eu vou parar de mão, eu vejo dois senhores entrarem de terno e gravata. Eu falei para minha irmã: “Corre, que ele vem aí! Aí, saímos correndo do picadeiro. “Vamos embora, porque eles estão aí!”. Corremos, entramos lá, e minha mãe perguntou: “O que aconteceu?” E a gente falou: “Eles chegaram aí! Quando minha mãe foi olhar, não era nada. Era um espectador, que se sentou no camarote. E a gente indo para fora do picadeiro com medo. Até que tudo se resolveu. Começamos a trabalhar, e veio a ordem que a gente podia trabalhar, mas não depois das nove horas. Tinha que ser antes.

JF: E nessa época, onde vocês estavam?

DR: Nós estávamos para lá de São Paulo, no circo Aquiles Pinto, que era um dos maiores empresários daquela época. Ele tinha três circos, que se chamavam Pavilhão Azul número um, o número dois e o número três. Ele ficava aqui dentro da cidade, ele não mudava o circo de praça. Ele fazia como um rodízio, trocava os artistas de circo e não trocava o circo de lugar. Naquela época, ele fazia assim. O circo estava aqui, vamos dizer, em Caxias, o outro em Nova Iguaçu, o outro estava na Tijuca. O número um dava um espetáculo que demorava muito, vinha um espetáculo, ficava um tempão. Quando a praça cansava, ele trazia o número dois para o número um e o número um para o dois, e depois o três, mudava por dois, ou dois mudava para o três, entre um mês, dois meses, mais ou menos.

JF: Você poderia falar o nome do seu pai, da sua mãe, e das suas irmãs?

DR: Minha mãe chamava-se Judith. Meu pai chamava-se José Alves Correia, mas tinha o apelido de Chocolate. Todo mundo o conhecia como Chocolate. A minha irmã chamava-se Fátima, uma chamava Teresa, a outra Raimunda. Eram todos aqueles nomes daqueles lugares [faz um gesto com as mãos chacoalhadas em frente-aberta]. Quem nasceu em São Paulo fui eu e minha irmã. A minha família toda é do Norte. Minha mãe é de Natal, meu pai é de Pernambuco, e durante nossa viagem, nós nascemos, em São Paulo.

JF: E o sobrenome Rethy de onde veio?

DR: Do meu marido, Hobby. Eu era Oliveira, casei-me com ele e passei a ser Maria de Delisier Rethy.

JF: Então, nesse primeiro momento, você fazia mais contorção e acrobacia com a sua irmã. Quando foi que mudaram as técnicas, que você começou a aprender outras disciplinas?

DR: Foi com a própria família. Estávamos sempre trabalhando números novos. Daí passamos a fazer número de quadrante, Ela que trabalhava, fazia o número de quadrante, e começou a passar para as mais novas. Então, começou a fazer primeiro com a minha irmã e com a outra, depois passou o mesmo número para eu fazer com a minha outra irmã. Assim, fizemos doble trapézio, e fomos fazendo assim com números diferentes. Eu já estava com meus dez, onze anos, e comecei a fazer trapézio, depois comecei a fazer o quadrante, e depois eu fui fazer corda indiana, que naquela época era raro, raríssimo.

JF: E quem girava? (referindo-se à pessoa que fica embaixo da corda, girando-a com uma técnica específica, de modo a deixar o acrobata dentro de um círculo desenhado com a corda).

DR: Era meu pai. E com esses números rodamos os circos todinhos. Ficamos com o Sr. Aquiles Pinto, depois mudamos para o circo do Sr. Robotini, Julio Robotini, depois mudamos para o circo dos [pausa]. É porque faz muitos anos isso, foi com a minha mãe. Eu era criança. Fomos para o Sr. Batista, Osvaldo Batista. Depois mudamos outra vez para o circo do Sr. Júlio Robotini, que era circo de bicho, já era um circo grande. Nós éramos poucos, mas o circo tinha o porte grande, já era de bichos. Aliás, muito antes de chegar ao circo que tinha bicho, que era grande, trabalhamos no circo-teatro. Eu não fazia nada de teatro. As minhas irmãs, sim, faziam teatro. Então, o circo pedia: “Eu quero ensaiar uma peça. Está faltando uma garota. A sua filha é o perfil da menina que eu quero. Elas diziam: “Tá bom.” Treinavam elas, ensaiavam, eram bons diretores artísticos. Depois, vieram essas peças que tinham que ter criança. Eles pediam para que nós fizéssemos papel de criança nas peças. Minha mãe falava: “Ih, vai ser difícil porque elas não dão para isso. Não vão querer.” Ele disse: “Não, mas elas vão falar só um pouquinho.” Foi quando tinha uma peça que chamava *O céu uniu dois corações*, que tinha que ter criança, porque tinha um crime. A avó da garota era cega, ela estava junto com avó e foi ela quem viu toda a cena do crime. Então ela falava pouco. A única coisa que ela tinha que falar, depois, quando mudava a cena, que eu perguntava: “Quem matou Fulano?” – o nome do rapaz. E ela falava assim: “Foi Fulano que matou ele! Mas a avó sabia que não era ele, porque ela o conhecia pela voz. A menina condena o próprio pai, porque ela não sabia do que ela tratava. Eles só falaram para ela falar o que viu. Mas a menina viu a hora que ele entrou com o revólver nas mãos, mas não tinha sido ele que tinha matado, mas ela viu o revólver, e falou: “Ele estava com revólver! Foi ele que matou!””

Então, eu quase não falava, mas fazia arte. Quando eu fazia esse papel, eu me sentia maravilhosa! Não falava muito, mas conseguia entrar no palco. Por isso eu falava que não era só acrobata, eu era também atriz! E não era. E depois, tiveram outras peças em que me colocaram. Eu fui ficando mais desinibida para entrar em outras peças, já falava um pouco mais. Então, também fiz pouco mas fiz teatro.

JF: Isso! E a dança também estava aí no meio.

DR: Sim, estava no meio. Aprender dança foi até mais fácil.

JF: Você tocava instrumentos?

DR: Não.

JF: E como era o cotidiano de vocês?

DR: O dia a dia para mim era normal. Nós tínhamos o treino de manhã, acordávamos cedo, ensaiávamos tudo, terminávamos o ensaio e íamos para nossa casa, que era alugada. Nós não morávamos em hotel, porque além de ser caro naquela época, a comida não era boa, e nós não tínhamos um horário certo para almoçar, porque dependia do treino. Dependendo do treino tínhamos que voltar tarde, e o hotel tinha horário certo, e a comida também, às vezes a gente não se acostumava com a comida. Então, comíamos na casa alugada, voltávamos para casa, tomávamos banho e íamos conhecer a cidade, passear, tudo assim da vida normal mesmo, para ter conhecimento, conhecer o lugar, e procurávamos amizade com as crianças, com a gente da cidade.

JF: Com as crianças locais, não é?

DR: Isso. Ficávamos e pegávamos amizade, e aquilo era maravilhoso, porque conhecíamos coisas que eles não conheciam. **Fazíamos muitas trocas.** Muito, mas muito grandes, e muitas amizades. Saíamos da cidade e deixávamos muita saudade mesmo. Muitas amizades, amizades imensas que, às vezes, ficávamos, rodávamos, voltávamos na mesma cidade e já estávamos todas crescidas, e ainda nos conhecíamos, e voltava tudo outra vez. Era muito lindo! Era gratificante!

JF: Alguma vez alguém quis seguir com vocês?

DR: Quis, sim. Mas a minha mãe falava: “Não, eu não faço isso. É muita responsabilidade. Porque havia pessoas muito pobres que queriam entregar os filhos, porque achavam que a nossa vida maravilhosa. Para mim era maravilhosa. Elas achavam que com aquelas amizades todas, a filha teria a mesma vida, e teria, mas minha mãe não quis de jeito nenhum. Dizia: “Eu não quero isso. Já crio as minhas filhas. Não quero filho de ninguém.”

JF: E que já eram bastante, não é?

DR: Eram sete. Eram muitas mulheres, e só mulheres. E, principalmente, porque ela ficou sozinha. Ficou viúva quando eu tinha oito anos. E ela deu continuação na nossa vida, não parou. Ela continuou, continuou, até que ela se casou pela segunda vez, que, por sinal, foi maravilhoso o casamento dela.

JF: Com um circense?

DR: Com um circense. Balançando a cabeça para cima e para baixo. Porque com ele, minha mãe falou: Vamos fechar um contrato. Da casa para fora quem manda é você, mas dentro de casa, quem manda sou eu.” E nos entregou nas mãos dele, e ele era um ótimo artista, maravilhoso. Foi a partir daí que nós crescemos com nosso trabalho.

JF: Como era o nome dele?

DR: Era José também. José Roberto, mas o apelido dele era Leãozinho, Leão, porque ele era muito forte, e então era chamado de Leão. Ele era uma boa pessoa e um artista maravilhoso. Quando ele se casou com a minha mãe, ele tinha um número pronto de parada de mão e o número de percha, percha de testa, que era com um irmão dele. Mas o irmão casou e a mulher dele não quis vir para o circo. Meu irmão falou: “Olha, eu encerro aqui, eu não quero mais. **Ele ficou meio magoado, mas não deu muita bola porque tinha a gente. O número dele passou para a gente e eu comecei a fazer percha. Eu e a minha irmã. Aliás, aprendemos juntas. Mas ela fez o número primeiro. E quando ela se casou, eu fiquei no lugar dela, ou, quando ela ficava doente, eu entrava. Então, nós revezávamos o número. Depois, quando a outra irmã também começou a ensaiar a percha, nós fizemos a percha com duas volantes. Era uma percha de subir as duas, e parávamos de mão lá em cima.** Depois eu mostro a foto para você.

JF: Eu me lembro. Eu acho que o Júlio me mostrou uma vez.

DR: Ele tem a foto. Eu mandei para ele. É uma foto meio cortada.

JF: Sim. Eu me lembro! Não tem como esquecer, você parando de mão lá em cima.

DR: E assim foi me seguindo nossa vida.

JF: Você ainda tem essas fotos?

DR: Não temos muitas porque, infelizmente, sofremos vários acidentes em circo. A primeira vez que nós perdemos quase toda a documentação, fotos antigas da minha mãe, quando começou em circo, ela trabalhando, eram fotos daquelas caixinhas, tudo primitivo demais. Porque não existia nada disso. Ela mandava revelar as fotos e ficava um mês, dois para as fotos chegarem. Tirávamos umas 20 fotos e, às vezes, nem três, porque queimavam as fotos, saíam tremidas, ou embaçadas, ou não eram bem reveladas. A revelação não era muito

boa. Mas ela guardava aquelas fotos, pegava no fotógrafo às vezes. E cansamos de tirar foto naquele lambe-lambe. Levavam para o circo aquele lambe-lambe e tiravam as fotos.

JF: E se você lembrasse dos movimentos, como seu corpo se comportava, das posturas, dos gestos que você fazia?

DR: Eu lembro de tudo, só que é meio chato representar agora, já passou a época. Mas eu lembro de tudo, da forma como eu... vamos falar, coxia, porque no teatro era coxia... **Na hora em que a abríamos a cortina para entrar no picadeiro, era aquela postura [com um gesto crescente de dentro para fora e para cima (*scatter*)], aquela coisa maravilhosa, aquela sensação. Eu não sentia aquele nervosismo, não. Eu sentia uma coisa assim, muito grande, uma sensação grande dentro de mim. Parecia que aquilo era a minha vida, quando entrava no picadeiro eu me transformava, eu já não era a mesma. Era outra pessoa.**

JF: E os gestos? Você lembra de algum gesto específico que fazia frequentemente?

DR: Se eu fizesse um truque, cada número meu, cada postura que eu apresentava era diferente uma da outra. Cada número era um número diferente.

JF: Você chegou a fazer número de comédia?

DR: Fiz. Fiz *dandees* cômico. Sem pintura, só a comicidade e o gestual. Com uma postura cênica diferente. Eu fiz muito, muito mesmo, de mulheres. Fiz também parada de mãos com o meu padrasto, já foi um número clássico, muito bom. Fiz parada de mão sozinha, alta, numa **banquilha**. fiz um trio de paradas também. Então, cada número tinha uma postura diferente, um era mais com o movimento aberto, outro já era mais uma postura mais fechada. Teve todas essas coisas.

JF: Se puder fazer só um pouquinho...

DR: Por exemplo, se eu trabalhava sozinha, eu aqui [gesticulando] encarava a plateia, era aquele comprimento [abre os braços pela horizontal], encarando a plateia [gira levemente para a sagital], e quando era com outro, já apresentava o outro [fechando e abrindo seu corpo em uma lateral levemente cruzada] e apresentava o outro, e vai em cima [uma 4ª posição do 3º *port de bras* Vaganova, com olhar para a frente alta].

JF: Muitos movimentos de dentro para fora, não é?

DR: Porque no circo você não está de frente para plateia, o circo é redondo, você tem que dar a volta toda pela plateia. Então, você tem que se apresentar de frente, nas laterais e virar seu corpo todo para plateia. Você se movimenta mesmo, você gira no picadeiro, você está sempre girando. para não ficar parada. Nunca você pode ir diretamente para o aparelho, você primeiro faz a encenação para depois ir para o aparelho, porque o aparelho também tem que ser apresentado.

JF: Ele merece.

DR: Ele merece ser apresentado.

JF: Como é a coisa dos objetos do circo para você? Por exemplo, o seu trapézio Você que fez o seu trapézio?

DR: Depois eu aprendi a fazer o meu trapézio. Mas quem fazia era minha mãe. Nós ajudávamos, confeccionávamos tudo, tudo, tudo, tudo, tudo. A barra do trapézio, a corda, o empate na barra do trapézio. Antigamente, a corda era de sisal, não era como essas cordas de agora, boas. Na época, a corda também era boa, porque tinha qualidade, tinha uma mais inferior do que a outra que nós usávamos, que era bem melhor, mas era de sisal. Mesmo assim, minha mãe abria e colocava um cabo de aço por dentro. **Ela já tinha esse pensamento. E esticava bem acorda, aquele cabo de aço ficava meio frouxinho, não muito esticado, para poder ceder a corda um pouco. Já tinha toda essa técnica. Dava espaço para a corda crescer até o tamanho do cabo de aço, que é a medida do trapézio. Todas forradas, direitinho as cordas, e usávamos pouca lonja naquela época, não tinha muita lonja, porque atrapalhava muito os truques acrobáticos, mas tinha rede! Minha mãe mandou fazer uma rede quadrada, que pegava o tamanho do picadeiro e era facilíma de armar. Eram quatro corres, que era o pau de roda, e se chamavam corres, na ponta aqui [mostra as pontas com os dedos], com os moitões esticava, espiava e a fazíamos os truques ali. Se caísse, caía na rede.**

JF: Mas não acontecia muito?

DR: Nunca, nunca, nunca. Só quando estávamos treinando, mas depois, quando trabalhávamos, não, porque tinham lugares onde não podíamos armar a rede. Lugares que não tinham condições de armar. Então, eu ia sem rede. E nós nunca caímos. Tranquilo.

JF: E essa coisa com os objeto Você tem alguns objetos, alguns aparelhos que você tem até hoje, ou não ficou nada?

DR: Não tenho nada, nada, nada. Quando nós viajamos para fora, e voltamos do estrangeiro para o Brasil, trouxemos tudo. Mas quando chegamos aqui, tivemos um circo. Compramos um circo, quando o circo acabou, foi tudo junto. Nada ficou. Então, eu perdi tudo.

JF: Eu perdi então uma parte da história, calma. [risos]

DR: Depois de uma semana, minha mãe chega no Brasil e pergunta: “Você recebeu tudo?” “Eu não recebi nada. Por quê?” “Eu mandei para você documentos teus, fotos de vocês garotas e a percha.” E não veio nada, perdeu tudo. Essa foi a primeira, aliás, foi a última perda. Porque alguns anos antes, nós também perdemos muita coisa. Viajamos com o Garcia e depois de rodar o Brasil, e mesmo aqui no Brasil, aconteceu um acidente grande. Nós estávamos com o Garcia. Posso continuar?

JF: Pode. Está tudo valendo. Você estava nesse momento com o seu padrasto, apresentando, é isso?

DR: Isso. Já era quase adolescente. 11 para 12 anos.

JF: Vocês estavam se apresentando aqui no Brasil ainda?

DR: No Brasil ainda. Muito. Viajando por vários circos, muitos circos. Até chegar ao Circo Garcia. Primeiro o Romano, o Circo Romano. Mas antes do Romano, nós fizemos Circo Ares Humanas, fizemos Circo Sarrazani, Circo Norte-americano, Circo Panamericano, Circo Norte-Africano, Circo Joel de Queiroz, Circo Bartolo. Tem muitos circos aí. Muitos, muitos circos mesmo. Até chegarmos ao Circo Garcia. Primeiro, o Circo Romano, que era o filho dele. Trabalhamos mais ou menos um ano com o Romano. Daí, o Garcia veio para Belo Horizonte com circo para contratar artistas e levar para fora do Brasil. Ele fez a troca da companhia do circo do Romano com o circo dele. Ele deu a companhia dele para o Romano e o Romano deu a companhia para ele, e nessa troca, nós fomos juntos.

JF: Para onde vocês foram?

DR: Nós fomos direto para Dakar, África. Mas antes disso, rodamos muito o Brasil, com o Garcia. Norte, nordeste, sul. Andamos muito, muito mesmo. Até que nós chegamos em Belém do Pará. De Belém, nós fomos para a Bahia. Havia um caminhão baú que levava toda a

nossa bagagem. A nossa e dos outros, também do circo. Levava aparelhos e a roupa particular, mas sobretudo aparelhos. Enfiávamos a roupinha lá escondida, a malinha ia lá escondida no caminhão. E eles foram embora com o caminhão. Até um “padre” meu que ia dirigindo caminhão, que era um palhaço, o Ripolim. Um dos melhores palhaços aqui do Brasil, que viajou com o Garcia muitos e muitos anos. Ele era da família Queirolo. Ele estava dirigindo caminhão, quando pegaram uma estrada, que acharam que estava certa. Pegaram uma estrada de chão e foram embora. Nisso, fura o pneu. Andaram, andaram, e não encontraram nada que pudesse substituir, nenhum estepe. E o que eles fizeram? Conseguiram calçar o caminhão, tirar a roda, e foram andando e rodando a roda pela estrada. Até que encontraram um homem caipira que estava na estrada e perguntaram: “Aqui tem algum lugar onde posso consertar o caminhão?” “Não, aqui não existe isso. Tem, mas muito longe.” Daí foram andando e não encontraram nem uma carona. E foram embora, andando. Quando conseguiram consertar a roda, já era quase noite. E ele falou: “Estranho, parece que era aqui que estava o caminhão.” E o rapaz falou: “Eu acho que não, não era aqui.” “Era aqui sim, porque aquela árvore ali eu marquei. Aquela árvore é a mesma árvore que eu vi. Era aqui, sim. Essa árvore era a que eu vi.” Eles se sentaram ali e dormiram para ver o que iria acontecer, porque já estava bem escuro. “Como vamos colocar a roda, se não tem caminhão? Deixa essa roda aqui e vamos procurar o caminhão amanhã, porque deve ter alguma coisa de errado. Então, vamos nos sentar aqui esperar amanhecer para a gente ir atrás desse caminhão!” Nisso, apareceu um moço com um cavalinho, e eles perguntaram: “Ei, você por um acaso viu um caminhão aqui?”. E ele falou: “Não. Aqui não passa caminhão nenhum nessa estrada. Está abandonada. Não passa caminhão.” “Mas eu parei com um caminhão bem aqui.” “Ah, mas que horas você parou?” “Eu não sei... Estava sol ainda.” E ele contou a história da roda, que furou o pneu. “Ah, meu filho, aqui quando chega mais ou menos umas quatro e meia, cinco horas, tem uma tromba d’água que leva tudo que tiver por aqui.” É o horário da tromba d’água. “Isso aqui é um rio, que atravessa aqui.” E levou o caminhão com tudo! Perdemos mesa de patins, perdemos percha, perdemos mala. Os Scandalli, eram músicos e tocavam um instrumento. Eles tinham uma sanfoninha, deste tamanho [gesticula com ambos os dedos indicadores, com um espaço de aproximadamente um palmo entre eles] Uma assim [gesticula um tamanho um pouco maior e depois ainda maior], e ia crescendo, e crescendo até uma do meu tamanho. Eram franceses. Era a coisa mais linda do mundo. Perderam tudo! Nós perdemos tudo, roupa particular, roupa de trabalho, aparelhos. Todo mundo perdeu tudo, e, uma mala imensa que tinha tudo ali, fotografia, programação, tinha tudo. Foi a primeira perda do circo que nós tivemos. Daí, voltamos à estaca zero. Novos

aparelhos, novas roupas, todo mundo do circo ficou sem roupa, e não tinha ali pelo norte na Bahia. E era caríssimo! Eles tiveram que vir aqui, meu padraço teve que vir aqui no Rio para comprar os aparelhos, comprar roupa. Sobretudo a percha, que era de alumínio. Foi tudo uma despesa imensa. E o circo caído. Íamos estrear na Bahia e não pudemos estrear. O circo fez aquele gasto com propaganda, cartazes, **porque não tinha aparelho, não tinha nada.**

JF: Sem aparelho a gente não...

DR: A gente não tinha nada. Tínhamos apenas o número de solo. Mas somente nós, e os outros não tinham nada. Era tudo aparelho. Nós tínhamos aparelhos, mas também tínhamos o número sem precisar de aparelhos, mas era pouco para um circo imenso, não dava. Até que reformamos todos os aparelhos, precariamente. A Carola, dos Scandalli, que tinha os acordeões, veio aqui no Rio e comprou o acordeão para fazer um número musical. Mas não era o mesmo. Porque aquele aparelho não era do Brasil, era da França. Perdeu tudo! A nossa percha, também não era a mesma! O material não existia mais. E fazer um aparelho novo, é um aparelho diferente, porque é tudo novo. Você já estava acostumada com aquele aparelho, tem que mudar a qualidade, fica completamente diferente. E a percha não era baixa, era muito alta. Então, ele teve que modificar, colocar mais uma luva [é um cano] por dentro, porque ela ficava meio flexível, dava contratempo [termo usado pelos circenses para falar da relação entre peso e tempo para executar um movimento, com relação ao tamanho do aparelho]. Tivemos que fazer todas essas coisas e continuamos, fomos embora, rodamos o Norte, rodando tudo com o Garcia. Fizemos muitas coisas aqui no Brasil, muito trabalho, demais mesmo. Depois é que ele falou [o Garcia]: “Eu vou me embora. Eu vou viajar no circo e vou trocar a companhia.” Foi quando ele se encontrou com o filho e ele fez a troca da companhia.

JF: E nesse momento você foi para a África?

DR: Isso. Foi quando nós fomos para a África. E lá trabalhamos com ele. No total foram 12 anos viajando o mundo todinho. A África, depois subiu [o circo] mais ainda, pela Europa, Ásia. Tudinho. Fomos para a África portuguesa. Tenho um filho que nasceu lá na África.

JF: E o encontro com o Hobby como foi?

DR: O encontro com o Hobby demorou muitos anos. Depois que nós saímos com o Garcia e ficamos lá fora, trabalhando em todos aqueles lugares, até chegarmos em Cingapura, Hong Kong. Quando chegou [o circo] em Singapura ele [o dono, Garcia] não quis mais trabalhar com circo. Ele quis voltar para o Brasil, mas não queria pagar as pessoas que

estavam trabalhando, inclusive nós. Ele queria nos mandar de volta, mas como mandar de volta? Porque depois, não podíamos mais voltar para o estrangeiro, pois seríamos deportados. Assim, nós ficamos sozinhos e fizemos o nosso espetáculo. Fomos trabalhar sozinhos. A nossa família. O nome do nosso espetáculo era *Cirque sur la scene*. Então eu deixei de ser Oliveira. Aliás, eu continuei sendo Oliveira, porque só os meus filhos ficaram com o sobrenome Ozon, mas eu não quis ser Ozon. Eu vivia com um Ozon, mas não me casei com o Ozon. Eu era solteira. Eu não queria me casar, eu não queria de jeito nenhum. Construí outra família e nós viajamos sozinhos. Fizemos, eu, meu cunhado, as minhas três cunhadas, o meu compadre. Tínhamos um trio de palhaços. Eu fazia corda, parada de mão, tinha número de magia. Era eu, a minha comadre e a minha cunhada, um número muito lindo de magia. O espetáculo era só nosso, e fez o maior sucesso por tudo quanto é lugar: Saint Denis, Saint Pierre, lugares da França. E ficamos ali um tempo, rodando com o nosso espetáculo. Trabalhamos rodando tudinho com o nosso espetáculo, até que encontramos com o Circo Pan-americano, de Karl Fischer, nessa cidade. Chegou o Circo, e contratou a gente.

JF: Quantos anos você tinha nessa época?

DR: Ah, eu já estava com 21. [...] Rodamos com o nosso espetáculo até que encontramos com um mágico, na cidade. Quando estávamos saindo do circo, voltamos com nosso espetáculo e, nessa volta, encontramos um mágico, John Calvert, americano. Eu fui assistir ao espetáculo dele, vi a propaganda, fui assistir, e perguntei para a moça: “Vocês não dão ingresso?” E ela falou: “Eu não posso resolver nada. Você tem que falar com John Calvert”. Eu falei: “Você fala com ele? Porque eu tenho que ir embora. Você fala?” Ela ficou meio espantada e disse que falava. À noite eu voltei e perguntei: “Você falou?” “Falei. Ele disse que pode vir.” Eu disse: “Então amanhã nós vamos estar aqui.” Eu falei: “Olha, eu conheci... Eu não o conhecia, mas eu vi John Calvert, falei com a moça, ela conversou com ele, que falou que podíamos assistir ao espetáculo. Nós fomos, estávamos sentados na plateia. No intervalo do espetáculo dele, que era um espetáculo maravilhoso de magia, a coisa mais linda do mundo, ele falou, em inglês: “Eu tenho o prazer de apresentar aqui, que tem brasileiros assistindo o meu espetáculo”. E ele nos chamou ao palco, nos cumprimentou, e disse que depois do espetáculo queria conversar conosco. Chamou meu cunhado, conversou, e nos contratou para entrar no espetáculo dele. O nosso espetáculo junto com o dele. Eu tenho até algumas fotos mostrando a levitação dele, e nós no espetáculo. Muito lindo.

JF: Nossa, quanta história...

DR: É. Até eu chegar aqui tem muito chão. Eu tenho as viagens, um acidente de carro, um acidente num iate, lá fora. Nós viajamos num iate pequenino, houve um naufrágio.

JF: Essa história do naufrágio é maravilhosa. Eu me lembro.

DR: Essa é longa. Pois é. Tem muita história. Será que vai dar tempo? Não. Você quer saber mais sobre a ENC, não?

JF: Na verdade, eu gostaria de perguntar o que muda quando você vem. Para começar, como é que você recebe esse convite de vir, o que que te faz pensar: “agora eu quero, vou ficar aqui no Brasil, passar adiante os meus conhecimentos”.

DR: Não foi assim que aconteceu. Quando chegamos no Brasil, nós compramos um circo. Trabalhamos muitos anos com esse circo. Rodamos o Norte, o Nordeste, e voltamos com o circo ao Rio. Não deu certo.

JF: Essa era a outra família, correto?

DR: Isso, a família da primeira junção. Já estava com meus filhos, mas eles ainda eram pequenos. Tinham uns cinco anos. Tudo pequenininho. Nós voltamos para cá, para o Brasil, compramos um circo e passamos a levar uma vida diferente. Passamos a ser donos de circo, coisa que eu nunca fui. Foi péssimo. Eu não gostei, não gostei mesmo. Eu gostava mais de ser artista do que dona de circo. Tanto que eu não mandava em nada, e nem queria. Eu não queria ter essa responsabilidade. Eu queria trabalhar, ser artista. Trabalhei muito tempo, trabalhando, sempre trabalhando, essa era minha vida. Foi aquilo que eu aprendi, e assim eu me criei. A minha vida era o picadeiro. Eu não nasci para ser dona de circo, empresária. Eu não tinha essa ambição de ser empresária, não gostava de mandar. Se um empregado perguntasse para mim se podia tirar uma cadeira e colocar ali, eu dizia: “Não é comigo, é com o capataz.” Eu não me envolvia com nada, nada. Havia pessoas para mandar naquilo. O meu trabalho era outro, era no picadeiro. E eu, o que eu fiz? Minha cunhada já não trabalhava mais e comprou um trailer bem grande, abriu uma lanchonete, e eu a ajudava. Eu não ficava lá, pagava as garotas para elas ajudarem a minha cunhada na lanchonete. Ali era nosso, e nem naquilo eu me envolvia. Eu só comprava as coisas, organizava tudo, e ela que tinha a responsabilidade. Nem aquilo eu queria. Era picadeiro, e assim foi minha vida, sempre trabalhando. Então, eles resolviam tudo no circo.

JF: Por quanto tempo vocês tiveram o circo?

DR: Não foi muito tempo, não. Uns dez anos, mais ou menos.

JF: Então os meninos já eram grandes?

DR: Cresceram, sim. Mas nunca trabalharam em circo, não.

JF: Você não os colocou para fazer nada?

DR: Não, não. Ainda vai chegar a hora. Nós vendemos o circo, e tínhamos um futebol de cachorros, eu fazia a corda. E o Sr. Vilaça, que comprou o nosso circo, disse: “Dona Delisier, fica aqui conosco, pelo menos uma temporada, um mês mais ou menos, para a Suzana”, que era a mulher dele, “para ela ter uma noção mais ou menos de como é que funciona a bilheteria, essas coisas.” Eu já sabia como era, fiquei e orientei um pouquinho, trabalhei uma temporada, e os cachorros também, com o futebol de cachorros. Um rapaz tomava conta dos cachorros. Quando o circo chegou aqui em Vila Isabel, eu falei para ele: “Sr. Vilaça, encerrei a minha carreira. Eu não quero mais ser de circo. Eu vou sair, e vou ficar em casa. O Sr. agora fica com a sua família e o seu circo. Eu não quero mais nada. E os cachorros também vão ficar aqui.”

JF: E com quantos anos você estava?

DR: Eu já estava com meus 48, 49. [vozes baixas e risos] É brincadeira, não? Mas para mim, não parece muito tempo. Então, enquanto ninguém dizia: “sai coroa”, eu continuava. E nesse ínterim que eu saí do circo, queria procurar outra coisa, diferente. Comecei a pensar. E meus filhos já estavam grandes, estudando. O primeiro colégio que eles entraram foi aqui, na Praça da Bandeira, numa escola de artes e ofícios. O filho casado entrou ali. Depois eles se mudaram para a faculdade, foram estudar. E eu estava em casa, pensando no que que ia fazer. Mas não tinha pressa, não. Um dia fui à cidade, voltei, fui para lá e para cá, e vi que estavam levantando um circo aqui. Eu pensei que ia estrear um circo na Praça da Bandeira, e deixei para lá. Cheguei em casa e disse:” acho que vai entrar no circo na Praça da Bandeira, porque eu vi pessoas armando uma lona”. Passaram-se uns meses, vim para cá outra vez, e ela estava em pé, mas não tinha pano de roda. E passaram uns meses e comentei com Edvar, pai dos meus filhos, que eu tinha visto pessoas lá soldando, e umas arquibancadas que pareciam fixas, achamos estranho. Pensamos que o circo poderia ficar muito tempo, igual ao Garcia, que ficou anos com um de alumínio, onde era a central do Brasil, que agora é o metrô.

Daí o Edvar entrou no circo e viu o Luís Olimecha. Eles já se conheciam há muitos anos, porque ele tinha trabalhado no nosso circo, como trapezista. Ele chamou o Edvar, o avô do Farfan (atual professor da ENCLO), o Carlos Farfan, Bernardo, sua mulher, Neuza, Pepino, Laisson, chamou vários. Eram 12 professores naquela época, que ele foi chamando.

Eu não me interessei muito, não, mas passei por lá e o Edvar falou que ia trabalhar lá, que tinha sido contratado. Falei: “Que beleza! Maravilha! E ele começou a trabalhar na escola. Certo dia, eu fui dar uma olhadinha no que eles estavam fazendo. Olhei e vi que estavam ensinando patins. Mas estava meio esquisitinho. E falei: “Isso não vai longe, não. Não está bom, não. Primeiro de tudo, esses meninos, para pegar força nas pernas, vão ter que pegar um saco bem pesado. Porque se por um acaso ele cair, vai cair com o saco, e não com uma menina, porque vai machucar a menina.” Isso falei na brincadeira.

JF: A história do saco.

DR: É, a história do saco, saiu! [com a ponta dos dedos saindo da parte de cima da cabeça, para cima]. Me deu aquele estalo, saiu. Falei: Ué?! Enche um saco de terra, amarra, faz uma corda, uma estafa para pôr nas mãos, e ele roda, para pegar força nas pernas e posição. Porque ele está caindo toda hora com a menina e vai acabar arrebitando a garota!” (Vamos lá, eu quero ver. Ih, está ruim, está ruim, está ruim. Tchou e benção. Vamos embora.) E o Luiz mandou me chamar. Queria falar comigo. Eu voltei e Luiz disse para ir lá na cidade falar com Edinho, primo dele, que trabalhava no sindicato. E levar a carteira [de trabalho], conversar com ele e voltar. Fui lá, levei minha carteira, mas faltavam folhas na minha carteira, não sei como. E tive que tirar outra, foi rapidinho, lá em Madureira. Tirei a carteira, voltei, levei lá, voltei aqui, entreguei a carteira e ele mandou para o Edinho. E a FUNARTE, Não era FUNARTE, era Fundacen. Ele assinou minha carteira e falou: “Você começa amanhã. Está contratada.”

JF: Você queria?

DR: Eu quis isso. Eu achei legal, porque eu ia ter uma nova experiência. Eu falei: “Luiz, vem cá, eu vou fazer o quê?” E ele disse: “Vamos fazer assim, Você vê o que a Dona Neuza faz e fica perto dela, com o tempo, você vai fazendo o mesmo que ela. Mas eu queria que você pegasse os patins.” E eu peguei logo os patins, porque foi uma coisa que eu fiz e eu sabia como ensinar.

JF: E a Neusa não dava patins, não é?

DR: Não, ela dava aéreos. Mas como eu também fiz trapézio, fiz voos, também passei a dar trapézio simples e trapézio em balanço. E eu fiz lira, mas a minha lira era tipo o instrumento mesmo [fazendo o contorno de uma lira, desenhando os dedos no ar]. E falei com o Luiz, e ele mandou fazer na oficina uma retangular. Você não lembra delas? Elas eram retangulares, assim, meio arredondadas.

JF: Tinha no seu quartinho, não tinha?

DR: Tinha. Ele mandou fazer oito, bem pesadas. E eu comecei a dar patins, dava lira. O Lay estudava bambu na época. Era um alemão. Ele morreu e eu fiquei no lugar dele. Comecei a dar o bambu, que eu havia feito com a minha irmã.

JF: Então, quando você entrou como professora já não era mais 1982?

DR: Eu entrei em 1981. Eu assinei minha carteira em 1982. Quase todos ficaram aqui sem assinar a carteira. Eu fui a primeira que assinei.

JF: Quantos alunos eram mais ou menos?

DR: Ah, eram cento e poucas crianças. Tudo criança, de sete a dez anos.

JF: E sobre ser uma escola para os filhos dos circenses?

DR: A intenção dele era criar uma escola para os filhos dos circenses.

JF: Mas eles vieram, em um primeiro momento?

DR: Nada, nenhum. O único filho de gente de circo que entrou aqui foi um rapaz chamado Mário, malabarista, que tinha um circo e veio aqui depois de muitos anos. Já havia crianças formadas aqui na escola. Ele colocou as duas filhas dele aqui, mas já tinha tecido na época. E na época do Luiz não existia tecido, veio muito depois.

JF: Foi decepcionante para vocês o fato de não ter filhos dos circenses? Como é que foi?

DR: Eu pensava assim, aliás, todos, era um comentário que nós fazíamos: “Poxa, hoje em dia ninguém quer mais ensinar”. Inclusive, eu não quis ensinar meus filhos, não queria mais que eles tivessem a mesma vida que eu. Queria já mudar a vida. Botei para estudar.

JF: Você achou que seria melhor para eles?

DR: Eu achei que seria melhor. Mesmo assim, dois entraram na escola, o Alexandre e o Rico.

JF: E o Rico foi para a Débora Colker, certo?

DR: Sim, depois ele foi para a Débora Colker. Mas ele se formou com malabares, voos, e bambu, com a Bruma. Alexandre fez patins e voos. Eles saíram da escola, junto com outro aluno, e foram trabalhar num circo em São Paulo, mas ele não gostou, enjoou. E entrou para a faculdade, estudou, se formou e não quis mais circo.

JF: Você sofria “*bullying*”?

DR: Muito, muito. Eles falavam assim: “Ih, Delisier, você não trabalha mais com circo, não?” Eu dizia: “Trabalhava, mas agora sou professora da Escola de Circo.” Eles diziam: “Professorinha.” “Não, eu sou professora da Escola de Circo, eu não sou “professorinha”.

JF: Eram os mais novos os que falavam?

DR: Todo mundo falava. Os novos, os antigos. Falavam: “Você é professorinha da escolinha.” “Escolinha, não. Escola de circo, Escola Nacional de Circo. Não é “escolinha”. Na brincadeira, mas sempre aquela fisgadinha, aquela coisinha, entendeu? Mas para mim, olha, não era nada. Entrava aqui e saía aqui. [...] O professor Frank que falava, que eles deviam ficar magoados, porque estávamos na escola, e eles não.

JF: Eu penso muito sobre isso, nesse processo de transição desses saberes. Porque houve uma mudança, e eu acho que houve um sentimento...

DR: Houve uma mudança. Eu mudei muito. Eu achei que quando eu mudei para a escola, eu mudei para o melhor.

JF: Você se adaptou rápido?

DR: Por ser circense e ter nascido e sido criada ali, para mim tudo era fácil. Nada para mim era novidade, foi uma adaptação rápida. Mas acho que eu melhorei muito, em tudo, como ser humano, no tratamento com as pessoas, no saber, no como lidar com as pessoas, porque é completamente diferente de colega para colega.

JF: Como foi para você ensinar?

DR: Ensinar para mim não foi muito difícil, porque eu mesma, com o tempo, fui tendo aquele conhecimento. Porque a técnica era certa, era aquilo, não tinha o que mudar. Mas fui mudando a maneira de trabalhar [gesto resiliente, com *shaping* entre mãos], porque eu passei para eles a forma como eu aprendi.

JF: E que era a partir da pessoa.

DR: Sim.

JF: O que ficava muito marcado no meu aprendizado, como sua aluna, era o como vocês viam a técnica, é como se vocês adaptassem a técnica para a pessoa que ia executar o número. Vocês percebiam o que aquele corpo tinha de melhor para fazer, e o mesmo movimento, por exemplo, que você passava para a Adelly, você não passava para mim, embora as duas fossem suas alunas de lira.

DR: Não. O teu caminho era outro. Eu me guiava como a minha mãe ensinava. Ela fazia com a minha irmã uma coisa e fazia comigo outra, diferente. Já era outra forma de ensinar.

JF: Então isso é um tipo de coisa que você acha que ficou?

DR: Ficou. Bom, a Luciana não tem nada a ver com a Bruma. E você não tem nada a ver com a Bruma e nem com as outras com as quais você trabalhou. Você tem a sua técnica e o seu jeito, que veio de você, e alguma coisa que eu consegui tirar de mim e botar dentro de vocês, eu penso. Não diretamente eu, mas eu dei aquele caminho para vocês, entende? Dei um caminho, uma coisa, que parece que entra e parece que você pega aquilo, que entra dentro de você. Você segue o seu caminho e melhora aquilo. **Então, você cria.** Você tem condições de criar daquilo que você está fazendo. Modificar completamente o que você aprendeu. Vamos dizer, na Lira, você faz um truque, de repente, você o modifica. Porque o teu corpo caminha. Do jeito que você quer fazer, você já tem um caminho, seu.

JF: Você acha que houve mudanças no jeito dos alunos, de geração em geração?

DR: Aqui, agora, é rápido demais. Então, você corre e tem que buscar o máximo. Porque não vai dar tempo de fazer com eles o que eu fazia com vocês.

JF: Parece que não digere.

DR: É, não digere. Você não viu hoje o ensaio com a garota?

JF: Mas tecnicamente, ela já faz as coisas.

DR: Ela faz as coisas, mas ela faz porque ela já tem um começo. Ela já vem de outro lugar. Porque o que ela tem dificuldade, o que ela tem medo, é de fazer uma queda, como da curva para o calcanhar, ou a ponta do pé. Tem que estar segurando, porque ela tem medo de truques em que ela fique solta. Ela faz um trapézio de um ponto, mas trabalha toda amarrada na corda do trapézio. Então, todo o desenho que vem de truques livres na barra, ela tem medo. Ela está começando a criar uma técnica nova no trapézio. Ela tem tudo, só não tem técnica para o trapézio.

JF: Mas sobre os corpos, você sente alguma diferença entre as gerações?

DR: Esses são mais preparados do que os outros.

JF: É, mais preparados até do que na minha época.

DR: Mas alguma vez na vida você assistiu algum circo?

JF: Exato. Eu cheguei aqui sem conhecer direito o circo, não fazia nada. Não puxava uma barra, não tinha força.

DR: Nada! Você saiu da sua casa diretamente para a escola, e veio saber o que que era isso que estava acontecendo aqui. Como você foram Bruma, Luciana, foi assim com todas vocês. Nunca assistiram a um circo, nunca viram um espetáculo. Não tinha celular na época. Não tinha nada que mostrasse a vocês pelo menos uma corda indiana. Vocês nunca tinham visto nada de circo. **Vocês entraram aqui zero, não sabiam absolutamente nada. Tudo vocês aprenderam.**

JF: Já o pessoal de agora, não.

DR: Porque eles têm televisão, eles têm vídeo. Eles veem tudo e tem vários cursinhos hoje em dia. Vocês, todos vocês, estão dando aula para eles!

JF: É porque explodiu o circo, certo?

DR: Vocês estão dando aula aí para eles! Quando eles chegam aqui, alguma coisa eles já estão sabendo. Já têm alongamento, uma espacata, uma envergada. Lira, tecido. O que mais você vê é tecido. Toda a academia tem um tecido! Estão sabendo até como fazer uma

estrutura para montar tecido ao ar livre. Quando não tem, armam numa árvore. Tudo isso tem, na época de vocês não tinha. A escola mal tinha corda, você lembra disso.

JF: Eu penso muito nessas mudanças, nessas trajetórias, de como era o circo antes de você, da sua geração vir, virar professora, e tem essa mudança desse saber que se adapta para poder dar aula de circo.

DR: Eu já vim com isso dentro de mim, de dentro. Porque eu aprendi com a família.

JF: Mas precisava explicar para as pessoas que não era da família, já mudava alguma coisa.

DR: Eu conversava muito com vocês.

JF: É, e eu falava...[risos]E nós viemos. Eu entrei já uns 20 anos depois. Já nos anos dois mil e pouco.

DR: Mas o que meu deu muita prática de ensino foi justamente aquilo que eu aprendi quando criança, eu passei para as crianças. Porque num primeiro momento só havia crianças aqui. Era muito difícil lidar com eles. Isso aqui era uma creche, era criança correndo. E cuidar de crianças, você tem que ter o maior cuidado, porque não é nosso filho, tinha que ser amarradinho. Lonja para todo mundo. E eram crianças que nunca tinham visto circo, era contra a vontade deles. Eram as mães que colocavam eles aqui. A diferença é essa.

JF: Eu me lembro que foi bem na minha época que proibiram as crianças. Tinha um menino de 14 anos que entrou na minha turma, mas foi o último menino.

DR: Foi o último menino, com 14 anos. Foi proibido. Só entrava de 16 para cima.

JF: Melhorou, então, isso?

DR: Melhorou, muito melhorou.

JF: Eu tenho uma memória muito constante sobre isso, de estar amarrada. É verdade. Agora que você falou, veio a memória que, para tudo, me amarrava. Vai fazer uma carreira de *flic-flac*, amarra. Vai para o trapézio, amarra. O Silva foi o primeiro que colocou a mão para que eu treinasse *flic*.

DR: Mas vocês já estavam mais adiantados.

JF: Já devia ter uns dois, três anos de escola.

DR: Isso. Tudo com lonja. A única coisa que vocês faziam sem lonja era aquele giro de nuca.

JF: Isso, mas subíamos no bambu com a lonja. Sentávamo-nos, pegávamos a estafa com a lonja. Mas quando será que começou a ficar assim? Porque você não aprendeu assim, aprendeu?

DR: Nós tivemos esse conhecimento. Porque eu falava com o Luís, vamos ter que botar lonja. Porque esse conhecimento da lonja nós tínhamos, mas não usávamos lonja. Eu dizia: **“Luís, vai ter que botar lonja. Porque tem criança que tem força e é destemida. Ela vai embora, não sabe o que está fazendo. Luís, temos que ter corda aqui na escola para botar loja, porque com essas crianças está um perigo. Agora mesmo tinha uma com curva americana, e a outra pendurada nela.”** Assim era com as crianças. Elas achavam que sabiam. Uma ia para a curva americana, pegava a outra. Eu pensava: “Por Deus!” E falava: “Vamos lá, desce, desce. Não é assim.” E ela: “Mas tia [porque chamavam a gente de tia]. Eu tenho força, eu a aguento.” Eu tinha que explicar: “Mas não pode. É perigoso.” E tínhamos sempre aquele cuidado. Você lembra, vocês já eram grandes e colocávamos lonja para todos. E vocês não gostavam, achava ruim. Faziam cara feia: “Poxa, eu já sei, e tenho que estar amarrada. Isso não dá certo, me atrapalha.”

JF: Eu não sabia nada, Dê. Eu achava ótimo. Morria de medo de ficar pendurada, porque eu não tinha força na mão, então, eu achava que ia cair.

DR: E eu falava: “Vai Julia, a lonja está frouxa, você está aguentando. Escapava, mas estava na lonja. Até que foi pegando aos poucos força nas mãos, confiança no que estava fazendo e, aos pouquinhos, você foi adquirindo a técnica, tendo o conhecimento do que estava fazendo, que era bem explicado para vocês, com toda segurança. Porque tinha lonja, lembra, mas também tinha um chicletão embaixo.

JF: Também. Nunca deixou de ter.

Porque essa coisa da minha geração, eu me lembro, quando eu cheguei, muitos vinham de outras linguagens. Eu vim da dança. Outros que vieram do teatro, tiveram formações em outras áreas, e vieram aprender as técnicas circenses, e criticavam a escola, dizendo que não tinha teatro, que tinha que ter mais dança, que tinha que ter tal ou tal coisa. Eu fico imaginando a sua cabeça escutando isso, que sempre dançou, que sempre atuou.

DR: Minha filha, o circo é teatro. O circo tem tudo! Tem que ter dança, tem que ter teatro, tem que ter tudo. Tem que ter todo o conhecimento. No circo tem gente que canta, tem gente que dança, tem palco. No circo tem tudo.

JF: Mas você acha que está mais técnico atualmente do que era antigamente? Como é que é isso?

DR: Não, não. Eles fazem, mas sem técnica. É pior, porque você tem que limpar. Eles fazem tudo, mas de forma destrambelhada. Então, você tem que corrigir. Eles vão sentindo a diferença. Eles fazem, por exemplo, o anjinho, de um jeito que não fica aquele desenho bonito. Você vai ver a diferença quando você aprender o certo, e você pode até modificar, pois, já sabe o truque, já tem a técnica, e modifica, do jeito que você quer. Mas você tem técnica, você não tem faz uma coisa toda torta, como é que você vai fazer. Por isso, agora é um pouquinho até pior. Porque é melhor você corrigir, do que pegar uma pessoa que não sabe nada. É bem melhor você ensinar quem não sabe nada do que aquele que já acha que sabe muito. É difícil, porque você tem que trabalhar com ele, e saber lidar com a pessoa. Você pegar quem já tem um pouco de conhecimento é bom, mas é mais difícil você modificar do que colocar a técnica, porque ele já está viciado em fazer do jeito dele.

JF: O que faz de alguém um circense? Agora são as perguntas filosóficas.

DR: Deixa-me ver. É meio difícil. Porque tem tanta coisa no caminho. E nunca é o mesmo caminho. O caminho é outro. Acho que nós podemos fazer bons artistas. Bons mesmo. Aquela técnica maravilhosa. Mas o sangue mesmo, aquela essência de circo. Isso não tem.

JF: É que eu me faço muito essa pergunta. Julia, você se considera uma circense? Eu não sei responder.

DR: Você pode se considerar uma artista circense.

JF: Mas então eu posso me considerar uma circense?

DR: Você é um artista circense. Você só não nasceu, você só não foi criada com família que veio da raiz circense.

JF: Mas o que faz de mim uma artista circense? Não é porque eu me formei na Escola.

DR: Não, não é. É porque você gosta daquilo que aprendeu.

JF: Ah, então é a paixão.

DR: É a paixão que você tem por essa arte. Você não tem raiz circense, mas você é uma circense. [silêncio reflexivo]. Porque você aprendeu no circo, trabalhou no circo, continua fazendo o seu trabalho em cima do circo. Você gosta daquilo que você faz, e vai atrás daquilo que aprendeu. Então, você é uma circense, só não tem raiz de circense, mas é uma circense. Você aprendeu numa lona de circo e com artistas de circo nascidos e criados em circo. Você não aprendeu com outros professores que não foram de circo. Então, você é uma circense.

JF: Então, também é sobre a maneira como o conhecimento é passado?

DR: Você, Bruma, Luciana, Alex, Vitor, tem muitos. Esses são circenses. Vou dizer uma palavra. Natos. Porque vocês não nasceram em família de circo, mas nasceram debaixo de uma lona de circo. Se formaram debaixo de uma lona. Não se formaram num galpão. [silêncio]. Cinco anos embaixo de uma lona de circo. E não teve boa vida, não. Tiveram maus pedaços, bons e maus. Então, eu considero vocês circenses.

JF: E se pensarmos nos outros corpos? Por exemplo, de alguém que faz dança?

DR: Nesse ponto, nós temos a técnica, vocês têm o corpo, a dança, a sensibilidade. Têm tudo que uma artista precisa. Cheguei lá?

JF: Claro que chegou. Eu também não sei as respostas. Não sei se há uma resposta só, São coisas que eu penso e, às vezes, algum aluno mesmo me pergunta qual seria a diferença.

DR: Não tem diferença nenhuma. A única diferença que há, e não sei se a palavra diferença é certa, é que vocês não vieram de família circense. **Não foram criados de geração para geração. Mas vocês são a nova geração.** Se você, com o seu trabalho, que você gosta, procura, corre atrás, se você tiver interesse em ensinar outras pessoas, então você foi um artista de circo da nova geração que passou a sua arte para outros. Porque técnica você tem, a dança você tem.

JF: E o corpo?

DR: É igualzinho, minha filha. Não tem nada a ver. Não tem diferença nenhuma. Tudo você tem que aprender. Numa demora mais, noutra demora menos, mas não tem jeito. Numa não vai chegar a levantar o braço até aqui [ela mostra, num direcional ascendente] mas ela vai

levar até aqui da mesma forma. Então, vai fazer o mesmo que você. Isso acontece não é com você, não é com o outro que veio da raiz, acontece com todos os corpos. Não tem diferença.

JF: Você acha que alguma coisa na maneira de fazer circo mudou ao longo dos anos?

DR: Mudou, mudou muito.

JF: Que coisas você diria que mudaram?

DR: Acho que mudou o caminho, não é? As coisas vão mudando e têm que mudar. Você não pode ficar naquilo ali. Você vai para outro mundo e, automaticamente, muda, tem que mudar. Você entende que tem que mudar. Faz parte. Tem que mudar, automaticamente, é obrigatório mudar.

JF: Nem melhor nem pior, correto?

DR: É fazer um bom trabalho, uma coisa limpa, uma técnica boa. Mas tem que mudar.

JF: Se você tivesse que escolher, quais seriam as pessoas que mais te marcaram?

DR: Foi um aluno. Porque muitos ainda ficaram um bom tempo trabalhando, outros menos. Mas eles saíram para trabalhar. E teve um que me marcou muito, porque foi muito lindo, para mim foi um trabalho maravilhoso, mas ele não fez o que todos fizeram. Sair pelo menos uns dois ou três meses para o Mundo do Circo trabalhando. Eu não sei nem se eu vou falar dele.

JF: Você decide. Não precisa falar o nome.

DR: Foi um número maravilhoso, de tecido, e ele não seguiu a carreira dele. Parou. Só fez uma viagem com o número, ganhou prêmio, foi maravilhoso, foi divino. Mas não quis mais isso. Isso foi muito marcante. Não quis mais.

JF: Há algum outro encontro que tenha modificado a sua técnica, a sua arte, ou a sua forma de ensinar?

DR: Não há não. Todos para mim têm o mesmo valor. Todos me marcaram, e muito bem.

JF: Existe algo que você considera mais importante no ensino aprendizado de circo?

DR: Sim. Para mim, a técnica, o outro, muito é a disciplina. É o principal. E ele ter boa vontade de fazer aquilo que ele quer, com otimismo. “Eu quero e vou fazer.” Porque a vontade dele é essa, fazer aquele trabalho que ele veio para fazer, e ele consegue fazer. E sentir que ele está fazendo com muito amor, e o amor é tudo. Boa vontade é tudo. É você sentir que ele faz porque ele está fazendo aquilo que ele gosta, que ele acredita. Ou seja, ele acredita naquilo que ele está fazendo porque ele faz, porque gosta de fazer. Ele ama, ele veio para fazer aquilo e é aquilo que ele quer.

JF: E de movimento de corpo? Por exemplo, eu sempre ensino a subida de possibilidade de barriga ou, eu sempre gosto de começar com peito de pombo.

DR: Hoje eles querem fazer tudo com as pernas afastadas, então, eu canso de explicar que eles podem colocar as pernas onde eles quiserem, mas só depois que aprenderem o certo, a técnica. Subida de barriga, com as pernas fechadas, juntas. Tudo o que é subida de corpo, e com os aparelhos, é com as pernas juntas. É parada de mãos, é o esquadro, tudo é com as perninhas juntas e fechadas. Depois, você pode afastar as pernas. Abrir espacata, fazer o que quiser com as pernas. Mas a técnica é ali, é uma linha. Isso é o que eu mais martelo aqui dentro da escola. Porque não tem um aluno que levante uma parada com as pernas no esquadro, somente com a perna aberta. Se fechar as pernas não fica de jeito nenhum. É a mesma coisa com a subida de barriga. Tem que subir de barriga num tempo só. Você subiu e levanta logo o peito, e solta as mãos. Eles ficam ali, batalhando. Vai e não vai, vai, não vai. Explico como tem que ser, que não é na barra.

JF: No meu tempo você não nos deixava fazer isso.

DR: De jeito nenhum! Vocês nunca fizeram nada disso, vocês chegaram secos. Eles já fizeram alguma coisa [de circo].

JF: E o que seria mais importante para você ver ser passado adiante? Tem alguma coisa que você considera muito importante para você?

DR: Da pessoa? Do circo?

JF: Do circo.

DR: Você entrar no circo e saber o que você quer fazer. É isso que eu quero, vou seguir essa vida aqui. Eu quero é isso, então vou me dedicar a isso aqui e vai ser difícil. Hoje em dia, vai ser muito difícil. É isso que você quer saber? Hoje vai ser muito difícil acontecer

isso. E é isso que vocês não estão encontrando [SILÊNCIO] É você entrar no circo e sentir: “Era isso que eu queria!” Entrar embaixo de uma lona e sentir aquela sensação, que tem algo aqui que está me abraçando, um calor. Aquele calor, que não é da lona, é o calor que tem a energia do circo. Hoje eu já não sinto isso, eu não sinto mais isso. Quando eu entro num circo, já não tem mais aquele calor. Porque o circo já não funciona como há alguns anos. Ele já se diferenciou completamente.

JF: Você acha que muito se perdeu nessa transformação?

DR: A essência, assim, mudou muito.

JF: E o que mudou?

DR: Tudo mudou, porque hoje você não vê mais um dono de circo, um capataz de circo um diretor artístico de circo, você não vê mais os empregados de circo. Hoje os circos que levantam têm que ter dinheiro. Porque no circo, todo mundo sabe, o verdadeiro dono de circo, o capataz, sabem como levantar um circo. Sabe como levantar uma lona, e hoje em dia, não. Vêm pessoas que não têm conhecimento do circo para ver tudo. Você tira aqui pela escola. Hoje, se eu levantar uma corda aqui na escola, vem o engenheiro, fala que não pode. Fala que pode levantar se ele mesmo colocar o aparelho. Eu não posso mais confeccionar um trapézio, tem que ser mandado fazer um trapézio, comprar e trazer para a escola. Pode até ser feito aqui na escola, mas o técnico não eu.

JF: Tudo está muito especializado, não é?

DR: Mas tem coisas que são certíssimas. Por exemplo, na minha opinião, se vou levantar um aparelho aqui nesse galpão, eu tenho que subir no andaime, tenho que ter segurança. Mas no circo você não tem. Você sobe no mastro, vai lá, coloca um moitão, coloca um grilote, amarra e desce, e aquilo está seguro. Aqui você não pode fazer assim, já tem os pontos certinhos para você armar. Não pode ser montado como era antigamente, já é diferente. Eu acho que está certo, é a segurança. Porque é aquilo, não é mais a família que está dentro de um circo. Você já está lidando com vidas que são da sua família. É risco. Então, acho que está certo. Há essa mudança, que estranhamos. Mas eu acho certo, certíssimo.

JF: Eu mesma, confeccionei um trapézio, eu acho, durante toda minha vida, e empatei a corda do meu aparelho poucas vezes. Mas será que isso não distancia o artista da arte dele?

DR: Distancia. porque acaba aquele amor que havia de você confeccionar, fazer tudo direitinho, e você montar o aparelho. Não é porque você fez, é porque aquilo está bonito, está

bem feito e com segurança, que é o principal. Não restam dúvidas de que segurança é o principal. A beleza está por fora, a segurança está por dentro. Distancia da vida que nós tínhamos. Mas agora mudou completamente. Então, você acompanha, tem que acompanhar. Para mim não está errado, está certo. Tem os dois lados.

JF: Que coisas que não podem faltar, mas são indefiníveis Quais saberes circenses não podem ser escritos?

DR: Tudo que tudo que é de circo pode passar por papel, agora, coisas que você está perguntando, o que que não pode passar para o papel, eu acho que é uma coisa muito particular, do artista de circo, do ser. [SILÊNCIO].

JF: Que é o que eu acho que fica quando ensinamos. Isso que não conseguimos escrever.

DR: É uma coisa que você não pode falar, porque é uma coisa que **não é dita, é sentida!**

Não sei se eu estou nesse caminho, mas eu vou te dar uma coisa muito interessante. Acontece muitas vezes comigo, muito. Eu, por exemplo, mando a pessoa fazer um truque. Vai com calma, presta atenção no que eu estou passando para você. Estou com a lonja, de repente, eu tenho, eu sinto uma energia dentro de mim que eu faço aquele trabalho. Eu estou fazendo aquele trabalho e, de repente, ela faz! Eu olho e penso assim: Ué, que engraçado. Ela sentiu o que eu pedi e ela foi certinho. Então, o movimento, eu vou sentindo, e parece que sai de mim e entra dentro dela. Eu acho isso. Eu já senti isso várias vezes. Pode ser idiotice, mas...

JF: Algo assim acontece, realmente. E eu acho que fica.

DR: Não sei se é porque eu sempre trabalhei nesses movimentos desde pequena e mudando, e mudando, e às vezes, eu conversava com a minha irmã e dizia assim: “Tem uma hora que quando você faz a envergada, que eu vou para a parada de mão, eu acho não é bem aqui que eu tenho que ir. Eu tenho que dar uma volta para depois, então, tinha uma pegada que eu parava nela aqui [faz o movimento de ancorar o braço para baixo] e ela saía do chão, soltava as mãos, ficava só nas pernas, e eu parando aqui. Eu falava: “Então, quando eu ponho o peso, você solta, mas eu sinto que você solta, e não é assim.” Eu lembro muito bem disso. Eu já fiz várias vezes com minhas alunas também. E eu passando para ela, como que ela tinha que fazer aquele truque. No momento que eu estava falando, conversando, ela foi fazendo. Eu também estava fazendo, mas dentro de mim. E quando ela levantava, até o encaixe aqui da

mão era melhor. Íamos mudando o nosso número para melhor, sem saber. E minha mãe falava que cada dia estávamos ficando melhor. Ela falava isso. O ganho de treinar. Porque a gente treinava, treinava, e sempre saia uma coisa diferente. E ela falava: “Hoje foi melhor do que ontem. A cada dia vocês estão melhores.” E é o que eu falo com os alunos. Eu falava muito com vocês.

JF: E você acredita nos alunos. Eu acho que isso é muito importante.

DR: Acreditar no meu trabalho e acreditar em você.

JF: O aluno sabe quando a gente acredita.

DR: Passar para você um bom conhecimento, com muito amor. Isso é muito importante. Você passar uma energia muito forte para a arte. Você tem que ter isso dentro de você. Porque senão, você faz tudo assim, ó. [gesticula de forma incisiva e direta]. Você não faz nada com aquela vida. Você tem que dar tudo que você tem dentro de você, na sua aparência, na sua presença, para a plateia. Às vezes, você faz triple volta e nada. Às vezes você faz só um mortal, abre os braços para a plateia e é aplaudida. É a forma como você encarou e apresentou aquele truque para plateia. Não é a quantidade, é a qualidade.

JF: É o “como”, não é?

DR: É o “como”.

JF: Eu penso que nessa relação entre professor e aluna o mais importante é isso, o “como”.

DR: É isso. Tem hora que você tem que falar para o aluno que não está bom. Mas isso é o principal. É bom ele ouvir isso. Porque daí, ele vai melhorar. E vai parar outra vez, e já é melhor do que o outro, e ele vai crescendo. É igual à dança vem daqui, sobe até aqui. Tem muita coisa. Não sei se consegui chegar.

JF: Claro que chegou em vários lugares. É que essa conversa não tem muito fim. São perguntas sem uma resposta precisa.

DR: E você, que já é artista, embora não pratique mais como antes, guarda aquilo que fez. Aquilo é uma essência. Aquilo não sai de dentro de você. Você continua querendo seguir uma carreira, embora não fazendo, mas passando para outros, e não perde isso de você. Isso é muito importante, porque essa é sua arte. Embora você pegue outros caminhos, você sempre cai no mesmo lugar de onde você saiu, que é a Escola. Vai vir aqui para a Escola. E espero que fique muito muito tempo aqui, e vai ficar.

JF: Bom, eu tenho que perguntar. Como você vê essas diferenças entre as definições comuns de circo, de lona, contemporâneo? Você tem alguma reflexão sobre isso?

DR: Não existe um contemporâneo. Você tem que encarar a realidade. Você não pode continuar do passado, em que você tem que entrar em cena com uma meia da cor da pele e um calção até aqui embaixo. Isso aí já era. Porque esse que tinha o calção até aqui e aquelas cintas lá, esses são os que estão ensinando vocês hoje. Só que eles não podem mais trabalhar da forma como trabalhavam. Tem que se modernizar, criar. Para isso, ele tem que ser um bom profissional.

JF: Ele tem que ir se adaptando.

DR: Tem que ir se adaptando, mudando. Foi o que aconteceu. Eu não vim da época da roupa até aqui, era bem mais em cima e eu botava bem mais lá para cima. Não tinha nem talvez. Eu fui uma das primeiras em circo que não estava nem aí, que falassem, e que deixassem de falar, que minha roupa estava muito pequena. Não estou nem aí. Não são eles que me pagam. Quem me paga é a plateia, que enche o circo e o dono vai e paga. Eu quero ser uma boa artista, apresentar um bom número para a plateia, isso é o que eu quero. O que mais me interessa, é ser um profissional, que o dono do circo diga: “Vou contratar porque é boa artista”. Não interessa se você nasceu ou não nasceu em circo. Não interessa se é contemporânea, se sabe ballet, interessa se você é artista. SILENCIO

E mesmo na dança contemporânea, para você ser um bom contemporâneo você tem que ter o balé. Se você não tiver, você não faz nada, você faz é uma contorção lá meio esquisita e acha que está fazendo contemporâneo. Você tem que ter um bom balé. Não precisa ser uma bailarina, mas tem que ter.

JF: Você lembra de uma superstição algum ditado, algum provérbio, qualquer coisa que seja popular do circo.

DR: Por exemplo, você entrar dentro do circo e virar as costas. Naquela época, não é lenda, eu acreditava, como acredito até hoje, dá azar.

Tinha uma música que ninguém gostava no circo que chamava “Ramona”. Era uma música muito bonita, mas toda vez que tocava dentro do dono não queria, porque sempre que tocava essa música acontecia um acidente, e era verdade. Eu não lembro agora da música, mas todo mundo conhece.

Passar pelo meio do picadeiro, é outra.

Passarinho entrar dentro da lona, é difícil, mas entra. Se um passarinho ficar preso, rodando lá dentro, um azar.

Tudo isso. E tem mais...

Baralho, jogar baralho dentro do circo, não deixavam.

A gente falava muito quando vinha, por exemplo, artista assim cigano. E falavam, os gurubentos estão aí. E falava quem daí falava umas besteirinhas. Fata, aquela garota chata, para ninguém entender, de uma maneira que nem todo mundo pegava, como um dialeto. [...] Ainda tem muita coisa... O acidente do barco, todas essas histórias o que que eu penso que pode ser legal E assim é [Aplausos] não é coisa das fotos, a coisa das fotos é muito importante para mim, pois as minhas fotos são riquíssimas, mas eu vou ver, não eu tenho pouquíssimo, mas o que eu tiver eu vou pegar tudo e te dou.

JF: A pergunta que eu não fiz, que ficou reverberando, é sobre o que você sente quando você vê tanta gente que você ensinou tanta coisa, aqui dando aula. Exatamente sobre isso que você falou: “Porque eu vejo o Alex aqui...”

DR: Eu me sinto realizada, naquilo que eu fiz. Me sinto satisfeita, feliz, porque eu vejo que eu ensinei bem, ensinei com amor, e passei para eles e aquilo entrou dentro deles. Às vezes eu vejo o Alex, outro dia vi a Mariana, que estava ali falando com um aluno, eu pensei: Gente, e ela não se esqueceu? Imitar ela não está imitando, porque está vindo de dentro dela, então é impossível, depois de tantos anos... Então, eu fico olhando e penso: “Gente, eu não fazia isso... Era assim?” [risos] Eu acho uma coisa maravilhosa, então, eu me sinto satisfeita, realizada, porque aquilo que eu passei está indo para a frente.

JF: E repete aquilo que você falou. Que a sua mãe te ensinou...

DR: Sim. A minha mãe me ensinou maravilhosamente bem. Eu passei a fazer o mesmo que ela, mas eu avancei mais. Melhorei mais aquilo que eu aprendi com ela, e assim eu vejo nos meus alunos, as mesmas coisas. Eles aprenderam comigo, mas passam a frente, bem mais. Então, é maravilhoso, porque eles aprenderam, e aprenderam muito bem, com muito amor e com um profissionalismo maravilhoso.

JF: Se dedicam de corpo e alma.

DR: De corpo e alma... É o que eles querem, não é?

JF: De que fala o truque que é mais do que o truque?

DR: Estou pensando aqui. Porque o truque é o truque. O truque é o desenho que nós fazemos. Por exemplo, você faz contorção, perguntamos quantos truque você faz, porque esse é um vocabulário antigo. Na atualidade seria quantos movimentos você faz, quantos desenhos você faz, entende? E nós usávamos truques. Por exemplo, o primeiro truque que eu vou fazer na contorção, eu envergo, desço de cotovelo e ponho os pés na cabeça. Isso é um truque. Depois eu volto, vou para o aparelho ou não, com a mão fechada, eu coloco o bumbum na cabeça, com as pernas esticadas, depois eu dobro e colo ele baixo do queixo ou debaixo do braço, e esse é outro truque. Na parada de mão, eu vou fazer o truque em cima da mesa, em cima da bengala ou no giro. Primeiro truque, eu faço mão a mão, passo para o joelho e desço, segundo truque, subo por trás, pelas costas, subo a parada de mão e desço pela frente. Para você ter uma noção. Outro, subo outra parada, não vou para o chão, desço direto para o joelho, vou a frente com a perna esticada, volto, levanto outra parada, vou para o ombro, daí viiiiro, vou para o joelho, volto de peito e faço a parrada de peito, meu terceiro truque.

JF: Esse corpo, que aprendeu todos esses truques, para ele aprender tudo isso, ele não fala algo que é mais do que os truques que ele executa, que o público vai ver?

DR: O truque? Não. Ele não aumenta nada, quem aumenta sou eu. Qual o truque que você vai fazer? Hoje eu vou fazer um truque mais forte, vou fazer a doble volta, não vou fazer simples não.

JF: E essa doble volta, não fala alguma coisa?

DR: Não. É um truque mais forte. Como eu tenho noção do primeiro truque, tenho uma noção de como fazer mais.

JF: É puro truque?

DR: É. São desenhos, figuras. Hoje a aluna fala, eu queria fazer esse movimento, e eu digo: espera, antes você vai fazer três truques, a cambotinha frente, a cambotinha atrás e a subida de barriga. “Ah, esse desenho eu já fiz uma vez, mas não fazia assim...” Então, eu me adaptei a eles. Eu segui as palavras modernas dos alunos e ao mesmo tempo me adaptei a eles e segui ensinando o meu vocabulário para eles. **Mas o truque vem de trocadilho. Troca. É uma troca.**

Você faz uma troca com o aparelho. Vai mudando, fazendo várias figuras diferentes.

JF: É porque eu estou atrás disso. Porque eu escuto muitas pessoas dizendo que é “só um truque” ... Como se isso fosse pouco. E eu acho que um truque, quando ele é muito bem feito, ele fala...

DR: De tudo. Ele fala de tudo. Porque o truque é um desenho. Você vai fazer um desenho, como no papel, mas é no aparelho. Daí no circo é diferente, **porque é uma troca, o desenho é o truque.**

JF: E você acha que tem alguma coisa de sagrado no circo?

DR: Para mim o circo é sagrado. Todo ele! Mas o mais sagrado do circo é o picadeiro. É o coração do circo, o picadeiro! Você só pisa quando você trabalha. Não pode cruzar o picadeiro fora da hora. Antigamente o dono do circo mandava até embora. Assim como sentar de costas para o picadeiro. Porque para nós o picadeiro é sagrado. Não viro de costas para o picadeiro de jeito nenhum. É a nossa alma que está ali.

JF: Você acha que a sociedade precisava mais de circo? O que mudaria no mundo se tivesse mais circo no mundo?

DR: Acho que não adianta ter muito circo, se não tem qualidade. Tínhamos que ter bons donos de circo, e não esses empresários que têm hoje. Antigamente era diferente. Ninguém tratava só como comércio, era mais um dinheiro que entrava para a família. Tinha muita família em que os filhos trabalhavam no circo e eles vendiam, balinha, pipoca, que aumentava o ordenado, como dizíamos. Se você não podia trabalhar naquele mês, você recebia, entende? Mas carteira assinada não tinha. Até tínhamos o sindicato, mas também tinha muito trambiqueiro.

JF: Você se sente reconhecida, depois de tantos anos trabalhando com circo?

DR: Olha, até que com tantas mudanças que vem acontecendo eu até me sinto respeitada. Principalmente aqui, que foi a minha vida. Mas muitos alunos, pessoas trabalhadoras do circo, empresários, que me tratam com muito carinho, muito respeito. Eu me sinto muito feliz e muito gratificada e honrada. Muito, mas muito mesmo.

APÊNDICE B- Entrevista com Pirajá Bastos

(realizada por Julia Franca em 20/10/2022 gravada em áudio e vídeo, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Pirajá Bastos

Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha,

Praça da Bandeira, RJ. 2009



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos

Pirajá Bastos e a esposa, Rita, fazendo número de Foca.

Teatro Carlos Gomes, Praça Tiradentes, RJ. 1990



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Pirajá Bastos

CONVERSA (anterior à entrevista)

PIRAJÁ BASTOS: Esse é um aparelho muito difícil porque tem várias pessoas, tem vários objetos... Dentro da tranca nós temos, a ventana, temos o barril, temos as bolas, agora, a de basquete, a mesa, a cadeira... Então, são muitos aparelhos, porque são tempos diferentes um do outro.

JULIA FRANCA: E cada objeto tem um tempo muito diferente, não é?

PB: Muito mesmo, mas muito mesmo. E a pessoa sai preparada para pegar um volante, para fazer um icários, mais tarde. Esse foi o primeiro número que eu fiz em circo. Eu comecei sendo volante do meu pai, depois eu passei a ser portô dos meus irmãos, porque lá em casa foi uma escadinha. Iam crescendo, ia passando e saindo. Então, o meu último volante foi meu irmão caçula, Ubiratan. E nós já tínhamos dois coxins. Coxin é isso onde ele está deitado - apontando para um de seus estudantes. Eu passava dos meus pés para os pés do meu

pai. Quer dizer, a gente fazia acrobacia, e o volante passava a ser aparelho. Sai curveta, salto mortal, à frente, atrás, pé a pé. Eu jogava o meu irmão, porque eu não sabia muito receber e meu pai era profissional. E eu jogava, às vezes mal, e ele pegava. Quando ele jogava para mim eu me perdia. Mas é um número muito difícil. Esse número, praticamente, quem trouxe aqui para o Brasil foram os Olimecha. Pai do fundador da Escola, porque era o Luís Olimecha e o Luís Olimecha filho que foi o fundador da Escola.

Fala para o aluno: Vai! Lindo, lindo, lindo. E por que não ficou? Porque você não amorteceu o aparelho. Amortece devagarzinho, segura... [palmas] Muito bom! Ah... Vai deixar cair na cabeça?!... Atenção... Up!

Fala para Julia: Ele está se preparando para ser portô. Ele tem um físico bom para portô.

Ele disse para o meu irmão: Você vai ser portô a vida toda? Você vai depender só de um volante? E no dia em que você não tiver volante, o que que você vai fazer? Foi quando meu pai começou a ensinar a ele icários e ensinou a parada (parada de mãos). Foi a salvação dele. Porque ele teve um número sozinho, que foi a parada de mão, porque meu pai foi paradista por muitos anos.

[...] Fizeram três homenagens para mim esse ano!

Aí o Alexandre Sanctus fez uma homenagem para mim, foi linda. A segunda foi aqui no Crescer e Viver. O Alexandre preparou um espetáculo no estilo “tradicional”, o cirquinho, a lona rasgada, aquele temporal, os artistas saindo correndo... (risos). Eu achei aquilo o maior barato. Me lembrei da minha época. Me chamaram picadeiro e foi uma homenagem linda! E o terceiro foi no Marcos Frota. Quer dizer, fizeram homenagem em vida, porque é melhor em vida do que... A gente morre e depois não sei o que vai acontecer...(risos) E foi muito bonito. E na sexta-feira aqui (ENCLO) eu dei uma palestra, falando da minha quarta geração até a primeira. Porque eu tive uma felicidade muito grande de ter um avô, por parte de mãe, o avô e avó, que viu o meu nascimento e eu vi a morte dele, aos 98 anos. Quer dizer, com a vida junto do meu avô. Ele era nordestino, alagoano, e me passou, ele me contava as histórias todas dos circos na época dos carroções, dos cavalos, quando se transportava o circo no lombo dos animais, se armava o circo no terreno, nas fazendas dos coronéis. A nossa diretora quer fazer a história gravada, para ter na Escola uma coisa que tinha que ter sido feita desde o começo, porque no começo foram 16 professores, todos na faixa etária dos 60, 70 anos que tinham uma história. Isso era para estar tudo gravado...Eu falei para ela, daqui para a frente, vê se capricha, porque o Silva já tem uma história aqui dentro.

JF: É essa que é a minha pesquisa de doutorado. Porque tem você e a Delisier, dos primeiros.

PB: Cabou!

JF: É... Antes da pandemia não, tinha ainda o Teco o Latur e o Abelardo.

PB: É. Eu me assustei porque na pandemia... Eu me aposentei pela FUNARTE. Eu fiquei 6 meses em casa e a FUNARTE me chamou e explicou que eu não seria mais contratado pela FUNARTE. Seria aberta uma empresa, para eles me contratarem como terceirizado. Bom, eu estou há 27 anos na Escola. Aí, veio a doença e fiquei dois anos, porque parou a Escola e fiquei sem vir. Quando voltou à escola, a empresa me chamou.

Porque isso aqui é a minha vida. Eu acho que se eu for para casa, ficar varrendo o quintal, eu vou morrer cedo. Foi o que aconteceu com o Teco.

JF: Eu falava com o Teco todos os dias, todos os dias, Pirajá...

PB: Eu rezo para ele todos os dias. Todo dia eu rezo um terço para ele.

JF: Mas temos várias gerações formadas por vocês, que são professores.

PB: O Alexandre fez um levantamento e, parece que aproximadamente 3 mil alunos passaram por mim em 27 anos.

JF: E desses 3 mil, o que acontece? Tem o Silva, que foi formado pelo seu pai.

PB: Ele até me falou outro dia: “Pirajá, nós somos irmãos artísticos.” [risos]

JF: Tem a Bruma, que trabalhava com o irmão do Silva.

PB: E fez báscula com o meu pai.

JF: Exatamente.

PB: E tem o Alex.

JF: Isso. E a Luciana.

PB: E tem também o Patrick, que está parado, mas está em Petrópolis e é professor de malabares. Fez solo comigo.

JF: Então, a minha pesquisa de doutorado é um pouco sobre essas gerações, que não são de família de circo, mas que, de alguma maneira, tiveram alguma coisa em comum.

PB: Outra coisa, aproveitaram muito das minhas histórias, porque às vezes no intervalo eu falava alguma coisa... Vinham trocar ideias comigo, porque eu fui, eu sempre fui muito aberto. O circo, em geral, na época, as famílias circenses eram muito fechadas. O camarada para entrar no circo, que queria ser artista, entrava com humildade e ia ... Limpar cocô de elefante, limpar jaula, carregar água, dar água para os bichos. Depois começava a introduzir com uma das famílias, porque a família ficava com pena. Minha mãe fez artista para caramba! Uma vez eu estava em Caxias, armando meu circo com meus irmãos e parou

na porta do circo um rapaz claro, de olhos claros, bonito, meio calvo, novo. E ele falou assim para minha mãe: “Minha senhora, você é dona do circo?”. Ela disse: “Dona do circo, não. Os donos são aqueles 4 rapazes lá, que estão montando o picadeiro. Aquele ali que está encabeçando a lona é o mais velho.” “É que eu vim de Porto Alegre, cheguei na rodoviária e roubaram minha mala, meus documentos e eu estou com fome. Eu não tenho parente, não tenho nada aqui.” Minha mãe o levou para a cozinha. Era um barracão grande com uma mesa. E ela falou para a empregada para dar um café com leite para um pão, uma bisnaga com manteiga, porque ainda não está na hora do almoço. Mamãe sentou perto dele e começou a conversar com ele. Ele disse que tinha vindo para arranjar emprego, e ela ofereceu a ele um emprego no circo. “Você vai ajudar agora que está armando o circo. O capataz vai dizer o que você tem que fazer, vai carregar material, depois que o circo estiver armado você vai buscar água, fazer uma compra para mim. Eu gosto de tomar meu café bem cedinho para meus netos, que tem que ir à escola. Então, você de manhã cedo já vai comprar meu pão e o leite.” Quando chegou segunda-feira quando a mamãe abriu o trailer ele já estava em pé, às 5 horas da manhã, já estava parado na porta do trailer: “Dona Rosa, estou aqui esperando para comprar o que precisar.” Mamãe já deu o dinheiro para ele e no dia seguinte a mesma coisa. Com o decorrer do tempo mamãe conversando comigo, e pensou: “Ele é tão bonito... Vou fazê-lo artista!”. E eu disse: “Vai procurar dor de cabeça.”

Mamãe apelidou ele de Gaúcho, e falou: “Gaúcho, pega aquele rola e aquela tábuia. Segura aí no mastaréu. Sobe no rola.” Mas a gente não estava vendo o ensaio dele, porque quando a gente o acordava já estava para fazer o serviço. Mas foi indo, foi indo. Até que mamãe disse que o rola dele estava um espetáculo. “De tardinha vamos fazer um ensaio geral com música e tudo.” Mamãe mandou fazer para ele uma roupa de Marrocos, com aquela jaquetazinha, com o chapeuzinho de Marrocos. E os artistas se sentaram no picadeiro, os músicos, os empregados, tudo gozando dele, querendo gozar ele. Mas ele tirou a roupa, subiu no rola, jogou as bolinhas... “Vai estrear no sábado, na matinê.” E seguiu no sábado à noite e domingo, de novo. Quando chegou segunda-feira, quando mamãe abriu o trailer, cadê? Ele estava na barraca. E minha mãe: “Gaúcho, e o pão?” “Oh, Dona Rosa, eu estou tão cansado...”. “Ah, você virou artista e agora está cansado?! vai comprar o pão!” [Risadas]. Ele ficou com a gente quase dois anos. Aí começou a apertar a saudade da família, disse até que ia voltar, mas ficou por lá. [Risos]

Muitas **histórias do meu avô**. Uma história que eu nunca me esqueço. O meu avô estava na Paraíba, e um camarada com três barras amarradas no ombro, e uma sacola uma trouxa chegou na porta do circo, e meu avô estava fumando um cachimbo. Meu avô era

metido pra caramba. Ele falou assim: Você é o dono do circo? Pois não. É que eu sou artista. Meu avô olhou de cima a baixo e perguntou: E o que você faz? Eu faço três barras. E meu avô fazia uma barra, ele fazia barra olímpica. Ele disse, não, a companhia já está formada. E nisso, a minha avó estava lavando uma panela, chamou o meu avô. Oh, Francisco, o que é que esse moço quer? Ah, é artista de trouxa. E minha avó falou para ele: Você esquece que nós temos três filhos e não sabemos, futuramente, o que vai acontecer com nossos filhos. Contrata o rapaz. Chamou o moço. Olha, arma o seu aparelho, que de noite você estreia. Ele armou as estacas, chegou a hora do almoço e minha vó deu um pratinho para ele. Muito obrigado, minha senhora. Comeu tudo e de noite ele vestiu aquela malhazinha muito relezinha, aquela sapatilha quase furadinha. Meu avô como era palhaço: Com vocês, fulano de tal, com as três barras olímpicas. O camarada entrou, e o truque que meu avô fechava o número ele abriu. O pessoal levantava de pé para bater palmas, a cada truque que o homem fazia a plateia, ah....! Terminou, ele tirou a sapatilha dele, tirou a roupinha dele. E meu avô disse: Rapaz! Maravilhoso! Você está contratado. Não, eu vou embora, porque o senhor não contrata artista de trouxa. E foi embora. [gargalhada] Meu avô não contava essa história, minha avó que contava.

Foram 10 filhos. Eu tive 10 tios. Eu tive uma infância linda. Porque eu era paparicado pelos 10 tios, porque eu fui o primeiro neto e o primeiro sobrinho. Quando eu nasci o meu tio mais velho, que era portô, era baita do homem, me pegou lá em Barbacena, Minas Gerais, e me colocou numa bacia com água morna com pétalas de rosa para me dar banho. A minha mãe contava que ele sorria de felicidade, e me dando banho. Então, eu tive uma infância linda. 10 tias e uma avó. Aí eu vou falar o quê do circo?

Eu tive, sim, uma discriminação muito grande no colégio. Se hoje ainda existe discriminação com quem é de circo, imagine naquela época. A gente chegava no colégio e não tinha uma carteira para gente estudar. Depois, que Getúlio Vargas fez uma lei federal, que todos os colégios no Brasil tinham a obrigação de receber o aluno circense, nem que tivesse um caixote para ele se sentar. Aí foi melhorando. Mas a minha mãe, na boca das crianças na rua, era chamada de piranha, ou coisa assim. Eu recebia dez, e, na hora do recreio eu dava um soco nele, aí voltava para casa com o olho todo roxo e no dia seguinte já não queria ir ao colégio... [risos] Foi uma vida. Mas, estamos aí.

JF: Graças a Deus, Pirajá! [risos] Gostaria que você começasse falando seu nome, sobrenome, como você aprendeu o circo, quem te ensinou.

PB: Meu nome é Pirajá Bastos de Azevedo. Eu tenho 85 anos de idade, 79 de profissão. Nasci na cidade de Minas Gerais com o nome de Barbacena, é a cidade das rosas. Sou quarta geração circense, filho de Heloísa Azevedo Bastos e Augusto Bastos. Sendo que meu pai teve um problema na documentação dele. Porque meu pai, aos quatro anos de idade, foi entregue ao Luís Olimecha, dono do Circo Olimecha. A minha avó legítima era uma lavadeira e morava em Bonsucesso. Todo circo que chegava em Bonsucesso ela ia lavar roupa e passar roupa dos artistas e dos proprietários. O Olimecha se encantou com meu pai e pediu à minha avó. Minha avó deu o meu pai e ele foi registrado como Augusto Olimecha. Só não tirou o primeiro nome. Sendo que meus avós legítimos eram Francisco Bastos e Juventina Bastos, e meu pai passou a ser Augustinho Olimecha. Então, eu não vou tocar nisso, vou deixar para lá porque é meio desagradável para mim. Mas depois dos 22 anos meu pai foi a Bonsucesso, no cartório, e conseguiu seu nome legítimo. Deu baixa e passou a ser Augustinho Bastos. Ele já era casado com minha mãe, já esperando Pirajá, e minha mãe, Heloísa Azevedo Bastos. E encerrou essa história.

A minha criação dentro do circo foi rodeada por 10 tios, cinco mulheres e cinco homens. Eu aprendi de tudo um pouco com eles, e meu pai, que era o meu pai. Nós ficávamos com ele mais tempo. Mas os meus tios que sempre davam uma coordenada, de um equilíbrio, de um solo e dentro da vida circense, meus tios foram me ensinando a encerar um barbante a palombar uma lona de circo, porque naquela época não existia plástico. Era o algodão encerado, a química do algodão, que a gente colocava no algodão para se transformar em impermeável. Eu sei toda ela na cabeça que meus tios passaram para mim. São tantos quilos de cera, tantos quilos de parafina, querosene a tinta xadrez para dar cor do circo, da lona. Porque a lona antigamente era padronizada, era ou amarela ou verde. Então, tudo isso eu aprendi no Mundo do Circo, armar o circo, levantar mastro, arriar mastro... Eu sou um profissional dentro da área circense. Eu sei a capatazia, eu e meu filho foi quem tiramos a lona da Escola Nacional de Circo, em dois dias.

JF: E como era o cotidiano no circo?

PB: Nós tínhamos hora para tudo. Meu pai foi um pai maravilhoso e a mãe também. Então, nós tínhamos hora de brincar, hora da responsabilidade, do ensaio, hora de dormir, hora de ir ao cinema. Isso foi com o decorrer da idade. Primeiro quando criança, aí quando adolescente a gente já podia sair sozinho, a um baile. Sendo que, na época, a discriminação falava alto demais. Então, às vezes eu evitava chegar na cidade e sair muito. Eu era muito, assim, o que eu sou hoje, muito aberto. Vinham as estudantes que assistiam ao espetáculo, que

viam circo, visitar o circo, e Pirajá era muito envergonhado. Só faltava correr para debaixo de uma cama para não conversar com ninguém. Porque eu tinha um complexo de ser artista de circo, e de tanto aquilo estar na cabecinha, falando das mulheres de circo falando dos homens que eram ciganos. Quando a gente chegava na cidade eles falavam assim: Cuidado! Prende as suas galinhas porque eles vão roubar as galinhas!”. Aquilo foi me criando um negócio... E meu pai e minha mãe sempre brigando com isso, e me diziam que eu não era um rapaz igual a outro qualquer. Muitas meninas que chegavam a ter aquela amizade na cidade e conversar comigo, falam: Você não tem que ter complexo, você tem que ter orgulho do que você faz! Porque os rapazes da cidade não fazem o que você faz. Eles podem estudar nas universidades, mas você é um artista. O pessoal te admira dentro do picadeiro!”. Então, eu tive ainda muitas pessoas que falavam assim, mas 60, 70% já era o contrário. Falavam assim: "Papai, o senhor gostou do espetáculo? Eu gostei muito!”. E o pai dizia: “Não vai me dizer que você está querendo namorar o Pirajá. Que futuro você vai ter com o Pirajá?!” A gente estava abaixo de tudo. Eles achavam lindo o espetáculo, mas jamais abririam mão da filha deles para casar-se com um de nós. Tanto que eu nunca namorei... Eu namorei a irmã da Delisier. Mas foi assim, dois meses, elas se mudaram de circo e acabou, pronto, elas foram para um canto e eu fui para o outro. Mas no sério, no sério, aos 25 anos só tinha tido duas namoradas firmes. Fiquei noivo por cinco anos, e acabei o noivado por causa de um circo que eu comprei, e depois de um ano e pouco eu conheci uma outra pessoa que é a minha esposa até hoje. Onde eu não tive nenhum problema com a família, com a mãe, que me adorava. As primas dela falavam com ela que era louca de deixar uma filha formada para casar-se com uma pessoa de circo, uma coisa sem futuro, que não tem lugar para parar, que só vive viajando. Ela dizia que se ela escolheu ele, ela que vai se casar com ele, “e terá todo o meu apoio.” Então, quer dizer, eu tive essa sorte. Mas fui sempre de frequentar uma festinha, um aniversário, e quando o público entrava em conhecimento sobre a nossa família já era hora de ir embora da cidade. Essa foi a minha vida. Agora, eu tive uma mãe maravilhosa! Fora de sério. Dessa mãe que se sentava na mesa de cabeceira, passava a mão na testa da gente e falava calmaaaa, vai tudo melhorar. E melhorava (sorriso).

JF: Parece que é mágica, não é?

PB: É mágica... O meu cotidiano no circo foi com muita responsabilidade. Porque eu tenho que contar isso para entrar na história. O meu avô quando veio do Nordeste veio para o circo Olimecha. A minha mãe tinha 16 anos e o meu pai, Augustinho Olimecha, que depois passou a ser Augusto Bastos, também tinha 16 anos. Começaram a namorar aquele namorico

escondido, um papelzinho de bala, um coraçãozinho para lá, um coração para cá. E o Luís Olimecha deu todo apoio ao namoro do meu pai com minha mãe porque a minha mãe era a melhor artista. Ela era a maior acróbata, ela fazia báscula, ela fazia voos, saltava demais, dançava... Naquela época a dança ainda não estava tanto, mas ela estava avançada. Ela dançava sapateado espanhol, americano, bailado havaiano, bailado russo. Cada dia ela apresentava um bailado de um país. Então, o velho Olimecha forçou aquela barra para pegar a artista para jogar na família dele. Meus tios tinham um ciúme imenso da minha mãe. Quer dizer, quando a minha mãe estava próxima a se casar, eles já estavam com contrato para Manaus, para levar a família toda, para terminar o namoro. E uma das minhas tias chegou e falou para minha mãe: “Você sabe que nós vamos viajar para Manaus?”. Mamãe ficou apavorada. Nisso ela já estava com seus 17 anos de aliança no dedo. Ela foi ao meu avô, por parte de mãe: “Papai, estão fazendo uma coisa escondida. É para terminar meu casamento?”. Meu avô teve uma conversa séria com ela: “Rosinha, você gosta do Agostinho?”. E ela disse: “Eu amo meu marido.” “Então, pode deixar que você vai ficar no Circo Olimecha casada.” Pegou papel de nascimento dela, pegou o papel de nascimento do papai, foi no cartório, deu entrada. Foi assim, ela se casou hoje, e na outra semana foi pra Manaus. Foram trabalhar com meus tios numa temporada no Teatro de Manaus. A minha mãe, como os Olimechas têm origem japonesa, tudo com os olhinhos puxadinhos, trabalhavam com quimono japonês. Já veio o Alfaiate e fizeram o quimono da minha mãe, que já passou a ser japonesa. Japonesa pernambucana, cabra da peste [risos].

Mamãe passou a fazer mão a mão, entrou na báscula dos Olimecha, fazia voos, fazia volteio, subia em cima do cavalo, corria em volta do picadeiro. Aí, começou o negócio a piorar, entre meu pai e o pai adotivo dele que era o Luís Olimecha, pai do Luizinho, que inaugurou a Escola Nacional de Circo.

Aos 22 anos, papai, ensaiando volteio, caiu. Você já deve ter visto e volteio... Fica um no meio de picadeiro, com o chicote, segurando a rédea do cavalo, rodando. Quando meu pai caiu, ele deu uma chicotada no meu pai. Ele, com 22 anos, já próximo de ser pai, se revoltou com aquilo. Ele olhou para o pai dele... Meu pai adorava o pai dele, porque foi quem criou ele... E o Olimecha disse: “Você está me encarando?!”; e deu outra chicotada nele. Papai pegou a ponta do chicote, puxou, e o Olimecha caiu sentado naquela serragem, levantou e tirou meu pai e minha mãe do circo dele. Foi quando meu pai saiu da empresa dos Olimecha e foi procurar um cartório: “Já que você não me reconhece como filho, que há 20 anos estou aqui contigo, eu vou procurar as minhas raízes.” Foi quando meu pai foi para a família do sogro, que foi uma tremenda festa, que meu pai passou a ser o filho mais velho da família. E

foi o genro que deu o primeiro filho à família. Então, eu tive essa criação toda. Quando meu pai foi para o circo, para companhia do meu avô, ele fazia apresentações nos teatros, Teatro Carlos Gomes, Teatro Recreio, que foi demolido, João Caetano, Cassino da Urca, Cassino do Icaraí, o Quitandinha, em Petrópolis... Eram os shows que meu pai pegava com a família. Ele teve uma ideia, de fazer um circo, e colocou o circo na mão do meu pai, como se papai fosse o responsável. Com isso, meus tios, que eram todos solteiros, começaram a namorar as filhas dos donos dos circos que tinham no Rio de Janeiro. Tinham muitos circos de países sul-americanos, da Argentina... A gente naquela época se denominava de ciganos. Eles não gostavam de serem chamados de ciganos, mas quase todos se casaram com as filhas dos donos de circos que tinham dentro do Rio de Janeiro, e dentro do Brasil.

Foi a família Robatini, foi a família Stephanovich, aquele que pegou fogo... Era o Circo Norte-americano, dos Stephanovich, os Francovich... Todos se casaram, mas ao invés de trazer a esposa para dentro do circo do meu pai, saíram para o circo dos outros, porque o circo do sogro era mais potente, tinha seis elefantes, carreta e tudo, e foram para lá. E meu pai ficou com o sogro, a sogra, a caçula, que tinha cinco anos a mais do que eu (hoje tem 90 anos, mora em Franca e tem três filhos médicos), e Pirajá, e a minha irmã, Anapuru. Papai foi obrigado a contratar artistas, para repor o lugar deles, e nessa brincadeira papai começou a tocar o circo. Foi como uma escola que eu tive. Aos 16 anos Pirajá ficava na frente do circo para ir à cidade vizinha, para falar com um prefeito, com um delegado. Era uma responsabilidade de uma pessoa de mais idade. “Vem cá, mas seu pai mandou?” “Papai mandou.” Ele me deixava fazer isso para eu já começar a ter responsabilidade futura na empresa. Essa foi a minha vida. Então, ele me criou tendo muitas responsabilidades. Quando papai ficou com mais idade, e minha mãe também, ele sai de casa e nos abandona, deixando meu avô e minha avó. A carga veio toda para cima de mim. Eu com 16 anos. Eu e minha secretária, que era minha mãe. Primeiro ela ia comigo, mas depois já passou a não ir, eu ia sozinho. Comecei a olhar meus irmãos, como professor. Já comecei a mandar nos empregados, a mandar no meu motorista, porque eu tinha dois caminhões no circo.

Porque papai foi um homem artisticamente maravilhoso. Agora, ele foi muito mulherengo. Ele deu muito trabalho a minha mãe e minha mãe sempre segurava, devido a família, por causa do pai, da mãe e dos filhos. A última que ele fez eu estava na Bahia, já com um circo maravilhoso. Ele se apaixonou por uma mulher que eu contratei para a cozinha e saiu do circo com ela. Foi quando a Escola estava em projeto, pelo Luís Olimecha, para inaugurar. Como o Luís Olimecha era muito meu amigo, procurou a minha mãe e a minha irmã, que moravam aqui em Nilópolis, pois minha irmã saiu da trupe quando se casou com

um funcionário federal e foi obrigada a sair do circo, comprou um apartamento... Mas ela mantinha contato com a gente. Final de ano ela ia passar Natal com a gente, e o ano novo. Ela, o esposo e os dois filhos. Então, o Luís foi na casa dela perguntar sobre mim, e conta que tinha feito um projeto, que tinha sido assinado: “Eu vou fazer uma escola de circo e eu quero Pirajá como professor.” Então vim aqui no Rio, saí de Salvador, e fui no Irajá, onde morava o Luís, que me confirma que a escola já seria montada e me pede para ser professor. Foi quando eu pedi um grande favor, que contratasse meu pai, que então estava desaparecido. “Papai já saiu tem mais de 6 meses e eu não sei onde ele está e eu sei que ele vai para o Rio e vai correr pra procurar você.” E o Luís falou: Pirajá, nem que seja como capataz. Eu não vou deixá-lo na rua. Porque ele é meu irmão por parte do pai.” - Ele era do segundo matrimônio. Porque a primeira esposa morreu e ele casou pela segunda vez, quando teve o Luís e o Luís Olimecha. Mas os dois tinham uma consideração muito grande pelo meu pai, pela história que eles tinham. Foram a favor do meu pai e quando ele bateu no terreno, na mesma hora o Luís mandou ajeitar a papelada dele, a carteira de trabalho e se aposentou aqui na escola, o papai. E eu continuei com o meu circo. Fui casando os meus irmãos, foram chegando os filhos.

Quando os meus tios saíram do circo, e que ficou meu pai, eu, minha irmã, minha tia, meu avô e a minha avó, nós tocamos o circo, contratando outros elementos e ficamos assim. Com o decorrer do tempo o meu pai falou para mim que estava se sentindo cansado e que queria mudar de vida. Isso antes de sair de casa. **“Eu vou mudar de vida e vou vender o circo. Nós vamos parar numa cidade e eu vou montar um comércio.”** Eu me revoltei com aquilo. Eu não queria aquilo. **Mas ele fez isso em duplo sentido, porque ele era muito complexado, e ele queria parar para eu poder ver o que era a vida da cidade, o que eram as famílias da cidade, para eu não pensar que eu era um infeliz, que era de uma família maldita, uma família que não era da sociedade, que era de circo.**

Paramos numa cidade, que na época ainda era uma vila. Aquela igrejinha, a subprefeitura, umas 10 vendas, uma porção de casas, tinha uma fábrica de tecido, que é o que sustentava a cidade. Papai vendeu o circo, eu chorei muito, e no dia seguinte ele foi na cidade vizinha, e comprou mesas de frigorífico, geladeira, e montou um bar. Dentro desse lugarejo, tinham umas 6 vendas que vendiam de chupeta a rapadura, botina, remédio melhoral, pasta de dente... E não tinha um bar moderno, com balcão alto, frigorífico, sinuca, as mesinhas, com dominó, com baralho. Nosso bar passou a ser o bar da “juventude”, porque eu era jovem, a minha tia também, solteira e jovem, minha irmã. Vinha toda a rapaziada, as moças, a gente afastava um pouco as mesas, fazia um baile dançante, na época do Bolero.

JF: Você parou de ensaiar circo nessa época?

PB: Não. Eu jogava futebol. Eu ia para o campo de futebol e ensaiamos, eu e a minha irmã.

Foi a nossa salvação. Foi que eu caí na realidade do que era a vida fora. Tinha gente maravilhosa. Mas tinha esposa que pulava cerca, tinha marido alcoólatra, tinha marido que batia na mulher. Foi aí que meu pai falou assim: “Isso é a vida fora do circo, e a alta sociedade.” O prefeito tinha mulher e tinha das mulheres, amantes, o delegado da cidade tinha duas amantes, o farmacêutico tinha amante. Ou seja, foi uma lição que ele quis dar em vida para mim.

Meu pai vem ao Rio de Janeiro e na época tinha o café dos Artistas ao lado do Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. Era um escritório ao ar livre que toda segunda-feira das 16 horas em diante você encontrava tudo que era artista. Naquele café onde se faziam os contratos, oralmente. “Olha eu vou no Estrelinha, no Rocha Miranda. Domingo... A rua é tal” **Muitos já tinham endereço, porque muitos artistas não moravam mais no circo. Cada um já tinha sua casa própria e já tinha um meio de vida.** Um era taxista, ou trabalhava numa loja, numa fábrica etc. Quando chegava quinta-feira, sábado, domingo, eles saiam para fazer aquele biquinho.

Então, meu pai chegou no Café, encontrou com os colegas, e encontrou com um amigo de infância que era louco por circo, que morava na Ilha do Governador e que não saía do circo. Nas férias dele, os pais o liberavam para ir ao circo para ficar com meu pai. Ele dormia na barraca, tomava banho de caneca... Ele era cheio de dinheiro e para ele aquilo era a maior coisa. Ele ia para praia para meu pai ensinar ele a saltar, subia no trapézio... Cada bairro que os Olimecha iam ele sempre ia uma semana para estar com meu pai. Quando não era, meu pai ia para a ilha para ficar com ele. Eram amigos inseparáveis. Papai vai para o café e encontra com ela. Se chamava Ângelo Benvenuti, de uma família italiana. Eles se abraçaram, papai chorou, aquela coisa toda. O papai perguntou pelos pais, ele tinha perdido os pais, tinha um casamento fracassado, morava sozinho, tinha um filho... E perguntou: “Oh, Agostinho, quantos filhos você tem?” “Ah, eu tenho o Pirajá, a Anapuru, e o Uirapuru, tudo índio.” “Então, você não vai para o hotel, não. Vai para minha casa. Eu moro num condomínio, na Ribeira.” Então, entraram no carro com ele, e quando chega na Ribeira a primeira coisa que meu pai vê, em frente ao conjunto, é o Circo Olimecha. Foi quando ele disse assim: “Eu trouxe você para cá de propósito. Seu pai teve um AVC. Está todo entevado numa cama e eu quero que você o veja, porque ele chora dia e noite pensando em você.”

Ele tinha um trailer pequenininho, e os irmãos moravam aqui na Rua Ceará. Tinha uma casa antiga onde moravam os Olimechas todos. Aqui quando tinha espetáculo eles acordavam cedinho, iam para o circo, arrumavam as coisas, levavam maçã do amor, pirulito, ... Quando terminava o espetáculo eles pegavam o carro e vinham para a Praça da Bandeira de novo. Só ficava lá no circo o velho, uma enfermeira, o capataz e três empregados. Quando o papai chegou, ele pôs o pé na porta do trailer e falou assim: “Sr. Luiz, adivinha quem eu trouxe aqui para o senhor?” Papai entrou e ele ficou emocionado e começou a chorar, abraçou o papai. E começaram a conversar. Porque ele não viu nem o primeiro neto, que era eu. Ele disse: “Agostinho, vem para o meu circo. Vem levantar meu circo, porque seus tios estão todos velhinhos. Como é que vou tocar o circo assim dessa maneira? O Luís [que era do segundo matrimônio] tem 14 anos, e a Luíza também está estudando. Eles nem aparecem aqui no circo. Só vem aqui para pegar dinheiro”

Meu pai disse que não podia, que tinha um bar, assim, assim... “Não, vem para cá. Vem para cá. Eu quero reparar, salvar o que eu fiz de errado.” Meu pai voltou lá na cidadezinha, falou para minha mãe. E minha mãe o advertiu: “Augustinho, o lobo perde o pelo, mas não perde a manha.” Mesmo assim nós vendemos o bar, viemos para o Rio de Janeiro, sem aparelho, sem figurino, com todo mundo parado (referindo-se ao ensaio). Meu pai já não fazia parada há muitos anos, a minha tia não fazia arame. Já tínhamos vendido esses aparelhos para outros circos. E viemos todos nós para o Circo Olimecha, no Engenho Novo, na Barão do Bom Retiro. Meu pai transformou o circo em oito meses. Você só via meu pai sujo, de serrote e martelo e prego, fazendo lona nova. E o Olimecha se recuperou com aquela chegada do meu pai, e largou a bengala, já andava, passou a falar perfeito e mover a boca começou a melhorar, porque ele tinha a boca torta. E era Agostinho pra lá, Agostinho pra cá... Ele, com 80 anos de idade, arranja caso com a enfermeira, que tinha 22 e vai viver com a enfermeira. E ele já era separado da segunda esposa, mãe do Luisinho e da Luísa Maria. Os filhos se revoltaram com aquilo. Porque o dinheiro que entrava pelo buraquinho da bilheteria saía direto para a bolsa da menina. Ela morava na Ilha e ia no circo só para buscar dinheiro. E quando você ia no trailer dele, ele aparecia todo marcado de batom. Aquilo era um troféu para ele.

JF: Mas Pirajá, mas neste momento você ficou dando força também no circo?

PB: Ah, claro. Eu fiz dandies com o Luisinho, minha irmã foi fazer passeio aéreo. Quer dizer, retornamos a fazer aparelho. Mas os tios, que eu adoro todos, e que inclusive já morreram, tio Alfredo, Maritaca, Jarbas, tia Vanda, Marina, todos japoneses. Eles me

adoravam. Eu tinha muita história com eles mesmo. Porque eles vieram do Japão e quando os pais morreram, eles fizeram o Circo Olimecha. Bom, eles falaram para o meu que ele, que era o mais velho e que já tinha família, deveria falar com ele para chamar atenção da tamanha irresponsabilidade, porque ele ia afundar o circo. No que meu pai vai lá falar com ele, a cena se repete: “Fora do meu circo!” Mas quando nós saímos já estávamos com a báscula pronta, escada de pé, tranca, números prontos para trabalhar em qualquer circo.

JF: Mas quem saiu com você?

PB: Eu, minha irmã e meus dois irmãos. Já tinha a família toda completa. O Ubiratan, que era o caçula, tinha 8 ou 9 anos, mas já era volante de icários, o Uirapuru, que já tinha seus 12 para 13 anos, eu e minha irmã.

JF: E nisso vocês faziam icários?

PB: Isso. E nós, praticamente, já tínhamos o espetáculo. Meu pai chegou para mim e falou assim: “Olha, eu estou cansado. Eu passei tudo para você, e você, como filho mais velho, será de hoje em diante o chefe da família. Nesse momento eu vinha para o café (Café dos Artistas) para tratar de shows etc., e foi quando veio um circo muito grande para a Av. Presidente Vargas, dos irmãos Palácio, de uma empresa Argentina. Eram oito irmãos e a velha, que era viúva. Mas era uma potência. Eram oito elefantes... Foi na época que lançaram O Maior Espetáculo da Terra, o filme. E ela entrou no Rio jogando o circo dela com essa propaganda: “O circo que trabalhou nos Estados Unidos no Maior Espetáculo da Terra, onde tem os maiores trapezistas do mundo, e que era mesmo um (número de) voos maravilhosos. E eles nos contrataram. Nós ficamos na Presidente Vargas por oito meses. Mas o sonho do Pirajá foi sempre de ter a sua empresa. Eu queria ter o meu circo.

Nós fizemos 8 meses e quando terminou a temporada o circo ia sair direto para Salvador. Ia armar onde é o estádio da Ponte Nova, o estádio de futebol. E eu perguntei ao senhor Luís para onde nós íamos. A empresa nunca comunicava aos seus artistas. Você estava dentro do navio ou dentro do trem e não sabia para onde ia. Eu achava que era errado. A gente tem que saber aonde vai. E eu coloquei na cabeça dele que eu só assinava meu **contrato** se soubesse para onde iríamos. E ele falava com aquele sotaque argentino: “Che, Pirajá, nós vamos para Salvador. “E eu falei que não iria para lá, porque tinha dois irmãos que eu queria que estudassem, a minha irmã, que estava noiva de um funcionário federal. Eu não queria fazer o que queriam fazer com a minha mãe. Eu queria que ela se casasse. **E decidi ficar aqui no Rio de Janeiro.** Aí eles foram embora.

Com esse trabalho todo nós chegamos a comprar uma casa no Irajá, com um quintal muito grande e passamos a fazer o que os outros circos faziam. Quando tinha espetáculo, pegava o bonde, na quinta-feira, trabalhava, e depois voltava para a casa. A maioria dos artistas na época faziam isso, que não moravam atrás dos circos.

E aí eu vou para o Café dos artistas e chega para mim um cara que me diz que em Porto Novo do Cunha, Além Paraíba, tinha um circo que estava à venda. Eu fui direto para a Praça Mauá, porque ainda não tinha a rodoviária Novo Rio, e fui de manhã cedo rodoviária a lei Paraíba só tem Além Paraíba tive que pegar um outro táxi que fazia trajeto para ir para a cidadezinha que era pertinho dez a 15 km, que era Estrela Dalva, e quando desce do carro, vejo de longe dois mastros sem lona, o esqueleto do circo sem lona sem pano de roda, o mato cresceu por dentro do circo, o circo abandonado no meio do mato. Falei: “Gente, esse pessoal é preguiçoso! Como é que deixa o circo numa situação dessa?!” E, quando abre o portão quem é? Meu tio, Ubiratan. Ele acordou meus primos, acordou todo mundo, três primos e duas primas e os artistas também, que tinham três casais. E levantou todo mundo. Tinha um casal que me conhecia aqui do Rio. Tomei café, e meu tio me abraçando, a minha tia me abraçando, meus primos me abraçando, e disse: “Eu não vim aqui a passeio. Eu vim porque aconteceu isso, isso isso... Eu vim comprar um circo. E meus primos se levantaram e falaram: “É seu, de graça!” Porque meus primos cresceram em circo de primeira qualidade. Dois primos nasceram no Garcia... Como meu tio fez um circo bonito e de uma hora pegou fogo em Niterói e Vitória, Espírito Santo, ele foi obrigado a resumir o circo e caiu na realidade dos meus primos, que aquilo não ia mais um lugar nenhum[...]. Quando cheguei em casa, tirei o material, coloquei no quintal e aí fui reformar para ver o que tinha o que não tinha aí quando eu abri a lona, era rasgo para tudo que é lado. Fiquei quase 15 dias reformando a lona. Nisso, o circo sai o norte-americano sai do centro do Rio de Janeiro e vai para Niterói. Chega em Niterói e pega fogo. Foram 400 vítimas. Niterói teve que fazer um cemitério particular para enterrar todo mundo. O Caio Martins com filas e mais filas de caixão. Aqui era Guanabara o governador da Guanabara fechou os circos todos do Rio de Janeiro. Os que tinham transporte foram embora, mas tinham muitos artistas que tinham os filhos estudando, fazendo ginásio, outros no exército, ou trabalhando em outros empregos. Não podiam viajar com o circo. E eu, com os meus irmãos estudando, com material no terreno, sem um documento de circo, estava começando a ficar apavorado. E começou a apertar o cinto. o Senhor Fred, o Carequinha, apresenta o sindicato dos artistas e ele começou a pegar os artistas e a fazer pequenos blocos de artistas para levar para Gávea, para o Flamengo, São Januário do Vasco, Maracanãzinho etc., para poder angariar dinheiro para dar ao povo do circo que estava dentro do Rio de

Janeiro. O circo pegou fogo, jogou o material queimado fora, e o que sobrou foi embora para a Argentina, deixando aquela confusão enorme aqui dentro do Rio de Janeiro, e meu tio foi com eles.

E eu fiquei aqui, com o circo reformadinho e fui para Nova Iguaçu, Baixada Fluminense. Chegando em Nova Iguaçu fui à prefeitura e fiquei duas horas para ter um para conversar com prefeito. Eu disse: “Eu preciso trabalhar e eu não tenho dinheiro. O dinheiro está acabando e daqui a pouco a gente não tem o que comer.” Ele chamou a secretária, que chamou o fiscal e ele explicou: “Esse rapaz aqui tem um circo, assim, assim...” e perguntou a área que eu precisava. Eu tirei meu material de Irajá coloquei no caminhão. [...] **Aí eu armei meu circo.**

Como eu tinha um relacionamento muito grande, fui ao café dos artistas e peguei o fino dos artistas. Trouxe um bom malabarista, trouxe o Luiz Olimecha fazendo palhaço, trouxe o primo dele, fiz uma bandinha com quatro músicos tocando. Estava mostrando uma coisa diferente e eu nessa época era noivo. Eu fiquei noivo de uma moça que me assistiu na Presidente Vargas naquele circo de oito mastros, seis elefantes, dois globos da morte, entendeu? E ela sabia que eu tinha vontade de comprar um circo. No dia em que eu comprei o circo foi a primeira pessoa a saber. Eu falei: “Maria, eu comprei um circo!” O pai dela era radialista, e ator da rádio Tupi, e quando foi entrando no meu circo foi debochando: “Vamos entrar aqui no Orlando Orfei, vamos entrar aqui no circo Garcia...” E eu calado, segurando a barra e sorrindo. A gente tem que falar depois que assiste a estreia! Para um carro e na porta a minha futura cunhada, minha futura sogra e meu futuro sogro. Quando eles viram aquele circo foi aquele horror, eu já notei que minha sogra, e minha noiva não gostaram. A minha cunhada não, a minha cunhada me abraçou e me incentivou: “Você vai à frente, tem que seguir!” Elas fizeram tanto a cabeça do pai que ele entrou no carro e foi embora antes do espetáculo acabar. Aí chegou o fiscal da prefeitura: “Eu quero uma cerveja!”, e o pessoal da polícia também, e eu fiz a mesma coisa porque eu queria fazer ambiente porque eu ia ficar em Nova Iguaçu mais tempo.

Na segunda-feira, fui para o café dos artistas para tratar com mais artistas para quinta-feira estrear comigo. Vou à minha noiva e quando eu chego lá, ela está com aliança na mão: “Ou você larga essa porcaria ou eu não caso contigo.” Disse para ela: “Então eu te largo agora. Você quer status.” Se você chegasse lá em Nova Iguaçu e visse as carretas... Ainda bem agora do que acontecer mais tarde.

Eu tive força para trabalhar. Meus irmãos fizeram ginásio, fizeram exército, e eu ali na cabeça da família. Consegui ajudar todos os circos que tinham dentro do Rio de Janeiro,

porque eu tive um circo maravilhoso, com dois caminhões atrás do terreno, com os meus motoristas, e eu passei a mudar os cirquinhos pobres que não tinham transporte.

JF: E você tinha quantos anos nesse momento?

PB: Eu já estava com 22 para 23 anos.

JF: E ficou assim até...?

PB: Até se casar. Ai, eu fiquei com tanto medo de mulher, porque quando ela me entregou aliança e que eu cheguei em casa, ainda morava no Irajá. Eu fiquei um mês chorando na cama passando a mão na cabeça. Eu era apaixonado e fiquei arriado. Minha mãe dizia: “Calma, calma.” Meu cunhado, como era funcionário Federal, todo final de semana ia para o circo, minha irmã ia para praça da alimentação para vender churros, vender as coisas para matar a saudade. Um dia meu cunhado chega e me fala: “Pirajá, você está trabalhando clandestinamente há mais de três anos. Você não tem um papel assinado, você não tem alvará, não tem nada. Procura um escritório de contabilidade para você fazer a sua firma.”

Eu já tinha saído da minha casa, tinha dois trailers no circo e mamãe passava mais tempo nos trailers do que em casa, no Irajá. Eu já estava no distrito de Caxias fazendo os bairros de Caxias. Fui ao edifício Santa Rosa, 12 andares. No sexto andar só escritório de contabilidade e quando cheguei em frente ao escritório, só vejo aquela morena sentada atrás do balcão com radiozinho assim e máquina de escrever. Eu falei: “Com licença, sou proprietário de um circo e eu queria saber como é que eu faço para registrá-lo.” Ela virou-se. [...].

Aí foram cinco anos de namoro. Até que eu falei: “Ô Rita, eu vou ajudar sua mãe, e suas irmãs.” E ela se casou com 21. Eu sou mais velho nove anos. Mas eu já tinha meu trailer com geladeira, com televisão, com tudo. Antes desse período de cinco anos quando tínhamos um ano de namoro ela foi viajar e olhou para mim... Ela tinha 16 anos, mas ela tinha muito juízo, ela já pensava em casamento. “Você vai casar comigo, porque eu não quero essa vida, eu quero entrar no circo, trabalhando. Então, faz o seguinte, eu venho para cá na sexta-feira, eu pego a minha mochila e, ao invés de ir para casa eu já vou para o circo, pego sexta, sábado e domingo e já dá para ensaiar. Segunda-feira eu já venho direto para o emprego.” Só que a mãe dela era uma carrapata não largava o pé dela. Então, ia para o emprego e ela ficar sentadinha lá. Quando ela ia pegar o ônibus a velha já ia aí. Eu tinha um trailer para ela ficar com a velha, mas quando chegava segunda-feira ela ia com a mãe para o emprego eu ia com a

mãe dela para casa dela, e de lá que eu ia para o café (dos artistas). Foram cinco anos assim. Eu sou feliz.

JF: Quantos anos vocês têm de casados?

PB: 55. 60 anos. 55 de casados e 5 de namoro.

Aí ela aprendeu a fazer corda indiana, melava a cara e entrava de palhaço com meus irmãos. Ela nasceu para isso. Aí ela passou a ser o meu abraço direito. Às vezes quando ia viajar pelo interior a Rita ia resolver minha parte de relações públicas. Ia na prefeitura da cidade, ia falar com delegado, ia no açougue encomendar carne para leão... Foi a coisa mais linda que aconteceu na minha vida.

JF: Você tem algumas imagens que você lembra do seu corpo em movimento, quais movimentos você fazia?

PB: Meu corpo? Eu não sentia nada. Você acredita que eu estou com oitenta cinco anos eu não sinto [(referindo-se às lesões)]?!

JF: Mas que gestos, quais movimentos você fazia?

Eu era muito afeminado. [Risos] Você sabe que naquela época era uma época machista e eu assistia muito filme musical. Minha mãe era bailarina e eu me sentava na frente do picadeiro para ver minha mãe dançar. Eu cheguei a aprender a tocar com a castanhola. Mamãe me ensinava sapateado, dança espanhola... Porque a mamãe faz uns bailados lindos. Ela fazia bailado havaiano [fazendo os gestos e cantando], fazia bailado russo, aquele passo baixo, entende?

Eu não parei no tempo. Não tinha internet, mas já tinha aquela visão. A gente viajava 60 km para assistir um outro circo, para ver se o que tirava do circo. Ia a companhia toda num pau de arara, em cima do caminhão. Chegando lá cada um olhava alguma coisa. O meu irmão olhava a iluminação, o outro irmão olhava o material do circo. Era assim e naquela época já tinha coisas bem feitas. Por exemplo, um camarada fazia uma roupa de mergulhador, verde, igual a uma rã, os olhos acendendo. Olha, isso há mais de 50 anos. Ele fez uma piscina, escurecia o picadeiro, aí a piscina tinha as rodinhas de lambreta, uma piscina imensa, e tinham as ervas, aqueles matos em volta da Lagoa, ia clareando e vinha uma moça com dois baldes. Tirava a água da lagoa, sentava-se num tronco de árvores no chão e tirava dos seios uma carta, como se fosse do namorado. Ficava lendo a carta, e a ã saia da lagoa e fazia a contorção.

Quer dizer, já tinha teatro naquela época. Os Azevedo, meus tios, no cassino da Urca faziam uma feira, vendendo frutas e legumes, e gritavam “Os Azevedo”, grita puxando Carroção, tudo meio cigano, a minha tia tocando pandeiro, e tiravam a báscula. Tinha já a história nessa época, a música, o teatro.

JF: E aí o que fica mais presente no seu corpo é essa energia...???

PB: É essa energia. É o que eu passo para os meus alunos.

JF: É o ímpeto!

PB: Olha o exemplo, essas aulas são aulas de conhecimento para tudo. Você passou por isso. Agora escuta bem, eu tenho essas quatro semanas alunos que já repetiram três vezes a minha aula. Tem aula que está parada porque não tem aluno. Porque eu estou dando rola.

JF: É muito difícil de encontrar quem ensine isso tão bem.

PB: Não sei se você conheceu o Guilherme e a Patrícia.

JF: Claro. Eles foram da minha turma.

PB: O Guilherme não passou na prova naquele ano, sentou-se naquela escada que tinha ali na frente e começou a chorar. E nisso passou o Silva. Ele virou para ele e falou assim: “Não passei na prova.” E o Silva disse: “Olha, você ficou perdido aqui dentro da escola. Pega o Pirajá.” Aí eu o peguei na tranca e o Silva o pegou na parada. E ele fazia Universidade de música, tocava clarinete. Foi quando ele começou a namorar a Patrícia. No segundo ano ele tirou a melhor nota. E aí?! [silêncio] A gente tem que trabalhar com amor.

JF: Mas Pirajá, como é que você veio parar aqui na Escola? E o que mudou na sua prática de corpo quando você chega?

PB: Até então eu tinha ensinado peguei meus irmãos. Passei aquilo que meu pai passou para mim, certo? Mas quando eu parei, vim para o Rio de Janeiro, porque eu fechei meu circo. Porque eu fechei meu circo na quinta geração, que não queria circo. Não sei se te contei isso. Porque foi o seguinte, meus irmãos trabalharam [no circo], e todos se casaram com moça de cidade, como eu me casei também. Então, de quatro irmãos, um casou-se com uma professora, o outro com outra professora, um com uma advogada e outro também com advogada. Elas largaram os pais, da cidade, e vieram para o circo. Mas quando vieram para o circo já vieram numa condição bem melhor do que eu. Porque cada uma entrou num ônibus,

com bloco de carpete, geladeira do ano, televisão do ano. Chegaram como madames. Mas ninguém forçou elas a trabalhar, como eu também não forcei a minha. Elas entraram no circo porque quiseram.

Todos se casaram, embora os sogros todos fossem contra o casamento. Teve um sogro que pegou uma arma, porque queria atirar no meu irmão. E meu irmão era tihoso e dizia que se ela quer se casar, eu vou me casar com ela e acabou. Assim, elas vieram para o seio do circo. Como elas eram formadas, não descuidaram do ensinamento dos filhos que vieram. Porque eu fui o único que tive dois filhos, mas os meus irmãos tiveram mais. Então, o meu espetáculo era um espetáculo de jovem, dos 16 anos mais ou menos. Tinha arame, voos, cama elástica, malabares, tinha tudo. Era uma juventude maravilhosa. Eu que chegava primeiro no terreno, levantava os mastros, levantava a lona. E a minha esposa era a única que fazia isso, pegava o material de trabalho do colégio dos meninos e ia em todos os colégios apresentando a papelada. Os meus filhos e meus sobrinhos foram os alunos que mais se transferiram no Brasil de um colégio para o outro. Eram 15 dias em cada cidade. Era transferência, carga horária, transferência, carga horária... Quando chegava o Natal eu ficava dois meses na praça para eles fazerem a prova final, para passar de ano, certo? O nosso Natal no circo era lindo. Quando caminhava para novembro eu já tinha uma árvore de Natal enorme dentro do circo, ao lado da cortina, e aquela musiquinha antes de começar o espetáculo. den den den, den den den... “O Circo Piccadilly deseja ao povo da cidade um Feliz Natal!” Quando era ano novo eu tinha que liberar os sobrinhos e filhos para visitar os avós maternos, que eram fazendeiro, vice-prefeito, delegado, farmacêutico. Quando eles voltavam do ano novo, já vinham com aquela lavagem cerebral.

Com eles com 16, 17 anos, já comecei a ver minhas sobrinhas com meia rasgada, sapatilha suja, mal maquiadas. Aí uma fala assim para o empregado: Olha, não pega o monociclo, porque hoje não vamos fazer monociclo no arame hoje não.” E o empregado falava para mim: “Oh Pirajá, a Patrícia não quer fazer o monociclo no número hoje não”. Ela hoje é advogada. E eu dizia: “Pode deixar comigo”. Quando estava no penúltimo número eu ia lá com o monociclo. Ela me dizia: “Tio, o circo tá vazio.” E eu: “Não interessa! O público que pagou quer assistir ao espetáculo. Vai fazer o monociclo. Se você não quer fazer monociclo arranja um emprego e sai fora do circo.”

Mas eu comecei a ficar pensando sobre isso e como eu vi que não tinha jeito, cheguei com meus irmãos para conversar. Uma sobrinha ficou noiva em Petrópolis, do dono de um posto de gasolina e tinha uma granja imensa, um rapaz maravilhoso, Rogério. E sou padrinho de casamento deles. Ele virou e falou que queria casar e fizemos uma ceia dentro do circo

para comemorar o noivado, eu pedi a palavra. Meus irmãos pensaram que eu ia falar de uma nova lona, de uma nova viagem para não sei onde, e eu falei assim: “Com Georgina casando-se, Pirajá deixa a direção do circo e entrega vocês três. Porque eu vou embora para o Rio de Janeiro com meu trailer, meu aparelho de pratos e minha foca. Não quero tirar nada de vocês. Leão, puma, o urso, os macacos, carretas, caminhões, tudo é de vocês.” Meu irmão deu um soco na mesa: “Você para mim não existe mais. Você para mim morreu. Você era meu ídolo, foi meu pai. Não quero ver mais a sua cara.” Eu disse para ele: “Você está falando isso agora. Eu quero que você fale daqui a uns quatro, cinco anos” Aí seguiu o casamento, beijou, casou-se, a festa dentro do circo, aquela coisa maravilhosa, e a noiva vai embora. Quando chegou segunda-feira eu falei para meu irmão que estava indo para o Rio de Janeiro. Ele falou que ia tocar fogo no circo, e minha mãe tentando acalmá-lo. No fim das contas cada um que não queria mais trabalhar no circo, pegou suas coisas e seguiu. Um foi para o sogro, outro pegou duas carretas e foi para estrada ser caminhoneiro, o outro levou uma oficina que tinha em cima do caminhão mecânico, com tudo, até máquina de solda, e foi para São Fidélis ter uma oficina mecânica. Pirajá pegou o trailerzinho dele e veio para o Rio de Janeiro. Eu já tinha um terreno comprado ao lado da minha sogra, quebrei o muro, coloquei meu trailer e pensei: “Agora, o que eu vou fazer da vida?” O Aberaldo, muito meu amigo, falou que tinha um empresário no Rio de Janeiro, em Niterói, que fazia festas de aniversário, com quem estava trabalhando. No primeiro sábado eu e minha esposa já estávamos fazendo as festas de aniversário, ela com os pratinhos e eu com a foca. Rosa Maria Murinho, presidente do sindicato, atriz e lá dentro do sindicato tinha um artista de circo, cismou de fazer uma oficina circense para a turma da Malhação, a primeira turma, com Marcos Frota, várias atrizes ainda mocinhas. E fui cuidar da oficina no Circo Voador, na Lapa, por dois anos.

JF: Você tinha uns 30 e poucos?

PB: É. Então já comecei com a corda indiana, solo, a ensinar muita palhaçaria e a montar aquelas comédias. E na Globo tinha artista que era filha de uma circense, mas não sabia as comédias, porque a mãe morreu e não passou para ela, que era recém-nascida ainda. Ela veio me pedir para montar as comédias de picadeiro, os pastelões. A Ludmila com o marido Cícero Monteiro começou assim, como dupla de palhaço.

JF: Foi a primeira vez que não eram pessoas da sua família?

PB: Isso. No Circo Voador.

JF: Para você, o que é mais importante de ser ensinado?

PB: Ah, tudo que eu fazia. Porque se eu fazia de um jeito eles faziam melhor ainda, e fora isso era um carinho absoluto. Era beijo, era abraço... Se eu estava descansado, vinha uma assim com uma maçã, me dava uma laranjinha.

E quando eu trouxe o espetáculo que a dona Omar começou a fazer o espetáculo para projeto sociais. E Dona Edite falou para mim que já iam me convidar. Eu queria porque lá estavam meus amigos. Eu sou de circo. Como eu tinha estrutura, eu cá ensinando o solo e montei as pirâmides. Eram 40 e tantos alunos e enchia o picadeiro. Todo mundo falando, satisfeito com nosso trabalho.

Foi quando o Abelardo caiu do rola e quebrou a perna e teve que engessar. A Dona Omar fez uma reunião para falar que ia precisar de um artista para cobrir um professor e disseram para ela que eu era o filho do Agostinho, da quarta geração. Dona Omar mandou um recado para mim e eu vim para cá. Eu disse a ela que estava no projeto social e ela falou para fazermos um intercâmbio. “Chama a diretora lá, porque os que estão melhorando lá podem vir para cá.”

Comecei na mesma hora, não tinha nem roupa. O Edvar, se lembra dele?

JF: Claro.

PB: Edvar veio com uma calça, me deu uma camisa. O Robby me passou a turma dele, que era de solo. Hoje estou com 27 anos de Escola Nacional. É uma vida, não é?

JF: Quais movimentos que você vê que eram feitos e que são feitos até hoje aqui na escola nacional?

PB: A Escola mudou muito. Eles ficam macho da vida comigo porque eu falo o que eu sinto. Mas a escola foi feita pelo Luís Olimecha para que Pirajá a essência do circo não fosse perdida. Porém, eu não parei no tempo. A minha época foi uma, essa época é outra. Na nossa época não se colocava muito teatro, não se ligava muito para figurino, música, gravação, mas a técnica era apurada. As famílias tradicionais circenses tinham números pesadíssimos. Quando começou aqui os que vieram tinham essa ideia, porque foram os velhos... O meu pai e meus colegas, antigos, de quarta, quinta, sexta geração. Eles olhavam os alunos naquela época como filhos deles. Só não podiam bater, porque se batesse era crime. Mas eles eram enérgicos. O Silva sofreu na mão do meu pai. Eu achei que melhorou, mas começou a relaxar muito, porque começaram a misturar, a diminuir a técnica, porque começaram a levantar muito teatro, muita coreografia. Eu tenho um caso aqui, um casal, não vou nem dizer o nome deles. O Silva foi para Finlândia para trabalhar uma temporada e eu fiquei com eles dois.

Antes de montar o *pas de deux*, ela veio com uma música no celular e um pedaço do tecido de onde eles iam fazer o figurino. Mas o número não estava pronto! Antigamente a gente fazia primeiro o número, para depois fazer o teatro, a coreografia. Estão pegando mais nisso, porque é mais fácil você dançar, rebolar, e daí sobe lá, faz uma paradinha de mão e acabou o número! Tem que ver que evoluiu o mundo todo e essa turma que sai daqui vai passar lá para fora, porque a concorrência é muito grande. Se o camarada faz uma dobre volta, o Raulzinho (filho da Toquinho) está fazendo triple! Tem nego lá que está fazendo cinco voltas no ar para ir para a mão do portô (no trapézio de voos). Então, tem que rebolar. Aqui é a quarta escola do mundo! Aí chega lá, formado pela Escola fazendo uma janela (movimento), uma curvinha, e a direção assina embaixo. A direção tem que dar um apoio aos professores. Eu não aceito isso.

JF: Então, para você o que mais importa ser passado adiante? O que você pensa nas suas aulas?

PB: Eu tenho que conversar muito. Eu não vou me sentar ali, pegar um celular e ficar olhando o celular e não vou olhar aluno. Eu tenho que exigir dele! Está cansado, não, mais uma vez! Teve uma vez, ensaiando báscula. Fiz 10 saltos mortais da báscula para o chão e meu pai falava mais uma aí já fiz dez anos, eu estou bom você não está bom coisa nenhuma Por que que eu não estou bom eu estou Caindo Em pé você se acha volante de máscara eu me acho eu falo com ele assim ele pegou o chinelo dele contou 6 Passos e falou se você é um bom volante tem que acertar o salto e cair em cima do chinelo. Eu não acertei um salto mortal em cima do chinelo. Você não é um bom volante! Eu tive um volante aqui que colocava um lenço e caía em cima do lenço. Esse é bom volante. Tem que se exigir isso. Como eu passo para eles também isso: “Meu filho, faça um pé de meia, porque o circo é igual ao futebol, acaba muito rápido.

JF: O que faz de alguém um circense, para você?

PB: Amor à arte, em primeiro lugar. Fazer aquilo que você gosta. Não adiantava eu forçar a minha sobrinha a andar no arame sem ela querer. Ela ia fazer o arame, mas dentro dela, ela não estava com o arame. Eu fazia dobre volta com seis tumores debaixo do braço. Cheguei para o sr. William, mostrei e ele: “Che, que cosa horrible, entra no picadeiro faz qualquer cocita.” Mas eu vou entrar, cumprimentar, sorrir e voltar para cortina?! Se eu entrar é para fazer a dobre volta, caramba! Aí, eu saía com a camisa toda suja de sangue, arrebatado

com aquela porcaria toda. Puxa, tem que ter amor para o que você está fazendo! Não é?! Tem que ter amor.

Antigamente, o circo era um SENAI. Meu irmão desmontava o motor do caminhão, sem ter estudado mecânica, o outro abriu um letreiro a mão livre sem nunca ter feito desenho, tudo por ter muita **persistência**. Tudo aquilo que nós abraçamos nós fazíamos com gosto, porque nós gostávamos daquilo.

Eu peguei uma reportagem do dono das Casas Bahia. Ele andava com uma carroça, vendendo as coisas na carroça. Mas ele tinha amor aquilo que ele fazia, depois foi empregando, foi aumentando, aumentando, depois passou a ser um industrial, e ter uma empresa como a Casa Bahia.

Agora tem o bom, o médio, e o ruim. Esse negócio de circo contemporâneo eu não tenho nada contra. Eu já vi espetáculos de circo contemporâneo maravilhosos, como vi já espetáculos profissionais, artistas circenses de longas datas, uma porcaria. O camarada que está naquela vida por estar.

JF: Mas o que o circense faz de diferente? O que o circense tem que ter, além do amor à arte? O que ele faz que é diferente das outras formas de arte?

PB: Primeiro lugar, você lida em um ano com muita gente diferente. Você vai de um estado para outro, cada um tem uma maneira de falar. Nós circenses temos que ter **jogo de cintura**.

Jogo de Cintura às vezes ser um pouquinho fingido de você é o que faço aqui na escola às vezes eu sei quem é que está trabalhando comigo, mas eu sei que está querendo puxar meu tapete, mas eu estou sorrindo para ele eu nunca fecho a cara para ele porque um dia ele vai chegar deitar-se com o travesseiro assim pô eu estou sendo injusto porque quantas piadinhas

Tem uma vez que nem um professor de ginástica olímpica aqui eu estou dando aula de solo e ele dando aula de solo perto de mim cambalhota Ele olhou com aquela potência e fala que professor não é cambalhota, é rolamento. Eu olhei para ele assim meu filho, ali não está escrito escola olímpica de circo, e sim Escola Nacional de Circo. Depois ele abaixou a cabeça e veio pedir desculpas. Porque foi uma falta de ética não respeitar a minha idade. Eu vou aprender agora o palavreado... estrelinha? É pantana! Não. Eu estou colocando aquilo que eu aprendi, é volta de mão, curveta. É o palavreado nosso. Não é rolamento. O nome da canela, por exemplo, eu não sei a nomenclatura formal para a parte do corpo que chamamos de canela. Outro dia fui corrigido por uma aluna que disse que não era espinha, era coluna. Eu

disse: “Minha filha, para mim é tudo a mesma coisa, coluna e espinha. Eu vou me transformar depois de 85 anos! Pelo amor de Deus! [Risos]

Sobre minha vida no circo, me lembro do primeiro casal de leões que eu trouxe dessa mãezinha de noite, e começaram a chorar. Falei: “Meu Deus, Rita, eu acho que o Bruno está com fome.” Quando eu fui para o barracão meus irmãos já estavam dando comida. Quer dizer, eles sentiram a mesma coisa que eu senti. Quer dizer amor, aquilo que a gente estava adquirindo com todo sacrifício. Tanto que quando eu fechei meu circo eu não vendi meus animais, eu doei para o zoológico do Rio de Janeiro daqui da Boa Vista, porque eles me deram uma força financeiramente enorme. Porque eu quando eu não tinha os animais, o circo chegava no lugar colocando trailer e quase ninguém queria ir, mas quando chegava jaula de leão até o padre vinha ver os animais. Na roça o povo ficava doido pelo urro do leão. Eu prefiro que este seja o final feliz no zoológico, que doem a diretora do zoológico, com veterinárias e tudo. Eu tinha um viveiro cheio de macacos, com várias raças de macaco. De manhã cedo a minha esposa pegava um bule de café com leite, pão com manteiga. Cada um já tinha a sua caneca. Era a coisa mais linda. Em Leopoldina, Minas Gerais, veio o IBAMA para me tomar os bichos, vieram de Belo Horizonte. Começaram a pegar gaiola, rede de pescada, fizeram um arraso da cidade, e foram ao circo. Eu disse que tinha, um viveiro de oito metros de comprimento, carreta com dois eixos, cheio de macaco e o outro cheio de aves da nossa fauna. Era arara, papagaio, jacu, ... Eu tinha pássaros que quando eu chegava na cidade, ninguém conhecia da nossa fauna. Quando eles viram eles todos de caneco, as Araras soltas em cima da lona, porque quando chegava na hora do almoço elas desciam para a cozinha para comer arroz, feijão do prato dos empregados. Todas soltas.

Eles disseram para eu ir à Belo Horizonte, me deu uma assinatura, para que eu pudesse ter uma autorização para criar os animais, porque eram muito bem tratados. Quando eu parei o circo eu doei um urso, uma jaula cheia de macaco, uma jaula cheia de pássaros, quatro pôneis, dois cavalos persas. Fiquei doido. Fui para o asfalto com minha mulher para não ver a saída deles, porque os caminhões que foram buscar. Fui para lá só para chorar.

JF: Quais saberes circenses que não podem ser escritos? Só o corpo que sabe...

PB: Foram essas coisas, que podem acontecer, são os casamentos que tiveram no circo, as brigas. Eu, felizmente nunca tive um padrão horroroso daquele jeito. [Falando do filme *Água para Elefante*] O empregado está passando mal ali e ele abre o vagão joga o empregado no meio do mato e a confusão vai embora para servir essa cena ele é mau ele é péssimo eles são o endereço do espetáculo e de dinheiro. Em Ponte Nova, Minas Gerais, eu

trabalhei num circo em uma empresa Argentina, ele viajava pela via férrea. Na estação já estávamos com as pranchas, com as carretas com os trailer As jaula dos animais um vagão para passageiros onde estava a companhia toda no vagão dois vagões é banda de música cada um tinha o seu banco para viajar e atrasou a saída do especial porque estava esperando um trem cargueiro passar na linha para seguirmos para Belo Horizonte, então eu falei para minha mãe mamãe eu vou comprar frutas para viagem e fui com a minha irmã. quando eu vou passando pelo terreno vi uma pessoa sentada numa pedra com um cobertor. despertou a curiosidade será que é mendigo fui lá era um empregado do circo, que estava com uma tremenda febre E o dono do circo autorizou o capataz de deixá-lo no terreno. O Pirajá pegou esse homem, levou na farmácia, o farmacêutico mete benzetacil que dói para caramba, comprei maçã, pera, banana, fui à estação, abri o vagão, peguei uma lona dobrei a lona fiz uma cama para ele sem ninguém saber. Ele se deitou, eu corri a porta do vagão, deixei um tantinho aberto assim aberto para entrar ar. Composição 5 para deixar Belo Horizonte seguiu. Eu não fui para o hotel, eu fiquei no pátio da estação. Quando o capataz abriu a porta e viu ele, eu já falei: vou na delegacia agora e você vai ser o primeiro a ser preso, sabe por quê? Porque você é um puxa-saco, um capataz puxa saco. Seus patrões são argentinos e tem dinheiro. Ele abaixou a cabeça, assim, para mim e disse: “Pirajá, eu me arrependi do que fiz. Ele pode me mandar embora, mas ele vai ficar comigo.”

Outro caso que eu comprei. Trabalhei no circo de cigano Hermanos Stankowich, Dona Maria Stankowich. Fui trabalhar Ela não tinha filhos, não podia ter filhos, ela e seu Chiquito, era um casal. Mas eles adotaram oito crianças, que se transformaram em adultos e que eram a força do espetáculo deles. Nelson, Dalva, eu me dava com todos eles, porque eram quase da minha idade. A Nalva namorava com o Nelson, que era um irmão de criação, mas um namoro escondido na calada da noite. Ela saia da barrquinha dela, com ele ia para debaixo da bancada, colocava um colchãozinho e iam namorar. Quando nós chegamos em Friburgo ela apareceu grávida e ela fazia um número com uma escada de nove metros de altura com uma plataforma. [Levantando um braço flexionado, simbolizando a escada, e encostando com os dedos de uma mão na metade do antebraço] Essa plataforma você encaixa aqui no degrau da escada. Lá embaixo tem uma mesa dessa altura com um colchão. Ela sobe na plataforma, faz uma envergada, bate no colchão e carretilha de *flip-flap* e salto mortal. Cumprimenta o público e vai novamente. Pega aquela plataforma e encaixa mais um degrau acima, até chegar aos oito metros de altura. É uma sensação quando ela chega lá em cima olha para virar. Aí, engravidou. Passou um mês, dois meses, já com a barriga desse tamanho. A Dona Maria não a tirou do programa e ele, que era o pai da criança que ia nascer, estava no outro picadeiro

fazendo arame. Ele não podia cuidar dela. Eu terminava de fazer a minha báscula e já me trocava para ir lá cuidar dela [referindo-se ao cuidado no próprio truque acrobático].

Aí conforme a barriga dela foi crescendo, o pessoal falava chega. Eu fui e falei: “Dona Maria, se a senhora não a tirar do programa eu vou na delegacia, vou no juiz. Você pode me mandar embora amanhã, mas a senhora é uma carrasca. E outra coisa, eles estão juntos e a senhora nem sequer festejou a junção deles. Não fez uma festinha para eles. Um casal que está aí, desde criança, que trabalhou para a senhora.”

A senhora fez o casamento, virou para mim e falou: “Era isso que o senhor queria?!” Nós fizemos mais três praças e saímos em Muriaé, Minas Gerais.

JF: Tem alguns ditos que você considera que sejam circenses, alguma superstição?

PB: Eu conheci um que foi um grande artista da família Espiga, ele foi um grande palhaço, Gabiroba. É uma fruta que tem em Minas. Ele saltava muito e ele era espírita. Então, ele tinha um trailer, não se casou, morreu solteiro, e ele se maquiava com o rosto todo branco, tinha que fazer a boca, mas fumava charuto. Ele se maquiava, se vestia, e quando estava para começar o espetáculo ele já não aparecia. Aí ele dizia: É meu santo que está pedindo para não trabalhar [Risadas]

JF: Você tem alguma superstição?

PB: O Luís Olimecha, pai do Luizinho... Ele contratava você. No dia em que você chegasse na porta do circo vestido de marrom ele já mandava embora. Você não chegava nem no picadeiro. Ele tinha horror a marrom.

E o número 13. Em Ouro Preto a minha avó Arlinda, a esposa dele, a primeira esposa que morreu, com uma doença na laringe, arranhou um Casarão para morar a companhia toda, que era muito frio. Quando chegam lá, está a placa número 13. Aí quando o seu velho Olimecha entrou no lugar disse: “Aqui eu não entro.” Dona Arlinda disse: “Eu já entrei com minha companhia, se você não quiser vai dormir no circo.” Ele foi para o circo. E dali a pouco ele veio com eletricista e com uma escada grande, e tirou a placa.

Ah, as superstições do circo, são, que você não pode atravessar o circo pelo meio do picadeiro, se está pronto para o espetáculo você não pode se sentar de costas para o picadeiro.

Não sou católico fervoroso de estar beijando o pé do padre eu chato meu círculo eu ia para igreja na hora que a igreja não tinha ninguém porque nós era chega lá na cidade era ato de novidade então o camarada rezando aqui quando vier olhava assim é outro circo vai ficar tudo de olho na gente entende ou reza ou vai cuidar então eu pegava meu filho a minha esposa

levantava os machos aí bom amanhã a gente acaba às 18 horas ajudou ia na igreja entrava a igreja vazia sentava com as minhas preces isso foi que a minha mãe passou agora essa partição

JF: E a última coisa que é muito importante para minha pesquisa é como é que se dá a sua relação com seus objetos, os seus objetos de trabalho, o seu material de trabalho, os aparelhos...

PB: Os aparelhos de antigamente eram uma dificuldade para fazer. Hoje não, hoje você tem uma oficina. Essa bola (de equilíbrio) para fazer era um sacrifício. Você começa a fazer o bolo de jornal molhado na cola e vai aumentando, e tinha que ser artista para manter ela redondinha. Depois entrava a lonita, secava. E para pegar esse aparelho tinha que ter 10 homens, porque ficava um peso, uma coisa absurda. Era ótimo porque era pesado demais, então era mais fácil. Hoje não, é uma fibra de vidro, tem mais durabilidade e é leve. É um aparelho que você pode levar para qualquer canto. Então, começou a melhorar, já tem as oficinas específicas de trabalho. A báscula era um peso absurdo, agora já está mais leve. Porque antigamente era ignorância, a gente não sabia.

O Sr. Eduardo Temperani, da Família Temperani, viu na Europa o canhão do homem bala. Ele veio para o Brasil e mandou fazer um tubo para jogar, sendo que era à base de borracha. Então, ele cansou de passar pela lona e cair na porta do circo, porque ainda não tinha acertado o calibre, entendeu?! Porque ele queria fazer o salto mortal à frente para ir para o trapézio. E fez. Depois ele conseguiu fazer. Foi o primeiro globo da morte que teve aqui no Brasil. Ele era maluco. Mas também tinha braço quebrado, cabeça quebrada... Tudo quebrado...[Risos]

JF: Os seus objetos de trabalho são guardados aqui na escola?

PB: Eu lá no almoxarifado.

Se fosse para morrer e tem que nascer de novo a cegonha do bico me pegasse [Risadas] eu falava para me deixarem numa lona de circo. Eu tinha uma vida maravilhosa, eu só tive esse problema de chegar na cidade.

Eu acho que isso que está acontecendo agora tinha que ter acontecido há 70 anos. Os valores são muitos, sabe por quê? Eu falo muito com meus alunos que vêm para cá, sejam rebeldes. Eu pergunto o que a família deles falou quando você veio para a Escola Nacional? Falou que eu ia ser um palhacinho. Sempre aquela humilhação.

O ator da TV Globo é valorizado, mas nós não. A Dercy Gonçalves saiu de Santa Maria de Madalena. Ela saiu de um circo mambembe, ficou com um camarada que era

tuberculoso, que morreu no circo e quase que ela ficou tuberculosa. Então, enquanto ela estava em Santa Maria de Madalena era taxada de [...] de vagabunda, depois que ela veio para o teatro e para TV Globo que era dona Dercy. Ela falava um palavirão e até o padre ria, falava com deputados, falava com a alta sociedade: “agora todo mundo me engole!” Está entendendo? É a **discriminação!**

Temos que ser rebeldes. Tem hora que eu fico triste pensando nos meus sobrinhos. Mas analisa bem; o que adiantava eu tocar uma firma com 16, 17 adolescentes, mas que estavam ficando velhos, fazendo um péssimo casamento e aquilo ia cada vez mais afundando o navio. Agora, hoje eu olho assim, da minha família, meu filho advogado. Meu filho tem uma firma de aluguel de tendas, daquelas tendas brancas, tem dois palcos de festival, só trabalha para a Petrobras, prefeitura do Rio, para as prefeituras todas na Baixada Fluminense. Hoje ele está em Itaipava, para cima de Petrópolis. Ele tem 200 barracas, tem quatro caminhões, tem um galpão duas vezes esse aqui, tem 10 mulheres para lavar a lona, porque é tudo branquinha, tem cinco motorista, três caminhões.

Eu tenho em Franca, São Paulo, três sobrinhos médicos, tem aqui na barra duas advogadas, em Macaé tenho duas já na Petrobras e duas professoras. Tem um Campos em que tem uma loja dentro do shopping. E estão felizes. Porém, quando chega de noite... “Tio, como é que o senhor está?” Porque eu comprei a briga deles, entende? E meus irmãos voltaram a conversar com um ano meu irmão bateu na porta do meu terreno dizendo que eu estava coberto de razão.

Pelo amor de Deus! A gente viveu a nossa vida, a gente não vai viver a vida deles. Eu tenho duas netas, uma 23 e 22. Uma se formou agora em relações exteriores e trabalha na Embaixada da Inglaterra.

APÊNDICE C- Entrevista com Edson Silva

(realizada por Alex Machado, Julia Franca e Rafael Gonçalves em 09/12/2019 gravada em áudio e vídeo, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Edson Silva acima de seu professor, Agostinho Bastos (pai de Pirajá Bastos)

Escola Nacional de Circo. Praça da Bandeira, RJ. 1989



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Edson Silva.

ALEX MACHADO: Silva, fale um pouquinho da sua história. Por que você começou a fazer circo?

EDSON SILVA: Eu comecei a fazer circo assim, foi uma coisa... na verdade, eu não queria fazer circo, entendeu? Eu gostava muito de capoeira, de dança. Eu gostava muito dessas coisas.

E quando eu fui p a escola, eu vi um circo. Isso foi em Bonsucesso. Eu olhei um circo e achei uma coisa maravilhosa. Eu pensei: que tenda é aquela? Olhei por um burquinho e

tinha um cara parando de mão. O homem era gordo e barrigudo, assim que nem eu. Eu não era assim. Eu fiquei assim depois [risos]. O cara pegou na bengala, rapaz, e subiu a parada assim, de lado. Uma coisa fantástica. Eu olhei e pensei: eu quero fazer isso.

AM: Você lembra qual era o circo?

ES: Era um circo que estava ali no Parque Santa Luzia, em Bonsucesso. Acho que era uma coisa assim, Circo Nacional. Porque, antigamente botavam uns nomes assim. Circo Nacional. Até hoje me lembro o nome do circo. Eu fui para a escola pensando naquilo o tempo inteiro, porque eu não ia para a escola estudar, eu ia jogar capoeira. O pessoal descia com o berimbau, pandeiro, e eu ia lá pra baixo jogar capoeira. Tanto é que eu só terminei o meu segundo grau mesmo, um pouquinho tarde. Foi depois que eu me dei conta que precisamos estudar. Na volta da escola eu olhei de novo no buraquinho da cortina do circo. E quem eu vi? O Marcos Martinelli. Até hoje eu me lembro o nome dele.

Marcos Martinelli em cima de sete rola-rola. Ele ia lá na ponta do rola, e voltava e voltava, ia lá na frente, voltava. Eu achei aquilo lá fantástico. Como é que o ser humano consegue se equilibrar em cima de sete rolos e chegar a um extremo do equilíbrio na ponta, e não cair, meu irmão? Isso a dois, três metros de altura. Fiquei louco, falei: Eu quero fazer isso! E fui para a casa pensando em tudo isso. Meu irmão, o Beto, costumava ir para Copacabana, saltar e passar o chapéu. Uns *flic-flacs* meio tortos, mas ia lá e fazia.

AM: Ele fazia capoeira?

ES: Fazia capoeira. Para ele ganhar um dinheirinho., uma vez ele foi para Copacabana, na areia da praia deu dois saltinhos, e uma gringo deu um dinheiro para ele. Ele falou, “Opa! É aqui! É aqui que vou!”. Ele sempre ia para Copacabana, saltava e passava o chapéu.

JF: Quantos anos vocês tinham?

ES: O Beto tinha uns nove anos de idade. Mas a gente se liberou cedo. Minha mãe largava mesmo a gente. “Vai meu filho. Vai.” E íamos embora. O Beto saltou na praia e apareceu o domador de urso do Tiani. Ele estava lá tomando um solzinho e olhou: “Poxa, garoto, você tem talento. Aparece lá no circo Tiani.” E deu um cartãozinho para o Beto. O Beto pegou aquele cartão e ficou todo bobo. Falou, “Opa, vou trabalhar em circo! “Chegou em casa e falou “Mãe, olha aqui, mãe. Ganhei um cartãozinho do circo.” Minha mãe olhou e perguntou “Você quer mesmo trabalhar em circo, meu filho?”. “Ah, eu quero mãe.”. “Mas

você é muito pequeno. Quem pode levar o Beto no circo amanhã?”. Eu estava deitado no sofá, vendo televisão. Estava na hora do pica-pau, adoro pica-pau. alei para minha mãe “Eu! Eu, eu, eu o levo”. Nisso, pensando no que eu tinha visto quando eu fui para a escola, pensando: de repente é uma oportunidade. Isso não aconteceu comigo por um acaso. Eu acho que a minha vida está entrelaçada com o circo. As coisas aconteceram, não foi por um acaso. A minha visão do circo, eu indo para a escola, já foi uma prévia do que podia acontecer comigo. Eu acredito muito nessas coisas, sabia? Eu falei: “Eu levo o Beto lá no circo.” Aí levei o Beto aqui na Praça XXI, na época o Tiani estava lá. [Era o ano de]1982. Chegando lá, o Beto fez um salto para o Tiani ver. Porque o Tiani estava lá. Todo mundo aplaudiu. Gostaram muito, mas o Tiani falou assim: “mas aqui ainda não é o seu lugar. Aqui é um circo profissional. Vou te mandar para a escola do Luís Olimecha.” Mandou o Beto vir para cá. Voltamos para casa, e eu falei “essa oportunidade eu não perco. No outro dia, de manhã, eu vim para cá com o Beto. Chegamos aqui, conversamos com o Luís Olimecha, ele falou “faz aí, garoto, um salto pra mim ver”. O Beto saltou, ele olhou para mim e perguntou: “e você?”. Eu falei: “Sou irmão dele, ele não pode vir sozinho.” O Luís Olimecha falou “então, que saber, bota um calção e vem junto com ele.” Foi aí que eu entrei no circo. Ele viu também as minhas qualidades, e juntamos o útil ao agradável.

AM: Quantos anos você tinha nessa época?

ES: Ah, nessa época eu tinha uns 18 anos. Eu ia servir o quartel, ia me alistar no quartel. E tudo começou assim.

AM: Quais técnicas você trabalhou?

ED: Naquela época, eles aproveitavam o máximo do aluno aqui dentro da escola, conforme a facilidade de cada um. E eu tinha facilidade para tudo. Eu andava no arame, saltava na báscula, fazia trampolim, fazia *minitramp*. Comecei a ensaiar adágio, que é como uma dança acrobática, jogando dois rapazes e uma menina, comecei a fazer o dândis acrobático, que é uma acrobacia de três, e meu irmão entrou no meio. Entrei na balança russa, entrei em vários números. Eles foram aproveitando a minha facilidade.

AM: Você se apresentou na cama-elástica.

ES: Cama elástica, báscula, adágio, que é essa acrobacia de dois com uma menina, e do dândis, que é a acrobacia de três com um menino. E por aí se foi. Fiz parada de cabeça,

parada de mão. Tudo isso eu me apresentei. Icários, que é um trabalho que a gente faz de cabeça pra baixo e joga uma pessoa no pé, que é muito legal.

AM: Você chegou a fazer voos?

ES: Eu fiz dois anos de trapézio, mas eu gosto muito dos meus pés no chão, eu confio muito nos meus pés no chão. Mas não deixei de trabalhar um pouco de trapézio, porque eu acho que no circo, temos que procurar pegar um pouco de cada coisa. Quanto mais buscarmos as modalidades, melhor para nós.

AM: Como que era a sua rotina de ensaio?

ES: Eu chegava aqui de manhã e só saía lá para as quatro, cinco horas da tarde. No meio do dia, eu tirava a minha camisa e torcia. Você podia botar um copo ali que enchia um copo de suor, porque eu suava mesmo a camisa. Eu me dediquei de corpo e alma ao circo, entendeu, de corpo e alma. Entrei de cabeça no circo. Eu não sabia onde eu ia chegar, nem o quanto eu ia ganhar. Foi muito amor à arte também.

AM: Tinha alguma diferença da época que você estava aprendendo um truque e a época em que você já tinha estreado um número?

ES: Na verdade, o nosso professor procurava colocar as coisas mais certas dentro do número. Mas você sabe como é o aluno: “Não, eu vou fazer, vou fazer.” Fazia e errava, repetia e errava. E na terceira vez o corpo tremia todo. Por que tem que acertar, entendeu? E acertávamos a duras penas [risos]. É uma coisa engraçada demais. E assim íamos trabalhando o nosso número. Mas há certos tipos de artista que não gosta de colocar nada que não esteja pronto dentro do número, e tem o artista que gosta de colocar. “Ah, está quase pronto, então vamos tentar”. Porque eu gosto daquela adrenalina. Isso é muito bom para nós.

AM: Você saiu da escola, se formou, se tornou um profissional. Houve diferença no estilo do ensaio, do treino?

ES: Tivemos que conciliar, porque o aluno é uma coisa, o profissional é diferente. Começaram a aparecer vários trabalhos para nós, viagens, e temos que saber como vai ensaiar e trabalhar. Porque tem que ter uma disciplina para as duas coisas. Temos que saber como conciliar isso. Porque se paramos de ensaiar e começamos a só trabalhar, estagnamos, não é isso que queremos.

AM: E quando você começou a trabalhar sozinho, como era o processo de criação do número? Quando você decidia: “Eu quero fazer um número assim.” Como era esse processo?

ES: Assistíamos a muitos vídeos. Os vídeos ajudam muito o processo. A nossa ideia é em cima de uma outra ideia. A gente melhora ela. Você vê alguma coisa e fala: “vou transformar aquilo ali numa coisa muito melhor.” E você consegue transformar. Então, o processo de criação acontece muito assim. Por exemplo, eu viajei agora e fizemos uma entrada “Up”, com aquele velhinho doa balões, daquele filme. Porque o Leon é a cara daquele velhinho. Então, unimos o útil ao agradável.

AM: Como é que surgiu a ideia de montar um número com ele?

ES: O Leon já trabalhou com vários portores. E o tempo não passou para o Leon. Isso é uma coisa incrível! O velhinho tem 85 anos, mas ele tem energia de um garoto de 18, 19. E quando ele vai tentar fazer, as coisas não saem como têm que ser feitas, porque o corpo já não deixa mais. Eu vi o Leon ensaiando com um velhinho, que ficou doente. Eu não aguentei e falei para o seu Leon:” Leon, vamos fazer o Se Vira Nos 30? Eu acho que vamos nos dar bem”. Ele falou: “Vamos, bora!” Eu falei:” Beleza! E vamos nos vestir como? Eu olhei para ele e perguntei: “de malha?” De malha não, vamos de terno e gravata, como senhores, pega uma malinha, e vamos como Aposentando, que sou eu, e Aposentado, que é você, porque é o Faustão, uma coisa engraçada. É aí que surgem os processos de criação. Quando o artista começa a pensar bastante em cima do seu trabalho e em cima do seu personagem e escolhe um personagem adequado para a época, para isso, para aquilo. É assim que surgem as criações, e foi assim que criamos a dupla O Tempo. Começou como Aposentando e Aposentado. Ganhamos o prêmio do Faustão, 15 mil reais, e nunca mais paramos de trabalhar.

AM: E a ideia da música do Missão Impossível?

ES: Na verdade, era uma Missão Impossível, que se tornou possível [risos].

AM: De quem foi a ideia?

ES: Acho que a ideia veio de um consenso. Nos reunimos, começamos a conversar e surgem as ideias. São várias cabeças pensando. Isso é muito importante.

AM: Vocês ensaiaram durante quanto tempo até a data da estreia?

ES: Ah, isso foi muito rápido. Porque quando você junta um artista que já tem uma boa base com outro, a preparação, na verdade, não é aprender, e sim, montar. A montagem de um trabalho é totalmente diferente do trabalho de aprendizagem de um artista. Por exemplo, eu pego a Julia Franca para fazer um *pas de deux*. Eu garanto para você que em uma semana fazemos esse *pas de deux*, porque ela já sabe onde vai se colocar, onde vai girar, e eu já sei como jogar ela para cima. Então, tudo se encaixa, a verdade é essa.

AM: Quando vocês estrearam no Faustão, o número não estava pronto. Vocês o fizeram para o Faustão e depois entenderam que o número poderia continuar, correto?

ES: Isso. Começamos a ver mais possibilidades, mais movimentos. E tudo que tentávamos saía. Na verdade, o que atrapalhava um pouco era a idade do seu Leon. Mas ele passou por cima disso como uma criança. “Vamo bora, vamo bora...”. E fomos crescendo dentro daquela criação, e surgiu a dupla O Tempo.

AM: Vocês quando estrearam com o Missão Impossível, vocês que se dirigiram, alguém viu vocês de fora?

ES: Na época, ganhamos uma ajuda do Topetão. O palhaço Topetão foi muito legal conosco, porque quando ele viu que o número era bacana, que iria dar frutos, ele falou: “eu posso ajudar vocês”. E ele deu uma ajuda até mesmo nessa do Faustão. Porque às vezes, é muito importante ter uma visão de fora. Porque o artista não está se vendo em cena e gravando, não é a mesma coisa. Então, tendo uma pessoa de fora falando: “olha, estica mais a perna ali, dá uma pirueta do lado de lá”, é muito importante.

AM: Quando você estava montando os seus números, em que momento você entendia que era a hora de estreiar? No momento do treino você pensava: “agora vai estreiar”? Como era esse processo entre o ensaio e a montagem do número?

ES: Esse processo começa nada mais nada menos que com a técnica. Primeiro, vemos a técnica. Você tem técnica para fazer o número? A técnica está boa? Então você começa a preparar os truques. Você monta um esqueleto do que você quer fazer. Você tem um esqueleto na mão. Você tem um número de cinco minutos. Uma sequência acrobática, em que você vai emendando um exercício atrás do outro. E dentro dessa sequência acrobática, você começa a engordar ela com movimentos mais difíceis, e começa a colocar a parte teatral, a parte cênica, entra teatro, dança e, quem sabe, até cantar.

JF: Quais são os sentimentos?

ES: A diferença entre o ensaio e o trabalho de técnica que você faz ensaiando é totalmente diferente do trabalho que você faz em cena. Quando entramos em cena e vemos aquele público aplaudindo e querendo ver o que você sabe fazer, olha, passa uma responsabilidade tremenda. Quando eu fui parar de mão a primeira vez...Eu parava muito bem de mão. Mas quando eu fiquei de cabeça pra baixo, comecei a tremer. Eu não conseguia fazer meu pé parar de tremer. E eu em parada de mão, eu pensei “Caramba, eu treinei tanto e agora eu estou tremendo. Caramba, o que eu faço?” Quer saber, eu vou relaxar, eu vou fazer o que eu sei fazer. E o meu pé parou de tremer, e meu número começou a fluir. Então, eu acho que a experiência de palco é uma coisa muito importante. Você estar sempre pisando no placô, estar sempre trabalhando. Não só ensaiar, mas trabalhar também.

JF: Quanto tempo era a formação da escola na época? Você lembra?

ES: Na primeira vez foram dois anos, e fizemos uma pré- formação. Depois, ficamos mais dois anos para podermos nos especializar melhor. Eu me lembro. Eu fiquei quatro anos na escola ensaiando direto. Mas depois de dois anos já começamos a trabalhar, a nos apresentar, então isso foi muito bom. Na nossa época, visávamos muito mais a técnica do que a preparação. A gente tínhamos a nossa preparação física, mas dentro da técnica. É totalmente diferente de você chegar aqui, fazer uma aula de *Cross fit*, ficar correndo de lá para cá. **Aí você pula, e vai, e volta, e depois você entra na academia e puxa lá o ferro. O meu ferro eram as pessoas! Eu ficava o tempo todo carregando gente, eu gosto de sentir o suor da gente. Eu gosto de trabalhar com gente, entendeu?! Ficar levantando ferro! Entendeu?!** **Aí olha o que acontece [mostrando o braço]. Levantar gente [bate no braço].** Eu não vou dizer que essas coisas não são importantes, porque são. O *Cross fit* é muito importante para a resistência da pessoa que faz. **A musculação é muito importante para quem faz musculação. Só que no nosso caso, circo, circo na veia, ciiiirco.** Então, a gente precisa realmente ter uma base. Eu faço umas abdominais ali no cantinho. Posso até fazer umas flexões. Mas o meu trabalho é diferente, é com gente. Eu acho que é a base para trabalhar com o circo. Eu não preciso ficar correndo, pulando. Eu não sei se você entendeu direito o que eu quis dizer. Isso é muito especial, isso que eu estou falando. Não vou também falar que o homem entra aqui gordo, barrigudo e vai correndo fazer circo. Não. Ele vai passar por uma preparação, é claro. Tem essa preparação. Mas não uma coisa tão pesada. Essa preparação é muito importante. A força de braço, de perna, mas o nosso trabalho, a nossa intenção é trabalhar com o circo. A nossa intenção é o circo.

JF: Ao pensar na época em que você foi aluno, no tipo de treinamento aqui da escola, o que você vê que mudou? A respeito disso que você estava falando, mesmo. O que você vê nessa relação entre o fazer do treinamento e o estar em cena, mais se transformou? Em relação a se apresentar, estar em cena, o que você vê de diferente?

ES: Eu acho que na minha época, por exemplo, nos apresentávamos muito mais. O trabalho no palco é muito importante para a gente. As pessoas precisam colocar mais no picadeiro o que aprenderam aqui, ensaiando. **As montagens dos números, essa continuação. A gente precisa dessa continuação. Treinar é muito bom, precisamos mostrar o que aprendemos. Isso é legal.**

JF: Você treinava todo dia, conforme o que nos contou. Com qual frequência você se apresentava? No fim de semana ou dia de semana também? Depois daquela primeira formação, quando você começou a ir para a cena, qual era a sua relação entre cotidiano e extra cotidiano?

ES: O artista é exibicionista. Ele gosta de se exhibir. Não adianta, porque eu vou à praia e eu quero dar um *flic-flac*. Às vezes, eu passava na rua da Carioca, e tinha aquela roda com o pessoal saltando e passando o chapéu. Eu entrava lá e dava meu salto também. Isso é uma apresentação. Não deixa de ser uma apresentação. Então, o artista gosta de se exhibir, e quanto mais a gente se exhibir melhor, mais aprendemos. É bom para nós. E eu fazia isso com frequência mesmo. Tinha sempre espetáculo na escola. A escola viajava. Enchíamos dois ônibus da escola e íamos para Brasília fazer espetáculo. Íamos para São Paulo fazer espetáculo. Gostávamos dessas viagens.

JF: E agora chegou *aquela* pergunta. Se você pensar: “o que é o circo? O que é o circo para você?”. O que é isso? Que arte é essa? O que a difere das outras artes?

ES: Meu amor, o circo é uma arte milenar! Circo não precisa de diploma. O circo está aqui na veia, oh?! Você não precisa pegar um papel e mostrar para falar “eu faço circo”. Não, ele quer ver o seu número. Ele quer ver o que você sabe fazer. É claro, você ter uma formação, não vou dizer que seja ruim. Porque hoje em dia, tudo mudou. As coisas estão mudando. Mas esse rapaz, quando eu vi esse rapaz, o Alex, fazendo aquele negócio no tecido, charuto. Eu passei a gostar de tecido por causa daquilo. Cara, você enrolou o tecido no seu calcanhar e se jogou lá de cima. Eu vi o seu corpo girar na lateral até perto do chão. Aí você parou e ficou de cabeça pra baixo. Parecia um morcego. Muito legal. Isso empolga a gente,

nos emociona. **Então, a arte é milenar. A nossa arte é muito antiga. Eu não preciso de diploma para dizer que eu faço circo. Agora, tem os historiadores, as pessoas que estudam circo, que podem não fazer circo a fundo, mas que tentam ajudar as pessoas com a história do circo, lançando um livro, pesquisando. Como vocês. O trabalho de vocês é muito importante. Porque vocês também são de circo. Ainda tem essa qualidade. A história do circo não pode ficar para trás. E vocês estão resgatando isso.**

JF: Mas você acha que o circo mudou? Digamos, de 30, 20 anos para cá? O que você acha que mudou?

ES: Na verdade, o circo não mudou. As pessoas estão resgatando o que já tinha no circo, há muitos e muitos anos. Essas histórias de criação, de montagem de número, de personagem, isso já acontecia há 200 anos. O circo era isso. A pessoa entrava e cantava ópera, saltava, era um pintor. Então essas histórias já tinham no circo. Nós estamos só resgatando isso. No circo antigo, dificilmente você encontrava um artista que não soubesse tocar uma música, tocar um instrumento. Hoje em dia, não, você vai a um lugar e poucos tocam instrumento. Antigamente a maioria tocava, cantava. Havia aquelas paródias cômicas de palhaço.

AM: Os alunos têm uma fala muito recorrente, quando eles vêm um número eles falam “esse número é muito técnico... esse é mais artístico...”. Você acha que há essa diferença? Se sim, o que seria diferente?

ES: Tem, sim. Tem o artista que gosta de entrar, cumprimentar a plateia, botar uma roupa muito bonita, e passar o número dele tecnicamente, truque por truque. Ir lá na frente, cumprimentar e continuar, e depois fala “Eu impressionei o público. Eles gostaram muito de mim. Eu sou eu. O meu personagem sou eu”. Ele trabalhou o número em cima da técnica dele, só, e ele quer ser aplaudido por ser ele mesmo. E tem o artista que entra e cria toda uma história. Ele se transforma em um personagem. Essa é a diferença. É uma questão de gosto de cada um. Mas isso não significa que aquele artista que fez só o técnico, não possa fazer um personagem. É uma questão de gosto.

AM: Você acha que no número de Icários, por exemplo, com a Carla, e o ...zinha, naquele momento em que você botava a sua malha e mostrava o seu número, que era bacana, naqueles momentos, é o mesmo Silva que toma uma cerveja na rua, que vai na esquina fumar um cigarro, ou no supermercado, é o mesmo Silva?

ES: Eu acho que quando eu entrava em cena eu me arrepiava todo. Parece que a gente recebe... que me perdoem os evangélicos, mas parece que a gente... que encarnava alguma coisa na gente. Eu não sei se eu fui artista no passado, mas eu me sentia uma outra pessoa. De repente, um cigano... sei lá, uma coisa espiritual mesmo.

AM: Você acha que você mudava o seu corpo, sua postura, sua atitude, seu olhar em cena. Se você estava na cortina era um, e quando entrava em cena mudava alguma coisa?

ES: Com certeza. E isso eu já ouvi dizer de outros artistas também. Quando você entra em cena, você muda. O cara quando é tímido, deixa de ser, levanta a cabeça e vai. Aqui e agora, eu não sou o mesmo Silva que estaria em cena, ali.

RAFAEL GONÇALVEZ: A sua postura da parada de mão mudou?

ES: Mudou... Gente, isso é uma questão de futuro. A técnica vai se arrumando com o tempo. Você vai encontrando uma forma de se encaixar melhor, do movimento ficar mais leve e bonito. Isso é assim mesmo. Inclusive, eu vi uma reportagem de um avô, que era campeão olímpico, e o neto dele também foi campeão na mesma modalidade, solo. Apareceu uma foto, de um lado, o avô parando de mão, campeão olímpico, envergadinho, e o neto, esticadinho. Com isso dá para termos uma noção de como as coisas mudam. Vamos sempre procurando nos aperfeiçoar mais dentro do que é a física, o encaixe, a posição. Encaixe mais de cabeça, elevando mais o braço. Agora, para isso, tem uma coisa que eu descobri muito importante. Antigamente, os artistas paravam muito de mão usando força bruta, e hoje em dia, é bem mais fácil você trabalhar com a flexibilidade do que com a força. Porque a força, você ganha no dia a dia, você vai trabalhar, pega uma bolsa, pega o seu filho no colo. A flexibilidade não. Nossa tendência é ficar cada dia mais duros, mas a força, vamos adquirindo com o tempo. Por isso, chegaram a essa conclusão, e eu também cheguei, que é mais fácil você treinar com a flexibilidade do que com a força. Eu peguei um aluno meu, que era ótimo, o nome dele é Dirceu, todo mundo conhece. Eu falei: “eu vou fazer com esse menino em dois anos o que eu não fiz comigo em 15. Eu fiz um trabalho com ele só em cima de flexibilidade, e ele é o que é hoje, um grande artista.

JF: Ao pensar justamente na questão dessa passagem que acontece com quase todos os artistas, no nosso contexto, essa passagem do artista para o professor. Nesse processo, o que, em sua opinião, é o mais importante a ser transmitido? Cotidianamente, o que você tenta transmitir para os seus alunos?

ED: Você ser professor é muito importante. Mas eu acho que temos a hora certa de sermos professores e tem a hora certa de sermos artistas. **O professor nunca pode deixar de ser um artista.** A gente nunca pode se acomodar e pensar, “ah, vou dar aula”. Não, eu vou dar aula, mas eu vou treinar também os meus exercícios. Eu vou dar aula, mas eu também sou artista. Eu, graças a Deus, sou um professor. Mas eu nunca deixei de ser artista. Parece que o palco me chama. Eu trabalhei quando criança, trabalhei com báscula, com cama elástica. E agora, no finalzinho, quando eu pensei que fosse parar, apareceu um velhinho. Agora eu sou levantador de velhinho. Sou artista. Então, isso é muito importante. O professor que ainda é artista, continua seus treinamentos.

JF: Você acha que pode mudar o ensino dele?

ES: Vai. Justamente...

JF: Por quê?

ES: Porque o professor... é muito bom ser professor, sabia?! Nesses 35 anos aqui, cada um que entrou por aquela porta me ensinou alguma coisa. Aí, vem tudo para cá [apontando para a cabeça]. Eu tenho uma caixa na cabeça cheia de informações. Porque eu estou sempre aprendendo. Estamos sempre aprendendo. A pessoa não sabe nada, mas ela tem um movimento que eu nunca vi. Aprendi. Estamos sempre aprendendo.

JF: Tem alguma coisa que seja típica da sua aula? Pode ser qualquer coisa que venha na sua memória, um exercício que você passa muitas vezes, uma coisa que você continuamente esteja falando para os seus alunos, por exemplo.

ES: Falando como professor, agora. O professor tem sempre que trabalhar com a compensação. Tudo que amassa tem que esticar, voltar como era. Então é muito importante que a gente comece uma aula com um bom aquecimento e uma boa flexibilidade. Também não vai ficar fazendo flexibilidade durante uma hora, porque não é hora de fazer flexibilidade, é hora de aquecer, esquentar o corpo. Você esquentar seu corpo, trabalha pesado com ele, e no final, você o estica de novo. Isso é muito importante para não termos lesões. Mas eu falo de coisas específicas. Por exemplo, todos os alunos do Silva com certeza lembram de parar de mão, ficar em resistência, e o Silva dá uma “voltinha”. Eu costumo dizer que, quando o aluno consegue ficar em parada de mão, e eu consigo dar uma volta de 360°, é porque o aluno está começando a melhorar, e daí eu inventei essa voltinha de 360°. Que, na verdade, imagine você num palco, trabalhando para 500 pessoas, é uma voltinha de 360°. Você tem a

responsabilidade de ficar ali, até eu dar a minha volta. No palco é a mesma coisa. Então, já começamos a passar isso desde cedo para o aluno. E tem a voltinha de 360° com samba. Depois eu mostro para você como é que é.

Porque as pessoas hoje em dia, estão visando muito o circo assim: “Eu tenho um show ali para fazer”. Então vai lá e faz. **Aí treina muito pouco. Gente, o treinamento é um trabalho não remunerado.** Você tem que fazer aquilo ali todo dia. “Ah, eu vou treinar e não vou ganhar”. Não. Você não vai ganhar agora. Mas você vai preparar o seu corpo para fazer um bom trabalho. Então, o treinamento é um trabalho. Vamos pensar assim, entendeu? Vou melhorar para fazer melhor. Não deixa de ser um trabalho. Está trabalhando o seu corpo. Remunerado, ou não, também é um trabalho. **No palco é um trabalho e no treinamento também é um trabalho.**

AM: Silva, na minha aula, e vejo que em outras, os alunos têm apresentado uma dificuldade entre a passagem do momento em que eles fazem aula para o momento em que eles vão se apresentar. Como se fossem coisas diferentes. Você acha que eles fazem essa ligação entre fazer as aulas e apresentar? Você acha que isso também acontece nas suas aulas?

ES: Eu acho que isso acontece muito. Isso se chama disciplina. Porque se você tem um mestre do seu lado, você tem que seguir esse mestre. Não vou falar para vocês que eu sou radical. Sou até negociável. Nós vamos negociar, mas nem tudo o que o aluno quer é certo, e quem tem que dirigir a aula somos nós. Tem muitos alunos que ficam olhando um vídeo e depois, querem fazer. E deixam o professor de lado. Calma. Uma coisa é você ficar assistindo vídeo. Outra, é você ter um professor do seu lado, dando instruções, e você precisa absorver aquela sabedoria. É o que eu falei para vocês, também estamos aprendendo, mas tem que ter disciplina. Isso acontece muito. [O aluno] fala “agora eu vou criar o meu número”. Mas ele tem que lembrar sempre que ele precisa de uma visão de fora. A visão de fora é muito importante.

AM: Sobre essa questão da visão de fora, você se sente mais treinador, ou mais diretor? Ou essas coisas se misturam?

ES: **É, na verdade, essas coisas se misturam.** Porque o professor, quando é bom, vira treinador, diretor, vira tudo. Porque ele quer o bem do aluno, quer ajudar o aluno a criar uma história bacana. Então, você aproveita a sua cabeça e a dele. Vamos trabalhar em conjunto.

JF: Diversas vezes pedíamos a você para dar opiniões sobre números, e você parava sempre para dar ideias e ajudar, e parava justamente para criar junto, não é?

ES: É verdade.

AM: Silva, da época que você era aluno daqui, para a época em que você foi trabalhar sozinho e se tornou seu próprio patrão, você montava seus números. E agora, as coisas mudaram?

ES: Na verdade, vamos pegando mais experiência e aprendendo a escutar mais, sabia? É muito bom escutar. Escutar, escutar, escutar, e falar depois. Porque, quando você vai falar, se você escutar todo mundo, pode ser que no final você não tenha a mesma opinião. Porque a verdade vai aparecendo e as suas conclusões vão se formando na sua cabeça, e uma coisa que você achava que era, não é. A história é totalmente diferente. Então, eu nunca montei meus números sozinho, sempre precisei de pessoas para me ajudar. Pessoas com sabedoria para me dar toques.

AM: Enquanto artista e pessoa de circo, você vê nos alunos essa trajetória de um artista que era aluno e, depois, começa a viajar. Você vê nos números esse processo?

ES: É um pouquinho diferente, acho que está mudando um pouquinho. O que está mudando é que as pessoas estão se influenciando muito por outros espetáculos. Espetáculos canadenses aqui, ali, e estão deixando de trabalhar mais a cabeça deles mesmos, a nossa ideia. Por exemplo, o Brasil, o nosso país, é muito rico. Vamos trabalhar mais com a nossa cultura. É ótima a nossa cultura.

AM: E quem influencia você?

ED: Eu gosto muito do Ringling. Eu vi muita coisa linda no Ringling. É um circo muito tradicional, mas eu vi coisas absurdas no Ringling. Eu vi artistas maravilhosos no Ringling, e isso não tem preço. Agora, os outros circos, é uma mistura enorme de ginastas. Teve uma mistura no circo, que eu não sei se fez bem para o circo.

JF: De volta à questão do ensino e da transmissão de conhecimento, eu também me lembro, como aluna, de que havia coisas que se repetiam. Alguns ditados, provérbios. Me lembro que havia coisas que você sempre me falava. Piadinhas. Queria que você me lembrasse algumas [Silva ri], porque de ditado eu só me lembro esse: “não bota a carroça na frente dos bois”.

ES: É verdade, isso é muito importante [risos]Olha, o rabo não pode balançar o cachorro, o cachorro é que balança o rabo. O poste não mija no cachorro, o cachorro é que mija no poste. Eu vou lembrar mais.

JF: Era isso que eu queria. E você tem alguma superstição que você faz antes de entrar em cena, ou alguma coisa que o seu irmão também gosta de fazer? Alguma mandinga?

ES: Eu peço sempre a Deus para me ajudar, para que eu faça uma boa apresentação. **Vou e entro, faço a minha rezinha, baixinho. Geralmente, a gente reza um Pai Nosso, faz um sinalzinho** [faz um sinal da cruz com a mão], e vai embora. É pra Deus abençoar, não é? Mas tem várias superstições. Por exemplo, antes de começar um espetáculo, as pessoas não podem cruzar o picadeiro, não podem passar no picadeiro, porque aquilo ali é um lugar sagrado. **O picadeiro é um lugar sagrado. Por exemplo, dar as costas para o picadeiro, o que eu estou fazendo agora...** [levantando as mãos para o alto]. Que os artistas antigos me perdoem, mas são coisas que os professores antigos nos ensinaram. Olha, é muito respeito, muito respeito. Como eu falei para vocês, isso aqui é uma arte milenar. Muitos artistas já passaram por ali. Muitos já estão lá em cima, ou lá embaixo, não sei [risos].

JF: Então, para você, a questão de estar em cena está vinculada a um estado mais elevado, ao que seria algo sagrado?

ES: Com certeza. O que eu falei para vocês do circo, na verdade, dessa mistura do circo, é que os profissionais do circo [...] Essa escola, quando foi criada, deu um trabalho danado para a tradução circense deixar ela acontecer. Por quê? Porque os tradicionais de circo não queriam abrir os circos para os profissionais com outra escola. Eles não queriam fazer isso. Eles queriam preservar a arte deles, mas dentro da família deles, dentro do mundo deles. E para conseguirmos isso deu muito trabalho. O Luís Olimecha juntou o útil ao agradável. Ele pegou, nas famílias circenses, aqueles velhinhos que não estavam mais fazendo circo, que estavam meio se aposentando, e chamou para dar aula na escola. Chegaram na escola 12 aposentados tradicionais de circo, e foi assim que abriu esse espaço para todos nós fazermos circo também. Foi uma coisa maravilhosa.

AM: Quando foi que você se sentiu circense? Ou, quando você se sentiu aceito pelos circenses?

ES: O momento em que eu me senti circense não foi nem quando eu pisei no circo da escola, foi quando eu entrei num circo tradicional. É uma coisa totalmente diferente, é um

mundo diferente. Você vê o elefante passear e fazer as coisas que ele tem que fazer, você vê o leão. Você vê o artista entrar, tomar um café, sair, aquecer e voltar. O trabalho profissional circense, no picadeiro mesmo, é totalmente diferente da escola. Você vê que as pessoas entram, mas elas já estão acostumadas com aquilo. Entram, trabalham, voltam. Esse dia a dia, ter que morar dentro de um *trailer*, ter que puxar a sua luz. Cavar aquele buraco para botar aquela mangueira. Às vezes, chove muito e alaga tudo. E tem os altos e baixos de um circense. Uma hora você está morando num hotel cinco estrelas, outras hora você está dentro de um *trailer*. Isso acontece.

AM: Existe essa diferença entre você se sentir circense e você se sentir aceito. Há um momento definido em que você se sente reconhecido por ser um circense?

ED: [Risos] Nesse momento, eu estou sendo reconhecido como circense. Vocês me convidaram para dar essa entrevista, e isso é sinal de que vocês me reconhecem como um circense. Mas tem um periodozinho entre você se consagrar circense mesmo. Isso demora um pouco mesmo.

AM: E teve esse momento [inint.

ED: Olha, isso aconteceu comigo em 1995, quando o circo Garcia veio trabalhar nessa escola. Eles entraram com o circo dentro desse espaço aqui. E isso aqui virou um espaço circense mesmo. Virou um circo tradicional, mas com trabalhos de circenses mesmo. Aí eu me senti circense. Senti que fui aceito pela classe.

JF: Para fechar, eu gostaria que você pensasse qual foi o maior perrengue e a maior surpresa que você já teve, como professor e/ou como artista.

ES: Bom, a minha surpresa, muito grande, que eu me lembro até hoje, foi aqui na escola, quando chegou uma menina aqui, linda, maravilhosa. Todo mundo ficou de olho naquela menina. E ela virou para mim e falou: “Ah, o meu pai, a minha mãe e a minha irmãzinha também são de circo, e eu vim aqui conhecer a escola. Inclusive meu pai é paradista de mão.” Eu falei: “Traga seu pai aqui para conversar comigo.” O pai dela veio, e um garotinho, desse tamanhozinho [gesto com a mão], magrinho, barrigudinho. Circense. O pai dele falou “É, na verdade, eu não quero que você me treine não. Eu quero que você treine o meu filho, porque o meu filho que é o futuro.” E o garotinho botou as duas mãozinhas no chão e entrou na parada com um esquadro aqui no nariz, e puxou a parada por dentro das pernas assim. E ficou paradinho assim. Meio envergado, meio sem técnica, mas eu achei

aquilo muito bonito. Eu falei: “Traga seu filho aqui.” E eu fiquei com ele uma semana comigo, eu passei a técnica para ele, estiquei aqui, encurtei ali, e ele parou de um braço em uma semana. Eu achei aquela coisa linda, linda. Chamei o garoto para conversar e, para minha surpresa, aconteceu uma coisa com ele que acontece muito no circo tradicional. Eu quero até fazer uma alerta. Porque o pai obrigava o filho a treinar. Ele forçava o garoto, que ficou bom, mas com uma energia que não é legal. Quando ele veio treinar comigo aqui, eu trouxe carrinho para ele brincar, trouxe um monte de coisas, dei uma bicicleta para ele. Mas o garoto tinha uns sete ou oito anos de idade. Era muito novinho. E isso eu acho que não é legal. Eu só sei que no futuro o garoto cresceu, virou um grande paradista, mas que também jogava malabares, porque o pai queria que ele jogasse malabares, entendeu? E essa foi uma história que marcou para mim. Eu acho temos que fazer as coisas por muito amor, e não de uma maneira forçada. Você tem que incentivar a pessoa. O Beto ensaiava criancinha e eu falava para ele “Olha, se parar de cabeça, vai ganhar uma Coca-Cola”. E ele “Pô, eu quero essa Coca-Cola.” E ganhou a Coca-Cola. Mas eu nunca forcei a barra. E hoje ele se transformou num grande artista, que todos conhecem.

AM: Silva, você acha que você tem algum método para criar número? Um jeito seu de criar número?

ES: A criação do número depende muito do artista com quem você vai trabalhar. Então você olha para a pessoa e pensa “Ah, esse cara se encaixa dentro desse número aqui.” Então, você conversa com ele e, junto com ele, você começa a criação. Mas isso depende muito de cada um.

AM: E para você, como artista?

ES: Para os meus números, na verdade, aqui na escola eu ensaio muito mais a técnica do que a criação. Eu gosto muito de criação, mas aqui na escola eu não tenho muito esse espaço, essa oportunidade.

AM: Você acha que ensaiar a técnica já é para a criação? Que você já organiza, escolhe um movimento e não o outro. Quando você põe uma sequência de movimentos, já não está criando, de alguma forma?

ES: É, facilita bastante quando você tem uma boa técnica, facilita a criação, mas a criação é uma coisa muito pessoal, uma coisa muito de cabeça mesmo. O professor ajuda, claro, mas no momento, tem um bom tempo que eu não trabalho com criação mesmo.

AM: Quando você montou o seu número, montou o seu icários com o Beto, como é que era esse método?

ES: O nosso método era assim: primeiro, fixamos um trabalho profissional, técnico, de nível profissional, e ficamos abertos a outras montagens. Por exemplo, o cliente fala assim: “Eu queria Batman e Robin”. Então, nós vamos fazer o Batman e o Robin. Aí, entra um outro processo na criação. “Arruma pra mim um Batmóvel, eu preciso de uma capa, uma máscara, eu quero um *boomerang*”. Aí não podemos mais entrar tradicionalmente. “Vamos criar uma coisa em cima desse número, vamos criar uma luta? Ah, mas o Batman não pode bater no Robin. Então vamos colocar o Coringa? Vamos bater no Coringa.” Entendeu? É um meio de você criar. Isso é bacana. Teve um número aqui muito bonito que os meninos criaram. Um número maravilhoso. De pessoas que não tem uma [...], mas eles entraram num processo de criação, de você pesquisar, isso é importantíssimo. Ver vídeos.

JF: Você acha que a sociedade precisa de mais circo? Como você vê esse mundo em que estamos, se o circo estivesse mais presente? Ou você acha que já está? Como você vê isso?

ES: Eu acho que a sociedade precisa de bons espetáculos. E a sociedade precisa lugares especiais para o circo, porque estamos perdendo isso. Hoje em dia, para você entrar numa praça, é uma burocracia danada. Então as pessoas acabam desistindo de fazer circo, de criar circo, de comprar circo. Porque a burocracia é muito grande.

JF: Hoje, com essa experiência toda que você tem, tendo ensinado, criado vários espetáculos, você acha que existe um reconhecimento disso? Como é que a sociedade lida com esse artista nesse momento da sua carreira? Como você sente isso?

ES: Eu acho que, infelizmente, o artista só vale muito quando ele está no auge, quando ele está fazendo as coisas, e isso é muito chato para nós. Eu acho que o governo tinha que... deveria haver um dispositivo de melhorar coisas de contrato de trabalho, aposentadoria. Legalizar mais a nossa profissão. Nós merecemos isso. Merecemos um trabalho mais digno. Temos um trabalho bom. Eu acho que deveríamos ser tratados [de forma] melhor, com mais dignidade, com mais respeito. Eu acho que é isso. Falta essa coisa para a gente. Eu não sei se me expressei bem, ou do jeito que vocês queriam, mas o que eu acho é isso mesmo. Você chega num circo ali, para botar um circo, poxa, dá um trabalho danado! Valorizar mais a nossa profissão, a nossa arte. A gente merece isso.

JF: Você se sente valorizado?

ED: Eu acho que agora é que eu estou me sentindo valorizado. Porque agora o meu cachê é dez de mil euros, sete mil euros. “Ah, não paga, também não vou.” “Ah, mas eu botei você no meu espetáculo, eu vi você no Canadá, vi você na Itália, eu quero você de qualquer jeito no meu espetáculo. “Então me paga.” Cabou. Aí acabam me pagando. Mas fora isso, tem muita gente muito boa por aí, e que merece reconhecimento, precisa disso. Não é ficar mendigando um cachê. Pelo amor de Deus! Eu quero um cachê digno. Vamos formalizar uma base de cachê para o artista. Vamos fazer um contrato. Depois você reúne todos esses documentos e fala, eu quero me aposentar. Não é? Eu preciso pegar todos esses trabalhos que eu fiz e anexar no imposto de renda, para amanhã ou depois você se aposentar. Mas sei lá, eu que sei... Você vai trabalhar lá no circo Garcia, no Tiani. Chega lá e o cara fala “Entra aí meu filho. É 400 reais por semana.” Está, tudo bem. Mas você não tem um contrato ali. E se você ficar doente? Ele simplesmente fala. “Ah, não dá. Não trabalhou, não ganha.” E aí? Acontece muito isso. [segue comentando e aponta para o Alex]. Esse homem nunca desistiu do circo. Não é? Sempre trabalhando. Eu acompanhei a sua trajetória. De oficinas que você dava. Viajou. E você também [apontando para mim], nunca abandonou o circo, e tenho certeza de que não vai abandonar. E você é uma mulher guerreira, você ainda vai brigar muito pelo circo. Eu estou vendo na sua cara, que você vai brigar muito pelo circo. E olha, vou te falar uma outra coisa, no seu rosto, no seu olhar, eu estou vendo que você ainda vai obter muitas vitórias. Sabia que eu sou vidente? [brincando]. Eu sou vidente. Você vai obter muitas vitórias.

APÊNDICE D- Entrevista com Edson Silva

(realizada por Julia Franca em 25/11/2022 gravada em áudio, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Edson Silva e Leon Shlosser

Escola Nacional de Circo. Praça da Bandeira, RJ. 2008.



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Edson Silva.

JULIA FRANCA: Eu escutei toda a entrevista que fizemos em 2019, e, realmente, já tem um apanhado muito bom da sua entrada na escola, assim como você, quando aluno, viveu todo esse processo. Nessa linha, queria só fazer aquela transição de quando você começou a dar aula na escola.

EDSON SILVA: Tinha muita gente boa, muito aluno bom na escola. Foi a primeira turma, uma das turmas melhores, e acho que foi a melhor turma da escola. Porque, como foi a primeira experiência, os professores deram tudo o que tinham para que desse certo a turma. Então, tínhamos sim, apoio. Um apoio bacana de todo mundo e um professor ajudando o outro, um bando de velhinhos. A verdade é essa. Um pessoal cascudo de circo, experiente pra caramba. E esse pessoal com muita, muita estrada mesmo de ser. Independentemente de ser contemporâneo, tradicional, eu acho que as coisas acabam se fundindo numa coisa só. E a verdade é essa, como a coisa estava indo super bem, o diretor da escola, Luís Olimecha, teve a ideia de montar uma companhia estatal com os melhores alunos da escola, como na China, que montaram um espetáculo do governo para viajar o país inteiro e até fazer uma representação internacional. Uma companhia dos alunos da Escola Nacional de Circo. E ele escolheu os 12 melhores alunos, entre uns 40 e alguma coisa. Eles escolheram os 12 melhores, mas não podiam ser menores de idade para entrar na companhia. Não podia ser criança, mas a escola estava cheia de crianças. Os adultos de hoje, os feras de hoje, foram as crianças de ontem da escola. Então, era aquela criançada com sete ou oito anos de idade que entrava na escola. Tanto é que o Beto entrou aqui com nove anos de idade.

Eu era um pouquinho mais velho, tinha 18 anos. E aí, entre esses 12 melhores alunos, eu fui escolhido para fazer uma monitoria. E foi muito legal porque começamos a trabalhar junto com os professores. O professor dava aula, mas ele não tinha condições de segurar uma lonja de correr com o aluno mais. E corríamos para ele. Na hora de cuidar, uma dobre volta e os monitores entravam embaixo. Formamos uma parceria fantástica, professor e monitor. Começamos a preparar um espetáculo para essa companhia estatal, e os monitores começaram a dar aula, que foi o meu caso.

Ana Cristina Simões Vieira, que se casou com Luiz de Bessa, Cláudio Cavalcanti, não esse Cláudio que foi diretor da escola, não, não foi Carlos, e sim, Cláudio Cavalcanti, e tiveram vários alunos. A Ângela Cerícola, entrou um pouquinho depois. Ela não foi da primeira turma, mas ela chegou. Ela pegou e esse pessoal da primeira turma, que eram bons para caramba, e começamos a dar aula também. Fomos pegando toda essa base junto com os professores, aprendendo com os professores a técnica e aprendendo, também, a ensinar os alunos. Foi muito legal para a gente. Foi aí que eu comecei a dar aula na escola.

JF: E quantos anos você tinha?

ES: Eu entrei na escola em 1982, e em 1985, eu já estava contratado pela escola, em 1985, para você ter uma ideia. Em 1989, eu comecei a dar aula mesmo, mais ou menos. E aí

foi. O tempo foi passando, e eu comecei a fazer vários trabalhos. Eu não só trabalhava na escola como trabalhava em circos, por aí também, e dava aula paralelamente. Eu nunca saí do palco. Eu sempre gostei do palco. O professor não pode se encostar. Eu também sou artista. Então, para mim, eu sempre amei estar no palco. Eu boto as pessoas no palco, mas eu quero estar no palco também. Eu tive a grande sorte de nunca sair do palco. Sempre tem alguma coisa para fazer. Eu sempre descubro alguma coisa para fazer. Atualmente, agora parei, mas eu trabalhei bastante tempo com um velhinho de 88 anos. Agora foi um achado. Ele estava doído para voltar para o palco e eu estava em transição. Eu estava acabando de sair do número de equilíbrio que eu fazia. Porque você sabe, o artista não fica a vida inteira fazendo a mesma coisa. Não, vamos caminhando. De acordo com o tempo e o meu, no meu tempo, sempre aparece alguma coisa para fazer. Eu sempre tive essa sorte. Eu continuei dando aula e trabalhando como artista. Viajei bastante, conheci muitos lugares legais, mas graças a Deus, tudo o que eu faço dá certo.

O segredo disso tudo é você sempre pensar positivo. A nossa arte. A gente não sabe o quanto vamos ganhar, nem para onde vamos. **A gente não tem segurança nenhuma.** A única segurança que temos na nossa cabeça é que estamos fazendo a coisa que a gente gosta. Eu adoro fazer circo, eu adoro fazer arte. Então, eu não sei o ponto que eu vou ganhar. Quanto é o seu cachê? O meu, o meu cachê. Depende muito da empresa em que eu vou trabalhar. O importante, é o que eu gosto muito do que eu faço, isso que é importante. Quando a gente gosta do que a gente faz, a gente não trabalha. Quando você se diverte, a verdade é essa, é uma. É um ditado certíssimo. Então eu nunca trabalhei mesmo. Sempre fiz o que eu gosto.

JF: Como eram os movimentos que você fazia quando era aluno da escola? Houve alguma intensidade, algum ritmo, alguma voz ou alguma imagem que ficou? Que sensações e/ou imagens viriam, hoje, desses movimentos que você repetia, especificamente nessa fase em que você era aluno?

ES: Tem coisas que ficam sempre na nossa cabeça até hoje, que são: ponta de pé, estica a perna, enverga, a sua cabeça está baixa, estica esse braço, ou olha, você está e tracassando [quando a pessoa encolhe a perna no flip flap], o salto ficou horrível, coloca a loja nele (a lonja e o cinto de segurança). Coloca a lonja nele, não deixa ele cair e, em determinados momentos, olha, se cair, entra todo mundo embaixo, tem que segurar ele! [risos]. É uma **confiança**. É assim, incrível. E eu fico até emocionado quando eu falo isso, porque é isso que vem na nossa cabeça o dia inteiro. E gesto é assim, quando eu terminava de fazer o meu trabalho. Eu chegava aqui no circo, 08h00, saía às 17h00. Só que quando eu

chegava na escola, parecia que já estava na hora de ir embora. O tempo passava, eu nem sentia. De tão bom que era, que é ainda a escola, e eu tirava a minha camisa branca, torcia ela, toda molhada de suor. Eu torcia assim, na grama, e saía mais de um copo de muito suor mesmo. É trabalho, muito trabalho. Essas são as minhas lembranças, são essas.

JF: Havia alguma intensidade na voz?

ES: Ah, tinha, tinha. Você se lembra do Robby? Ele não era brasileiro, então ficava gritando: “ponta de pé, cara! ponta de pé, cara!”. Mas era uma voz assim, porque a voz tem poder sabia? Até quem não estava na aula fazia ponta de pé nessa hora. Bernardo Farfan, que dava aquecimento, ele falava: “Vumbora, vumbora, dez, 20. Vamos lá, puxou, remador”, com a voz grossa. Eles eram velhinhos, mas na hora de falar, falavam grosso. Falavam puxado. E aquilo ali ficava na nossa cabeça, sabia? Então, as lembranças que a gente tem, não só eu, mas tenho certeza de que todos os que fizeram essas aulas, ficaram com isso na cabeça. É por isso que o professor, ele não pode ficar quieto. Ele tem que estar de olho o tempo inteiro, em qualquer gesto, qualquer movimento. E tem mais, olha só, você fez um movimento sem ponta de pé. O professor não viu. Faz, outro professor não viu. Daqui a pouco, vira vício. E aí para tirar dá muito trabalho, dá muito trabalho tirar um vício. Então a técnica tem que ser muito bem apurada, e tem que saber passar isso. E isso eles sabiam.

JF: E como professor? Tem alguma sensação dessas que reverbera em você?

ES: Sim. Quando passamos a ser monitores, já é um grau de mais responsabilidade. Você não está recebendo a técnica. Você está passando a técnica. Há uma grande diferença em quem aprende e quem ensina. A pessoa que ensina tem que ter uma voz de comando mais forte, tem que saber passar essa voz de comando, porque se não souber passar a voz de comando, você acaba sendo comandado, porque o aluno é danado. Quando o aluno acha que está certo, você tem que provar que ele está errado. Há muitos alunos que concordam, e outros que não. Então o professor tem que estar de olho, tem que ter uma voz de comando para que o aluno execute as coisas direitinho.

JF: Com seus alunos, você tem as sensações, as imagens, os movimentos deles vêm para você.

ES: Eu tive um professor que queria fazer alguma coisa. Sabe que o professor dá aula, mas vira e mexe ele quer fazer uma graça também. O Luís Olimecha, uma vez eu dando aula de parada de mão, chegou para mim e falou assim: “Eu quero ver os seus alunos fazerem uma

parada de mão com a mão virada”, e virou a mão toda para dentro, botou as mãos no chão e parou de modo. Fiquei boba olhando aquilo e todo mundo tentou. Ninguém conseguiu. Quer dizer, uma coisa dele já é uma coisa que fica gravada com ele. Ele com a técnica dele, o jeito dele. Ele desenvolveu aquela posição, que é uma posição difícilíssima. E essas lembranças, uma vez teve um espetáculo na escola em que convidaram os professores a fazer o espetáculo. Dez anos, o espetáculo de dez anos. A escola tem uma imagem muito linda que você podia pegar. Essa imagem do Abelardo Pinto, subiu na báscula e fez o salto mortal para a terceira altura. Mas ele parecia um bonequinho. Ele subiu perfeitamente e caiu no ombro perfeito do vovô. Eu vou ver. Se eu conseguir achar, vou te mostrar. Tem um vídeo dele fazendo isso. O espetáculo de dez anos da escola em que ele participou, a Delisier também participou, fez percha, já pensou? A pessoa, aquela velhinha, ia subindo e subia bem, tinha que ver. Quer dizer, essas cenas marcam a gente.

JF: Quais movimentos você fazia mais repetidamente que você continuou a fazer ao longo do tempo? Quais movimentos são característicos dessa linguagem artística e o que mudou. Pode ser uma posição, por exemplo.

ES: A técnica vai se aprimorando a cada dia, a cada tempo. Vai mudando para melhor. Os encaixes vão melhorando. Eu, por exemplo, e era um paradista de mão, um equilibrista no dito popular, um “plantando bananeira”. Então, eu passei o meu tempo inteiro plantando bananeira. Eu tinha uma técnica fora de série. Mas quando eu comecei a fazer os exercícios de equilíbrio de cabeça pra baixo, eu fazia muito envergado. Os anos foram se passando e as pessoas foram se encaixando, até ficar mais encaixadinho. E isso fica na nossa cabeça. A técnica antiga e a reciclagem da técnica.

JF: Parece que vai aglutinando um monte de informações.

ES: Para uma coisa nova, justamente.

JF: No caso, juntou com a formação da ginástica?

ES: Isso mesmo, junta com as informações da ginástica e a gente transforma. A gente puxa as coisas boas da ginástica olímpica para o circo.

JF: Você acha que isso também aconteceu em outras disciplinas, como o malabarismo? Antigamente, acho que jogava, o Teco, como ele me ensinou, o jogo dele era mais aberto, não é?

ES: Era mais aberto, agora é mais fechado, e mais lento, e vai se aprimorando, justamente. Outra coisa. São exercícios de aquecimento, flexibilidade. Ela se modificou muito. Antigamente, tínhamos pouquíssimos exercícios de flexibilidade, só abríamos a perna e ficávamos ali, forçando a encostar o peito no chão. Hoje em dia, já criaram elásticos, estão usando muito elástico no circo para fortalecimento de ombro, de perna. Antigamente, o artista de circo entrava na academia, pegava aquele supino, aquele ferro pesadão, e ficava jogando o ferro no peito, esticando o braço, jogando. Era aquilo ali, entendeu? Hoje em dia não, tem aparelhos que você que te dão aula, te dão um grau melhor mandando na sua posição, e você acaba trabalhando melhor o músculo. Por quê? Porque foram aparelhos criados por engenheiros que assinaram embaixo e que foram provando que os aparelhos realmente têm uma coisa melhor. Isso, graças a Deus, o circo também se atualiza.

JF: Você já se percebeu reproduzindo alguma coisa que seus professores faziam?

ES: Tem coisas que a gente reproduz, como o Abelardo Pinto. Quando ele me segurava na parada de cabeça, e eu encolhia a perna, ele mordida a minha batata. Teve um dia que eu mordeu a batata do aluno. Eu falei: “se você encolher a perna, eu vou morder sua perna”. E o Augusto Bastos, **pai do Pirajá**, foi meu professor. Eu treinei muitos anos com ele, e ele usava uma cordinha. Era Icários, eu ficava de cabeça para baixo, jogando uma outra pessoa no pé. Então ele falava: “Olha, se você errar, você vai ver o que vai acontecer”. Teve uma vez que eu errei. Ele pegou aquela cordinha que estava do lado dele e deu uma chibatada, mas de longe, tipo um chicote, e estalou, pegou bem nas minhas pernas. Ele falou: “Não, eu também não uso esse método. Esse método é para você saber que eu estou aqui do lado e você tem que fazer o que eu mando você fazer”. Mas assim, vamos retificar uma coisa, e puxões de orelha mais assim, carinhosos. Não era aquela coisa bruta, não. Os professores amavam a gente, e eles passaram isso para mim. Nós temos que amar os nossos alunos, mas eles não podem fazer as coisas erradas, não. E não é por você amar seu aluno que ele tem que achar que, já que ele me ama, vou fazer do meu jeito. Não, tem todo o respeito dentro do treinamento, e eles conseguiram passar isso para a gente. Tínhamos respeito e carinho por eles, e eles também, pela gente. Era muito legal.

JF: Isso você reproduz.

ES: Claro, com certeza, uma aluna sua pode dizer isso. Tinha um professor que falava sempre assim para mim: “Olha só, meu filho, para esta detenção é que eu vou te falar”. Tem vários tipos de aluno. Não adianta o professor botar na cabeça dele uma metodologia de

trabalho. Cada caso é um caso. Cada aluno tem uma cabeça diferente. Tem alunos que sabem muito, mas acham que não sabem nada. Tem alunos que não sabem nada, mas acham que sabem tudo. Esses são os perigosos. Então tem que ficar de olho. A técnica, temos que saber aplicar, temos que entender a cabeça do aluno para que possamos fazer um bom trabalho. Tem que ter respeito dos dois lados, não é? Você tem que saber dirigir o aluno, educar o aluno para a sua aula, é complicado.

JF: Você percebe alguma diferença entre os circenses brasileiros e os estrangeiros?

ES: O circense brasileiro quer fazer um monte de coisas ao mesmo tempo. Um monte de modalidade. Caiu na rede é peixe. Ele quer saltar, andar de monociclo, pular na cama elástica. E quanto mais oferece, mais ele faz. O circense europeu se dedica muito mais a uma coisa só, uma modalidade só.

JF: E o latino?

ES: O latino já puxa mais para o brasileiro também. Tanto é que você vê que, aqui na escola, tem muito latino. Eles querem fazer tudo, mas querem fazer tudo, entendeu? Mas a maioria dos europeus, eles se dedicam mais a uma ou duas modalidades, no máximo. Ele foca ali, quer ficar bom naquilo ali. Então trabalha o tempo inteiro naquilo ali.

JF: Você identifica uma semelhança entre os brasileiros e os demais latino-americanos?

ES: É. E por falar em europeu, os europeus, por trabalharem muito mais em uma ou duas modalidades, são muito exigentes com essa modalidade que eles escolheram. Então, o professor, para dar aula para europeu, tem que ser muito bom, porque eles, qualquer coisinha eles notam. Eles ficam de olho no professor o tempo inteiro, de olho no professor. Será que esse professor é bom? Será que esse professor vai me passar a técnica direitinho? Tem uma que é muito boa, dá uma olhadinha para ver o que ela já faz.

JF: Tem uma menina europeia nessa turma, não é?

ES: Ela faz rola-rola e é muito boa, então a escola recebe muitos estrangeiros. Por exemplo, agora a escola está cheia de venezuelanos, tem mexicanos, cubanos. Tem um pessoal bom, e não vou te falar também que só os europeus são assim. Tem muitos brasileiros que também são. Mas a maioria, no geral, é assim. Eu acho que é a dedicação à sua modalidade, a sua técnica. Querem se dedicar mais aquilo ali mesmo que eles escolheram. Na

cena, eles querem fazer as coisas mais limpinhas também. Não, não gostam de fazer nada de qualquer jeito e ensaiam bastante coreografia. Eles querem fazer um bom trabalho, limpo, trabalho limpo. Os latino-americanos já não ligam muito para isso, não gostam. Mas eu acho que é porque, veja bem, do lado de cá tem poucas escolas boas de circo, e a Europa tem muitas. Isso colabora. Aqui tem escola, mas é paga, só aqui a Nacional é que paga ao aluno para aprender. Isso faz muita diferença. Eu acho que é bacana você investir em nossos artistas. Temos uma boa escola. É muito importante o apoio financeiro.

JF: Perguntas filosóficas: o que faz de alguém um circense?

ES: Bom, você sabe que o circense não precisa estar embaixo de uma lona para ser um circense. O circense pode estar no sinal. Ele pode estar num teatro. Ele pode, ele é um circense. Por que ele é um circense? Porque ele trabalha e treina as técnicas circenses. E ele gosta do circo. E o circo é uma palavra universal. O circo está na nossa cabeça. Ele não está só numa lona. Ele está na nossa cabeça. Eu faço o circo. Eu já fiz circo no *Got Talent*. Eu já fiz circo no *show* na Itália, já fiz circo ali no Alto da Boa Vista. Eu já fiz circo dentro de um *shopping* e a gente faz circo. Então, qualquer lugar a gente faz, entendeu? Eu acho que o circense é um circense. Desde o momento em que você abraça a técnica circense, **você é uma bailarina circense**. Olha só, você nunca mais saiu do circo.

JF: Mas é uma pergunta que me faço muito. Será que eu sou uma circense?

ES: Você é uma circense.

JF: E o que faz de mim uma circense? Você tem que ser muito bom tecnicamente para o ser um circense de verdade?

ES: Não. Não precisa fazer um triple mortal para ser uma circense. E sabe por que não precisa? Você sabe qual foi a minha melhor fase no circo? A fase em que as pessoas levantaram para me aplaudir quando eu estava levantando um senhor de 88 anos, e eu fazia simplesmente uma paradinha no joelho, outra aqui em cima, e acabou. Eu não fazia nem um salto mortal. Então é como você passa o que você sabe, você saber vender o seu peixe, entendeu? Você ter a arte, a arte de mostrar o que você sabe. Isso é que é ser um circense. Não precisa dar uma triple volta. A minha melhor fase, uma das minhas melhores fases, foi essa quando, ao fundo, conseguimos criar um número que mexia com o emocional das pessoas. Então, ser circense é você fazer coisas de circo, é saber fazer essas coisas direitinho, passar bem esses movimentos, e você também ensinar o que você sabe para os outros. Você, por

exemplo, foi uma pessoa que contribuiu muito com a dança dentro do circo. Até hoje, você contribui muito com o que você sabe. E você também praticou várias coisas de circo. Então, você é uma circense.

Mas os antigos falavam muito e, quando você passa a ser o circense, quando você começa a correr em volta do circo, na chuva, e beber aquela água que desce da lona. Olha e falavam isso, olha, você precisa, quando chover, você vai lá, pega aquela água com a mão que desce da lona e bebe. Aí você será um circense de verdade. Eu bebi, me deu aquela dor de barriga, mas eu bebi. Olha lá, eu acreditei. [risadas]. Eu acreditei, falavam isso. Os antigos falavam isso. Quando chover, você vai lá, corre. Eles chamam de água, e bebe daquela água.

JF: A que eu sabia que mexeu comigo foi a história de fazer xixi na mão quando abria em carne viva.

ES: Porque o xixi é salgado e tem ureia, ajuda a cicatrizar. Ajuda a cicatrizar, é verdade. Eu cansei de fazer isso também. Minha mão abria muito. E saíamos de dentro do banheiro, mostrando a mão para todo mundo, com orgulho. Olha aqui o xixi na minha mão, e agora vai sarar. E no outro dia começava a fechar, impressionante.

Uma outra coisa que eles mandavam a gente fazer aqui. Eu não adoto, porque eu sei que é uma coisa muito perigosa. E eu sei que não devemos fazer isso, mas eu tinha muito respeito quando eles falavam. Quando uma pessoa dá um salto e cai, eles mandam levantar-se e fazer de novo para não ficar, para não ficar na cabeça o tombo, olha isso!

Eles falavam: você saltou, você tem que correr e fazer de novo. Corre, faz de novo, para não ficar o trauma na cabeça. E às vezes, o aluno que caía, levantava-se, corria, corria, fazia. Vou ficar tão feliz que consegui. Caramba, consegui fazer de novo. Mas tem tombos e tombos. Depende muito do tombo que você leva. Hoje em dia é assim, você caiu, você tem que ficar ali onde você caiu até você ter certeza de que não teve nada grave contigo. Coluna, então, chama um profissional gabaritado, um profissional que tenha condições de analisar o seu tombo e ver se você se machucou. Uma vez eu dando aula aqui para uma menina chamada Robertinha. Da tua época, justamente, a Robertinha. Ela tinha um trauma na cabeça dela, e tinha muita dificuldade para saltar. Eu dava aula para ela, então ela fazia uma rodada de flat e eu cuidava ela na coluna para ela cair em pé. E eu tinha maior cuidado com ela. Tinha dias que ela fazia perfeito aquilo ali, outro dia perfeito. Daqui a pouco, dava um troço na cabeça dela. Ela não fazia mais. Ela ficava com medo. Professora, eu estou com medo. Eu estou com medo. Ela não gostava da altura. Ela falava assim alto, era da minha turma. Entramos justamente, e isso é muito importante falar, porque já vai mais da cabeça de cada

um. Eu acho que a cabeça é muito e muito sério. A nossa consciência deve saber ter firmeza no que a gente faz, sair para acertar. Ter consciência de que você já sabe fazer o movimento, e com confiança. Só que a Roberta não tinha essa confiança. Havia dias em que ela saltava super bem. Mas se desse um grilo na cabeça dela, ferrou. Ia ter que tirar esse grilo dela, e esse grilo demorava meses para sair. Você tinha que batalhar ali e tentar tirar aquela confiança. Ela ia fazer super bem e, graças a Deus, daqui a pouco. Uma vez, a Robertinha deu um salto no ministrante. Ela caiu em pé no colchão, mas caiu um pouquinho passada e bateu com o bumbum no colchão, e foi ao chão. O salto simples, não foi complicado, não. Ela caiu. Ela vai levantar e vai fazer de novo e tal. A pessoa foi quem pulou, não foi de pescoço. Nada disso, ela caiu. Robertinha não levantou. Falei, pois só Robertinha não levantou porque Robertinho levantou. Não posso, não consigo me levantar. O que é que eu fiz? Eu falei: vou ligar para o bombeiro, fazer isso, fazer aquilo. Não, vou pegar a Roberta e vou botar no meu carro. Peguei a Robertinha com o Mozer e assim, sem mexer na coluna dela, porque tem uma técnica de você não rodar, a pessoa não virar, não esticar, com todo o jeitinho, como se fosse botar a mão numa maca, com medo de fazer. Levamos ela para o Hospital Quinta D'Or. Eles pegaram uma maca e tiraram a Roberta.

Mais duas horas. Aí voltou com a ressonância magnética. Ela está super bem, está tudo bem. Não tem rachado em nada, não tem nada. Ela está bem. Voltei na Robertinha, você está bem? Como é que você está a dormência? Você está passando mal porque você está bem, mas está doendo porque estava dando muita resposta agora. Aí voltei do médico e o doutor voltou, falou. Bom, eu vou dar um remédio para ela pela dor. Ela vai ficar deitadinho lá. Daqui a pouco levanta e vai embora. Aí ficou eu lá mais umas três, 04h00 esperando o remédio. Fiquei lá de meio dia até às sete da noite, só esperando. Robertinha levantou a cabeça e se levantou com maior calma. Assim eu estou me sentindo melhor e foi. Foi para casa e voltou para casa. Quer dizer, é assim. É uma coisa também de cabeça, de entender o que aconteceu. Não adianta a gente se aborrecer e não ela, tem o tempo dela.

JF: Eu acho que me lembro desse dia.

ES: Verdade. Ela no hospital. Eu fiquei com ela no hospital o tempo inteiro. Quer dizer, a cabeça de cada uma é o que eu te falei. Tem aluno que se taca, que se joga. Esses são perigosos.

JF: Eu era como, Silva? O que você lembra de mim?

ES: [risos] Você tem um equilíbrio. Você tem um bom equilíbrio, sabia? A sua cabeça, para o circo, para mim, é normal. Você sabe lidar com a dificuldade, o perigo. Você tem noção do que você vai fazer. Se falar, Júlia faz, você vai fazer.

JF: É verdade. Se você me dissesse que eu podia, eu fazia. Até hoje tenho algum problema psicológico com a parada. Você não vai ficar parada. Acho que esse negócio de ficar parada, em qualquer posição, me dá angústia.

ES: Você, por exemplo, você nunca se dedicou muito à parada de mão. Sabe por quê? Porque o balé, a ginástica, essas coisas, são mais dinâmicas. Então você gosta de coisas que façam, que dê mais piruetas, que pula para lá e pra cá? Eu me lembro que você fazia minha aula de solo. Você se amarrava, você lembra? Você fazia *suplê* a frente, *suplê* atrás, você lembra? No começo, eu trabalhava toda a flexibilidade do aluno, o aquecimento e a flexibilidade. Depois, eu trabalhava a habilidade correr, saltar, pular. E aí eu fechava com uma aula de habilidade e que era muito legal, porque as bailarinas todas procuravam. Era muito legal. Eu sinto falta dessa aula, sabia? Eu me amarrava no solo. Era bacana, muito legal.

JF: Eu me amarrava na sua aula, Silva. Era muito legal mesmo. Me fez perder o medo de fazer um monte de coisa.

ES: E eu tinha muita gente boa na aula. As pessoas assim com um nível bem legal. Aquela que foi para a Europa com o namorado que vocês podem ver na França.

JF: A Marina. Sua madrinha da Zaia, que é a filha deles. Olha uma coisinha ela está com um aninho.

ES: Mas eu lembro muito deles.

JF: Eles estão rodando a Europa inteira.

ES: Eles são bons para caramba. Eles são. São bem dedicados à técnica, trabalham.

JF: O que tem o corpo do circo, que é diferente do corpo das outras linguagens?

ES: **O circo, é ele o circo e a gente sai muito do chão e no circo a gente voa muito também, entendeu?** O balé, por exemplo, voa, mas o balé ele teve e tem aquela linha, aquela linha bonita, linda também, né? As piruetas do bailarino, Mikhail Baryshnikov. Olha, quando eu vi aquele homem dançar, fiquei louco. Ele deu aquele pulo lindo, com aquela pirueta maravilhosa. Mas é naquela altura, naquele nível, perto do chão, entendeu? O circo,

justamente, tem uma infinidade de coisas, trapézio que você balança lá em cima, parada de mão que o cara faz equilibra em cima de duas, três mesas. O que me fascinou no circo foi essa diversidade de movimentos. Eu passei num certo lugar, que eu estava indo para a escola e olhei pela lona do circo e estava um cara lá segurando numa bengala e de cabeça para baixo, numa prancha. Uma coisa fantástica. Eu pensei que tinha alguém segurando a perna dele, mas não tinha. Ele estava naquela posição, se equilibrando. O Juanito das paradas de mão, era um dos melhores paranistas que tinha aqui. Eu fui para a escola. Quando eu voltei da escola, eu observei de novo a lona e estava o Marco Martinelli em cima de sete rola-rola e se equilibrando. Sabe o que é que é o cara chegar na ponta do rolo assim, envergar o corpo dele lá, e ele voltar? Eram sete, rola-rolas, um em cima do outro. Fantástico. Então, o circo tem essas coisas de impressionar a gente. É uma infinidade de coisas que impressionam.

JF: Mas e no corpo? O que tem no corpo?

ES: É uma coisa louca, não? Que dá na gente uma vontade maluca de fazer as coisas, de ficar de cabeça pra baixo. É uma coisa incrível. Eu acho, eu acho o circo incrível, entendeu? Uma vez chegou aqui. Chegou aqui no Rio de Janeiro o Circo do México. Vieram para a escola cinco crianças. Tinham quatro garotinhos gordinhos barrigudinhos. Eu olhei, pois não dava nada por eles. Olhei e virei até meu olho. Aí, o moleque gordo pulava para lá, pulava uma bola quicando nos *minitramps*. Mas umas coisas fantásticas mesmo. E depois eu fui assistir ao espetáculo deles de cama elástica. Olha, você vê uma cama elástica olímpica e vê a cama elástica dos meninos circenses. O moleque fazia quatro voltas, com a barriga enorme. Ele fazia quatro voltas. Eu não sei como é que ele conseguia fazer uma coisa assim, fantástica mesmo. Eles tinham numeração de cama elástica porque, nascido e criado dentro do circo, com menos de um ano ele já subia na cama elástica. Essas coisas que impressiona, gente entendeu? Deixa a gente louco.

JF: Eu penso que o corpo do circo aprende a se adaptar, a diferentes superfícies e diferentes espaços.

ES: Exatamente. Não menosprezando as outras artes...

JF: Mas se falou do negócio com o espaço que também tem muito a ver. O corpo da bailarina, da dança, tem uma relação direta com o chão. Ele tem uma relação com o espaço, que é visceral também. Mas ela parte da relação com o chão e o que eu tenho estudado é que a

relação com o corpo circense, ela não é ela com o espaço, mas não é com o chão, não necessariamente, mas ela está com o aparelho.

ES: A gente aprende a trabalhar também com poucos equipamentos. A gente não tem todo o equipamento que tem um centro de ginástica olímpica. Então a gente é obrigado a usar o que a gente tem. A gente vai trabalhar com o que a gente tem. Então é muito mais de visão, né? Para não se machucar, é uma percepção fora do comum, porque você sabe que você tem que se virar. Você tem que arriscar, mas tem o risco também. Então, você tem que saber cair, saber virar, saber rolar.

O Beto, por exemplo, foi contratado do Cirque du Soleil porque o Beto sabia cair no ombro. Nenhum ginasta sabia. Não conseguia ficar. O Beto parecia que estava flutuando, chegava no ombro do outro levinho, perfeito. Como é que esse moleque consegue fazer isso?

JF: Uma vez na sua aula eu vi o Beto saltando uma carreira de *flic* sem sair do lugar.

ES: Tracassou. Ficava no meio do colhão, no mesmo lugar, rodando. Esse movimento é típico do circo. É isso.

JF: Você não vê alguém de ginástica fazendo isso.

ES: Fazendo você aprender a trabalhar em pouco espaço. Uma vez eu fui trabalhar na boate. Eu tinha que fazer uma rondada, dois flip-flap e um salto mortal? Cheio de gente. Eu esqueci que estava na boate, joguei um pouquinho atrás e caí colado na parede. É aí que a gente entende que se a gente não se adaptar e não tiver essa sagacidade, essa malandragem de se adaptar a qualquer espaço, a gente acaba se ferrando. Graças a Deus eu não me machuquei porque quando eu subi, que eu virei, eu vi a parede. Aí fiz uma parada lá que nem um gato caí. E o público aplaudiu depois.

JF: Para você, o que fala um truque?

ES: Ele diz mais ou menos, se você pensar bem o truque, você pensa em uma carta na manga. É uma coisa meio sigilosa, que você não conta para ninguém. Mas você tem um truque. Vamos fazer aquele truque. Vamos fazer um truque. Qual é o truque? Um salto mortal com a pirueta e abrindo as pernas e caindo em pé. É um truque. Entendeu? Porque nem todo mundo também gosta de ficar mostrando muito que sabe. Eles deixam para mostrar mesmo em cena. Tem muita gente que só mostra em cena. Segredo do circo, também tem o segredo.

JF: Como o segredo capilar. Agora que vazou todo mundo está fazendo.

ES: É verdade. E a gente fazia a capilar de outro jeito, que amarrava o cabelo errado e ficava com dor de cabeça e dele se virando até descobrir o segredo do capilar, que é você puxar todos os fios ao mesmo tempo e fazer uma amarração perfeita. Por quê? Olha só, um soldado não ganha a guerra mais de 1000 ganha. Então tem que puxar direitinho, certinho. Porque se puxar o fio só vai doer. Mas se você puxar todos, já alivia, mas sempre dá uma pressão. A amarração do cabelo é um truque. Entendeu? O dental no circo é um truque. Como é que é o truque? O cara tem que saber fazer o aparelho dele para fazer o truque perfeito, enfiar aquele couro dentro da boca. Fazer tipo uma dentadura que você morde. E aí você tem que até os dentes e você é puxado para cima. Tem que morder todos os dentes ao mesmo tempo.

JF: Não ter, não é para mim. Eu falei com ela, eu tiro na nuca quantas vezes você quiser.

ES: Mas os aparelhos, como o dental, o capilar. Gente, não é brincadeira, tem que saber fazer, porque se fizer errado vai prejudicar o aluno, vai machucar o aluno, entendeu? E aí, minha filha, você tem que fazer o truque, como se diz, bem feito o truque, tem que ser bem feito. Não adianta fazer truque mal feito.

JF: Você acha que cada truque conta uma história?

ES: Uma história acorda velho, temperando o tema mágico em uma história maravilhosa do velho para temperar o velho, temperar e fazer um trapézio em balanço de equilíbrio em que ele botava uma escada, ele subia naquela escada, no equilíbrio, e aí vinha o truque da escada. Dava um estouro a escada se desmontado, ele ficava pendurado no trapézio ressaltou Maneiro. O truque é ele fazer o trapézio, mas aí todo mundo pensava caiu nada e ficou pendurado. Esse é o melhor truque. Você entendeu?

O truque é a carta na manga. O que vai surpreender o público. Esse é o truque.

O meu truque com o velhinho é o final do número que eu levanto com ele desde o chão. E o público pensa: como ele vai levantar aquele velho? Ninguém esperava.

JF: E você acha que a escola, os corpos de hoje estão mais acrobáticos, mais especializados?

ES: Mudou bastante, porque, como tem uma pesquisa, uma pesquisa de movimentos, uma pesquisa de tudo, de exercícios físicos. Isso muda as pessoas, porque quando eles começam a aprender, eles já começam a fazer essa pesquisa e já começam a trabalhar os

músculos que elas querem. Antigamente não tinha isso. Chegavam aqui na escola e a gente tinha que trabalhar tudo isso com eles, do zero. Agora não, eles já têm. A escola também está recebendo gente, já bem mais preparada. Mas quando você está numa escola em que as pessoas começam do zero, aí é diferente. Então, existe uma preparação de acordo com o nível de aluno que você pega. Quando você pega um aluno no nível em que ele já faz muita coisa, ele já tem noção de tudo o que ele pode fazer. Então, já chega com o corpo mais preparado para aquela certa modalidade. Quando você pega um aluno que ele não tem noção de nada, aí você tem que preparar ele desde o zero. É mais difícil.

JF: Mas qual é a consequência dessa especialização de trabalho? Você percebe alguma consequência disso?

ES: Tem coisas no circo que, às vezes é mais fácil também você pegar um aluno do zero e preparar ele do que você pegar um aluno já trabalhado. Mas um trabalho que não foi tão bom, que deixou sequelas. Tipo entortar aqui, entortar ali... Os defeitos são muito difíceis de tirar. Às vezes é mais fácil você construir um novo do que consertar um defeito, entendeu? Chega muito aluno da escola assim também. Isso é complicado para a gente. Depende, depende muito.

JF: E aquelas definições do circo, tradicional, contemporâneo, de lona? Como é que você se relaciona com essas categorizações?

ES: O circo tradicional, tinha música, dança. Já tinha tudo isso. Muitos eram músicos, já tocavam, entendeu? Já tínhamos isso no circo. O circo tradicional, mesmo antes dele, tinha sempre uma banda que tocava e o artista. Ele saltava, pulava e depois ela tocava para o amigo. Tinha muito isso. Então, eu acho que o contemporâneo é aquilo que eu estava conversando contigo. Você que faz o contemporâneo, entendeu? Você pega a sua técnica bem aprimorada, você trabalha super bem. Quando ela estiver legal, você inventa o que você quiser.

Dentro de seu número, você o traz para uma linha tradicional, que é você entrar, levantar os braços, olhar para o público, sorrir para o público, cumprimentar elegantemente e ir lá fazer os seus movimentos. Depois sair. É o contemporâneo que você também pode transformar o seu número numa história, numa bailarina, uma garçonne, um vendedor de bala, no Mickey, no Pateta, no que você quiser.

Então, eu acho que o tradicional e o contemporâneo, eles acabam se fundindo um no outro. E não adianta as pessoas ficarem falando o tradicional é melhor que o contemporâneo, ou o contemporâneo é melhor. Não, eu acho que tudo é a mesma coisa. Depende de como

você faz seu trabalho. A verdade é essa. Então, gente, pelo amor de Deus, vamos levantar, sacudir a poeira e dar a volta por cima, porque é uma **discussão pra eles** que não tem lógica, entendeu? Você faz o seu trabalho do jeito que você quiser, desde que você tenha condições para isso, que você tenha a cabeça criativa para inventar o que você quiser. Acabou! Entendeu, né? É uma coisa de mercado de trabalho.

O importante é você fazer trabalhar a sua técnica e que ela fique boa e que você faça seus movimentos bem limpos, bem bonitos e que você seja o mais perfeito possível dentro do que você está aprendendo, entendeu? Faça tudo bem feito. E daí, minha filha, você vai fazer o que você quiser com aquilo ali você vai inventar, vai direto.

JF: Tem alguma coisa que você acha algum movimento que você considera mais importante que ser ensinado?

ES: Pô, eu tenho um carinho muito grande pela parada de cabeça, porque tem poucas pessoas fazendo. É um movimento em que você demora seis meses para começar a marcar ele. **Então, como hoje em dia as pessoas querem aprender as coisas mais rápido, correndo...** A pessoa começa a ensaiar e fica de saco cheio porque não consegue o equilíbrio. Equilíbrio é complicado. Então eles ensaiam, ensaiam, ensaiam, não conseguem fazer, desistem. Tem que ter muita calma, perseverança, insistência para aprender a parar de cabeça e parada de mão. Gente, para aprender esse circo para aprender circo tem que sofrer. Deus não fez a mão para ficar de cabeça pra baixo. Não, gente, não é isso. A mão é para comer, lavar louça e escrever. Se vocês querem ficar de cabeça pra baixo, tem que sofrer. Se não sofrer, não adianta. É por isso que o francês fala “bom suar”, é bom suar, entendeu? [risos] Não adianta. No circo a gente tem que conquistar o nosso espaço. Vamos tentar chegar num lugar onde poucos chegam. A verdade é essa, ter muita paciência para aprender as coisas, porque não é fácil, é difícil. Não adianta ficar pulando de galho em galho. Entendeu? Tem que pegar algo que você gosta e se dedicar àquilo ali. Trabalhar em cima daquilo. E a parada de cabeça é um movimento em que você coloca a cabeça numa pequena rodilha e tenta se equilibrar ali. A cabeça não tem dedos para poder segurar o chão. Não dá. **É o corpo que vai achar o equilíbrio.** Então é um trabalho que exige tempo, paciência e nem todo mundo, nem todo circense, tem essa paciência. Mas é um movimento que eu adoro. Estou me esforçando para que seja divulgado, justamente.

É super importante trabalhar um pouco de solo, a acrobacia de solo. Por quê? Porque é a acrobacia de solo, dá moção para você fazer tudo. Na minha época, os antigos sempre falavam assim: você quer ser um bom circense? Você tem que aprender a saltar e parar de

mão. Se você conseguir trabalhar bem o seu corpo individual, vai ser mais fácil para você fazer qualquer trabalho em equipe. E hoje em dia tem muito trabalho em equipe. Então vamos trabalhar o nosso corpo. Vamos ficar em forma. Perder a barriga, envergar, ter flexibilidade, saltar, porque tudo vai ficar mais fácil. Com certeza.

JF: E o que é mais importante do que a técnica?

ES: Eu acho que o mais importante é você ter consciência da técnica que você tem. [risos] Você tem que ter consciência do que você pode, e o que você não pode fazer. Até onde você pode ir, entendeu? Eu acho que isso é uma das coisas mais importantes. É você ter consciência da sua técnica.

JF: E quais saberes circenses não podem ser escritos?

ES: Na alma um dos saberes circense e que precisa ser mais esclarecido. Tem coisas que não e que ninguém no mundo pode saber. Tem que ser, por exemplo, esse esclarecimento de caiu, levanta, corre, faz de novo. Nem sempre isso é legal. Eu acho que é um saber. É uma coisa circense, que a gente precisa primeiro saber o grau do tombo. No caso, não sei se eu fui claro com você.

Olha, tem coisas que realmente são inexplicáveis. Por exemplo, ontem eu estava dando aula ali. Eu tenho um reflexo fora do comum. Até hoje eu não sei como é que eu tenho esse reflexo. Aí a menina, o cara parou na mão do outro e caiu. Ele vinha caindo na cabeça da garota. Eu consegui e na hora eu não sei como, eu peguei a garota, voltei para o lado, entendeu? E aí todo mundo ficou assim. Como é que você conseguiu fazer isso? Não sei. É uma coisa que eu sei fazer, mas eu não sei como o que eu fiz, entendeu? **São os improvisos da nossa vida.** Como que eu fiz aquilo eu não sei, mas é uma coisa que eu tenho dentro de mim, que eu não consigo passar para o outro. Mas eu tenho o reflexo de salvar.

Eu acho que isso é um saber circense, porque eu aprendi isso no circo. Eu aprendi isso no circo.

JF: É essa parte sim dos valores comunitários, dos aspectos, do cuidado com o outro...

ES: Eu acho que nesse aspecto a gente não perdeu nada. Acho que continua a mesma coisa. Até mesmo a Lilian, diretora da escola, que nunca teve nada com o circo. Aí entra na escola e vira e mexe ela fala assim, vamos tomar banho de mangueira, todo mundo, olha isso. Engraçado...De onde vem isso? Isso é coisa de espírito, sabia?

Nos circos tradicionais, todo final de domingo à noite eles faziam churrascos, sabia? Confraternização, todo mundo conversa, toma cerveja.

Você não sabe de nada. Os alunos aqui fazem muita festa. Moro aqui do lado, fazem festa a fantasia. Isso é muito legal, essa união. O circo tem esse poder, está aí.

JF: E você acha que o circo fala de algum tipo de subversão?

ES: Se você analisar bem a escola, a gente não precisa ficar cobrando disciplina dos alunos. Eles já têm uma disciplina. Por exemplo, se você vê poucas pessoas fumando dentro da escola, porque eles sabem que fumar dentro da escola não é legal, então é muito difícil você ver alguém fumando. Eles têm aquela disciplina de sair de uma aula. A gente chega um pouquinho atrasado, eu sei. Mas eles têm o maior gosto em fazer essas coisas e seguir os muitos regulamentos da escola.

JF: Mas aí, no circo em si, você acha que ele tem alguma forma subversiva? É uma arte, digamos, subversiva.

ES: Eu acho que o circo tem a sua disciplina e eles têm o seu, seu tempo de treinamento. Também fomos como se fosse uma escola. Eles têm toda essa organização. Circo é isso. Por exemplo, depois do espetáculo, os artistas sempre com um picadeiro para ensaiar ainda mais no final de semana final do último espetáculo. Eles fazem um apanhado do que eles acertaram, do que eles erraram e vão treinar para melhorar o que não, o que não foi muito bem, como treinar aquilo ali. Então tem uma disciplina, tem uma, uma ordem ali de trabalho, em que não ficam só a picadeiro, casa, picadeiro, casa, nada disso. Tudo de treinamento para.

JF: É a última coisa. O que você pensa sobre pesquisa universitária sobre circo?

ES: Olha só, a arte do circo se expandiu. A verdade é essa. Antigamente, era só a família circense, os membros familiares que tinham esse domínio. Então, agora a coisa se abriu, feito um leque. Agora, não. Há 20 anos atrás, 30 anos atrás, e tal.

Vem se abrindo cada vez mais, entendeu? Eu acho isso bacana por quê? Porque as pessoas contribuem para contribuir com a arte. Você não precisa estar só ali no picadeiro, só não você pode contribuir com a arte fazendo como você está fazendo, uma pesquisa maravilhosa e procurando saber das pessoas. Quer dizer, isso é bacana para a gente. Vai deixar a nossa arte cada vez mais viva. E eu acho que faltava isso também. A pesquisa sobre as famílias circenses, o que é o trabalho do circense, como é que é a vida de um circense, o

que é que ele sente, pensa? O que é que ele acha do mundo? Essas pesquisas universitárias que vocês fazem esse trabalho que você se propôs a fazer, eu acho maravilhoso. Eu acho que a gente precisa realmente disso. Não pode deixar isso se perder, porque isso é muito valioso, entendeu?

JF: O que você acha do circo sendo ensinado nas universidades?

ES: Se as disciplinas circenses forem vinculadas a uma universidade, nada melhor do que uma pessoa que tenha um nível superior e um nível bacana para dar essa aula. Eu acho legal. Eu acho bacana, desde que o professor tenha capacidade para isso, esteja preparado para isso. Então, é um meio também de divulgar a nossa arte. Depende de quem faz isso. E como faz isso? Mas eu acho que todo mundo tem que saber do circo. As pessoas precisam saber do circo, como é o circo, o que o circo faz, porque sabe que muita gente pensa que a gente é cigano. Tudo bem, eu posso até ser cigano. Não tem problema nenhum. Não tenho nada contra o cigano, entendeu? Mas o circo é uma arte milenar, sabia? É uma arte que tem muito valor. Eu estou totalmente de acordo de que a arte circense seja passada para todo mundo, até mesmo por pura universidade, ou seja, passada para todo mundo. As pessoas precisam saber da nossa arte. A nossa arte é muito bonita. A gente não tem nada que esconder, não é verdade? E as pessoas querem saber.

JF: Silva, tem alguma outra coisa que você quer falar.

ES: Eu acho que o circo, essa gente, a nossa arte, é isso aí. Eu sou muito feliz com o que eu faço. Graças a Deus, eu acho que quem faz o que gosta não trabalha. Na verdade, eu não trabalho eu. Eu sou muito feliz com meu trabalho, com a minha vida aqui na escola. Isso aqui é minha segunda casa e graças a Deus eu tive a oportunidade e a sorte que nem todo mundo tem de fazer o que gosta. E tem pessoas que são obrigadas a ficar atrás do balcão o dia inteiro para ganhar uma grana. Graças a Deus eu tive essa sorte de não fazer não ser assim e de fazer uma coisa que eu amo, que eu adoro. Isso para mim já é gratificante. Então procurei fazer o que vocês gostam. É isso que eu estou falando.

APÊNDICE E- Entrevista com Bruma Saboya

(realizada por Julia Franca em 26/10/2022 gravada em vídeo e áudio, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Bruma Saboya e Roberto Silva fazendo lira dupla
Escola Nacional de Circo, Praça da Bandeira, RJ. 2005.



Fonte: Arquivo pessoal da profa. Bruma Saboya.

Bruma Saboya e Roberto Silva treinando mão a mão
Búzios, RJ. 1999



Fonte: Arquivo pessoal da profa. Bruma Saboya.

JULIA FRANCA: Conta um pouco sobre você e sobre como aprendeu circo.

BRUMA SABOYA: Então, meu nome é Bruna Saboia e eu entrei para a escola (ENCLO) em 88 como aluna, mas eu venho de uma família que ama circo. Então, eu passei a infância em Visconde de Mauá, dos seis aos doze anos, e a gente teve momentos em que a minha mãe veio para o Rio de Janeiro com a gente para assistir o Circo de Moscou. Eu tenho uma memória de estar aqui na escola, assistindo O Circo da China, quando o Circo da China ficou em temporada aqui na escola. A gente assistiu o Garcia quando o Garcia ficou em temporada aqui na escola (ENCLO), então eu já passava por esse ambiente sem saber direito que um dia eu seria aluna, e que estaria vivendo isso. E eu tenho muitas memórias em Mauá, fazendo estrela na grama, uma ponte, daquele jeito, mais fazendo, experimentando. E eu tinha também um encantamento muito grande com a ginástica olímpica, que eu via na televisão. Eu tinha uma coisa muito forte com os movimentos virtuosos, assim dizendo. Tenho outra memória, com uma amiga de Mauá, que hoje mora em São Paulo e se chama Ju, que a gente pegou numa corda. Ficamos, eu, de um lado, e minha irmã do outro. A gente enrolou a corda na cintura da Ju para ela tentar fazer o que eu imagino hoje que seria um *flip-flap*. Quando a Ju pulou, a gente estrangulou a cintura dela e ela caiu. Foi uma coisa assim. [risos]

Essas coisas que a gente aprontava. Eu acho que a Ju viu um negócio que ia para trás em algum lugar e a gente adorava fazer estrelas e pontes e tivemos essa ideia de amarrar uma corda. Lembrando que minha irmã deveria ter uns 9 anos e eu 12, ou minha irmã 8 e eu 11, era uma coisa assim. A Ju tinha a minha idade. Acho que talvez por algo antropológico, a gente tentou fazer aquele movimento. A gente não sabia de onde vinha, talvez de alguma raiz muito lá de trás.

Enfim, coisas que o corpo lembra, que estão em algum lugar ainda... E por que a gente amarrou aquela corda? Não tenho a menor ideia. Então, meu começo no circo vem bem antes do circo (ENCLO). E se a gente quiser ir bem lá atrás, meu avô, que era de Campos, fugiu com o circo e o meu bisavô foi buscar ele em outra cidade. E aí minha mãe era essa pessoa apaixonada por circo que meu avô sempre levou para o circo.

JF: E o que te fez procurar a Escola? Quantos anos você tinha quando entrou aqui?

BS: Uma amiga entrou para a escola e me disse: “Entre para a escola de circo.” Falei: “Legal!” Eu sabia onde era. Falei: “Sim, eu também quero”. E aí eu vim. Cheguei aqui e tinham acabado as inscrições, não podia mais. Aí eu fui falar com o diretor. Falei: “Poxa, eu queria entrar na escola.” Eu me lembro do Luizinho fazendo assim: “Não pode.” [enquanto

gesticula com a cabeça e braços] Mas por quê?! Eu não tinha a menor ideia dessas regras de que só podia até ontem. Só podia até uns dias antes. Eu era muito jovem, tinha 15 anos. Então eu passei um ano esperando para entrar na escola e aí eu falava com os meninos: “Quando abrir a inscrição, me avisa, me avisa.” E eu estudava de manhã no colégio Princesa Isabel, na Rua das Palmeiras. E aí abriu inscrição para a manhã, aqui para a Escola (ENCLO). O ano letivo começou em março no colégio e na escola no dia 4 de abril. Foi quando eu falei que não iria poder mais estudar de manhã. Fui à secretaria, e no colégio Princesa Isabel tinha aula à tarde também. Mas não podia, porque só podia trocar no meio do ano. Eu fui à sala do diretor. Meus tios, meu pai, várias pessoas da minha família tinham estudado, no Princesa Isabel. Eu falei: “Eu sou filha do Ricardo, e eu não vou mais poder estudar aqui se eu tiver que ficar de manhã.” A mãe nem soube que eu tinha feito isso. Mas eu fui, eu fui. Aí expliquei que era porque eu ia fazer a Escola (ENCLO) no período da manhã... Foi assim, sem conversar em casa, já muito determinada. Resolveu não fazer. Enfim, por um motivo ou pelo outro eu consegui ir para o período da tarde. Acho que perceberam que ia dar ruim. E foi assim que eu vim para a Escola (ENCLO). Eu já estava há um ano resolvida a fazer escola de circo. Eu lembro que no dia em que eu visitei a escola eu olhava, e pensava: “Vou fazer aquilo, eu vou fazer isso, ...” E quando eu cheguei aqui fiz outras coisas.

JF: Como é que era o cotidiano na Escola (ENCLO). Quais são suas memórias do cotidiano, dos aprendizados?

BS: Eu me lembro de mim descabelada, suada e feliz. [risadas] Fazendo trapézio, toda suja, suada, meia calça enrolando na blusa, o cabelo descabelando... A minha memória é essa, de estar profundamente feliz.

JF: A formação levava quanto tempo?

BS: A formação levava quatro anos. Aí vamos às políticas. Nesse período, a escola teve uma greve federal que durou, se não me engano, oito meses. Teve uma interdição do Corpo de Bombeiros, que durou seis meses, porque teve um curto-circuito embaixo do picadeiro. Em várias áreas a gente não podia usar e depois as aulas voltaram com restrição. Ali, no início dos anos 90. Foi quando teve a troca para o governo Collor. Então houve uma hipótese de que a escola ia fechar. E a gente foi para Brasília, se apresentar em Brasília, na Esplanada, em janeiro. A Marly Sarney veio assistir. E pensou-se que a escola ia fechar e resolveram formar todo mundo. Iam formar todo mundo no meio de 1990. Só que eu tinha dois anos e meio de escola. Eu falei: “Não, não quero me formar, porque se fechar a escola,

tudo bem, se não fechar, aí eu me formo depois.” Porque achava que era muito pouco tempo. Com isso, em 92, que seria a hora de me formar, não teve formatura. Fui ficando. Em 93, o Beto foi convidado para trabalhar no Cirque de Soleil e eu fui acompanhar ele. No final de 94, em dezembro ele teve férias, a gente veio para o Brasil, e estava tendo uma formatura. Só que, apesar da greve geral, eu morava aqui dentro, então tinha muita carga horária. Mesmo não tendo uma formatura naquela época, eu fui à secretaria e pedi o meu diploma. Quando viram minha carga horária, minha carga horária era quase, sei lá, o dobro do que era necessário. E aí eu recebi o meu diploma junto com a turma que estava se formando em 94, que foi a turma que entrou em 90.

Com um detalhe curioso. Na minha turma, 100 pessoas se inscreveram. Só quatro se formaram. Entraram 100 no turno da manhã. Ainda tinham alunos de outras turmas também no turno da manhã e não abriu para o turno da tarde porque era muito cheio. Devia ter uns 200 alunos, 170, algo assim. No período em que eu entrei ainda pegava aquela margem que era entre 7 e 17 anos.

JF: Então tinha bastante criança.

BS: Sim, tinha até 17 anos.

JF: Quais professores você pegou, você lembra quais grades você fez, quais disciplinas?

BS: Eu peguei a turma antiga de professores praticamente toda. O Abelardo Pinho foi meu professor, o Armando Pepino, a gente o chamava de Pepino, o Robby Rethy, o Frank Aguiar, que é tio do Pirajá, a Delisier foi minha professora, tia Neusa... A gente passava por muitos professores, fazíamos tudo, fazia tudo e mais trapézio, voos, solo, parada de mão, arame. Malabares não deu para mim. [risos]

E eu fui aluna do Edson Silva, que é meu cunhado e foi meu primeiro professor de parada de mão, que é a modalidade que eu dou aula atualmente.

Se você for olhar meu diploma, tem muita modalidade. Tem báscula, cama elástica, bambu, trapézio simples, acrobacia de solo, parada de mão. Tudo o que você passava, entrava no diploma, era bem mais aberto.

A nossa divisão agora está diferente, foram criadas quatro categorias. No diploma atual, entram, por exemplo, as modalidades circenses de equilíbrio, porque pode ser que o aluno esteja em algumas de equilíbrio.

JF: Você identificou alguma mudança no cotidiano da escola ao longo da sua passagem? Ou quase sempre foi a mesma coisa?

BS: Eu peguei a Escola desde a primeira diretoria. Quando eu entrei, o Luizinho estava e quando ele saiu a tia Arminda, que era secretária direta dele, assumiu temporariamente. Aí a Omar assumiu e aí depois veio o Carlos Cavalcanti, o Zezo. O que eu percebo é que, por exemplo, o Luizinho tinha aquele perfil circense. Ele era um cara que passava e falava assim, pega ele e ele e faz um número disto. Ele tinha um olhar circense, tinha um olhar de perceber as habilidades que alguém tinha. Eu inclusive entrevistei o Luizinho e a gente falou bastante sobre isso, sobre o olhar da pessoa de circo para o corpo do outro e essa habilidade de poder perceber a habilidade do outro. Então é uma coisa bem de quem está no cotidiano, de quem vivencia, de quem já atravessou no corpo. Quando a Omar entra, já traz um olhar mais pedagógico.

Eu atravessei assim, eu fui ali dos 16 aos 20 anos, eu alcancei a maioria na Escola. Então o meu olhar também foi mudando. Eu venho de uma família bastante politizada, então eu sempre estive ali, observando as questões do cotidiano, os modos de poder etc. Todas essas transformações, essas siglas da FUNARTE e da Cultura que foram mudando, eu estava aqui. A gente era criança, eu era muito menos madura do que eu vejo os de 16 agora. Mas eu já estava bastante atenta. Se você for conversar com quem entrou criança no período do Omar, vai ter gente assim: “A Omar me ensinou a segurar o garfo, a Omar me ensinou a comer, me ensinava a me arrumar.” Eu acho que ela deu continuidade ao trabalho. Ela não vinha com aquele olhar de cena artística, de *métier* circense, digamos assim, mas ela trazia um olhar pedagógico. Ela trazia um olhar que acho que é da formação humana, que reverberava muito mais até, talvez nas crianças que estavam entrando ali. Teve uma aluna especial que entrou com seis anos aqui naquela época, e Omar estava ali. Ela tinha um outro olhar. Eu acho que o Luizinho tinha um olhar mais para a formação, para colocar no mercado. Apesar de que eu andei lendo algumas coisas e vi que a Omar já estava de suporte para o Luizinho, porque o Omar era a esposa do Orlando Miranda, que junto com o Luizinho criaram o projeto da Escola. Naturalmente, se não muito me engano, era a pedagoga, que fez o olhar pedagógico para o projeto da Escola. Quando ela entra, muito provavelmente ela vem querendo aplicar coisas que não estavam antes ao alcance dela. Não estou nem dizendo que o Luizinho não tivesse esse olhar. Eu só digo que ele olhava a cultura circense e ela tinha um olhar mais escolar, digamos assim.

JF: Você lembra de alguns movimentos que você fazia? O que ficou no seu corpo que está mais presente até hoje?

BS: Eu me lembro, por exemplo, que tinha que fazer muita envergada, era coisa muito importante. Eu achava muito ruim fazer envergada. Mas eu fazia, eu aprendi, e até fazia bem. Mas assim, eu era uma pessoa do *flip-flap*. Eu tinha uma coisa de explosão, de me sentir muito potente quando eu estava fazendo acrobacia. Eu acho que era um lugar que eu falava assim: “Consegui, realizei!” A acrobacia, me trazia muito isso, de me sentir viva. Vencer uma etapa acrobática, eu diria hoje que era quando eu me sentia organizada. Consegui, foi, fechei, furei, estruturei, fiz um propósito até o fim, alcancei. Algo assim.

Eu acho que uma memória muito forte era a maneira que a gente cumprimentava. O cumprimento era uma coisa muito importante. Então você podia estar ali fazendo, mas quando cumprimentava era num negócio... A gente tinha que transmitir um agradecimento e ao mesmo tempo dizer: “Viu, que sensacional isso que eu fiz?! Olha que difícil, e olha que linda que eu sou?!” E tem uma coisa que eu acho que é daquela época que não nos era dito, mas a gente vivenciava, que era essa permissão de se sentir bonito, que é um lugar que está lá no circo tradicional, muito bem colocado. Tipo, fiz uma coisa bonita, sou especial e tenho o direito de mostrar que eu sou linda. Então, você faz todo um *mise en scène* para dizer: “Olha como eu sou delicada ou como eu sou potente, ou como eu sou empoderada”. Eu acho que estava tudo ali naquele cumprimento, sabe? Eu acho que às vezes finalizar um movimento e fala: “Fui eu que fiz”. Isso tinha um lugar de garantia, de que você podia estar ali, que valia a pena te ver, que você pertencia àquele lugar. Por um segundo você captava tudo para você, cada um. Eu acho que a cena tem muito isso, de captar esse olhar, de falar assim: “Eu vou te dar isso aqui porque eu tenho isso para te dar e você está aí porque você quer receber.” Então tem essa troca que é muito especial. E eu acho que o circo tradicional tem uma coisa que é muito interessante, que ele é muito reto, direto. “Olha que difícil?! Eu sei fazer. Você sabe? Tem uma coisa de ser bem assim, da virtuose. Não tem muito que explicar. Eu não estou aqui defendendo um tema, não estou aqui defendendo uma ideia. Eu só estou dizendo: “Olha o que eu fiz com meu corpo?! Olha como eu sou potente?! É uma experiência muito rica também. Poder viver essa experiência também é muito especial. Me dediquei, fiz, é difícil. Sou eu que faço para receber aplausos, porque eu mereço. Sabe como é que é? E ponto.

Eu acho que o balé clássico também tem esse lugar. As técnicas “puras” têm muito esse lugar. Treinei, treinei, treinei, acessei, consegui e mereço um reconhecimento. Se isso vai para o lugar do ego ou não, é outra história. Tipo, é só você poder se sentir merecedor de estar onde você está.

JF: E você foi aluna da Delisier e do Pirajá também?

BS: Não. Eu fui aluna do tio do Pirajá, o Frank. O Pirajá não tinha entrado ainda. Um dia todos nós vamos fazer essa jornada, mas eu meio que sei por que eu peguei todos, mas assim eu não vou saber dizer o ano, mas o Pirajá sabe.

JF: O que mudou quando você deixa de ser aluna e passa a ser professora?

BS: Eu acho que a minha experiência como artista, iniciada aqui na escola de circo, era sobre como eu estava aqui só porque eu era feliz. Eu não pensei que eu ia trabalhar com isso no início. Um dia me chamaram para fazer um show. Achei muito legal isso de apresentar e ainda ganhar um dinheiro. Foi uma coisa meio assim, entendeu? Não teve muita lógica. Eu comecei a me dar conta que eu estava ficando aqui quando minha família começou a questionar se era isso mesmo. Meus pais super me apoiaram, sem o menor problema. Mas como aqui sempre foi um porto seguro para mim, mesmo quando eu já era profissional, eu voltava para cá e treinava aqui. Aqui era o meu lugar de me reorganizar, de me reenergizar, de voltar para casa. Então a Escola era esse lugar. Mesmo quando estava fora fazendo algum trabalho que eu sabia que estava precisando dar uma reajustada, treinar alguma coisa. Eu tinha essa relação com a escola. Era uma relação muito voltada pro meu bem estar e para o meu sonho, de evolução dentro do caminho como artista. Quando eu atuo como professora, é muito diferente, porque é um lugar muito da minha responsabilidade com esse lugar, com o que é produzido aqui dentro, com como eu entendo que a formação deve ser transmitida, com como eu entendo a contemporaneidade. Eu entendo que é diferente do que foi na minha época, que existe um mercado diferente, e que existem experiências diferentes. Eu entendo que eu tenho a minha vivência, assim como eu recebi dos meus professores certas orientações, eu passo isso adiante. Eu diria que eu tinha uma experiência vivencial e agora eu uma experiência explicativa, literalmente. E com relação à escola, tem uma mistura, talvez, de responsabilidade com o agradecimento. Porque esse lugar me deu muitas possibilidades, muito felizes. Eu fui parar em lugares que eu não planejei ir. Quando eu falei: olha que legal onde eu vim parar! Também tem perrengue, tem de tudo, mas muito especial esse lugar de poder não planejar e se surpreender. Angel também me deu isso. E quando eu estou aqui como professora já é um lugar de poder deixar para essas pessoas o suficiente para que elas se sintam preparadas para onde elas forem parar, que a gente não sabe onde e como, que eu posso ter dados ferramentas. Por outro lado, tem a minha escola do meu coração, mas também tem a minha escola que eu sonhava que fosse quando eu estava aqui como aluna. O que eu

posso agora que eu estou aqui, o que eu gostaria de ter se fosse eu? Então, é um outro olhar. E é um olhar também de perceber que sim, eu posso colaborar com isso. Agora eu tenho um espaço real. Como aluna, a gente tem um espaço ideal, a gente fala de um ponto de vista muito pessoal, como professora e um ponto de vista mais amplo. Que às vezes vai ter uma coisa que eu vou achar, mas eu também tenho que estar aberta para saber que pode ser que os outros não achem.

JF: É mais sobre a sua forma de ver as artes circenses. Se a maneira como você vê essa linguagem artística mudou. **BS:** Ah, nossa. Sim, sim... Quando eu entrei era muito sofisticado, com relação à geração anterior e agora é muito sofisticado em relação à época que eu entrei. Tem aquele ditado que diz que se uma geração não superou a que veio antes, é porque ela regrediu. Às vezes o que eu percebo é que hoje em dia é necessário muito mais. Como eu falei lá no começo, antes era a sua experiência, era a sua potência, era o seu lugar de espaço no mundo, era um lugar muito ingênuo até eu diria. E a linguagem se sofisticou demais. A experiência estética, a cobrança, as técnicas também. Eu diria que as técnicas se sofisticaram também, se afunilaram no sentido de que foi se encontrando, cada vez mais, meios que funcionam melhor, modos de fazer mais seguros. Então, a técnica pura, em muitos momentos vai ficando cada vez mais padronizada, o que é um complicador. Mas quando a gente traz o caráter da segurança, é uma solução também. Mas quando eu penso no futuro, com relação agora, eu penso que é sobre a consciência do que se faz. Todo mundo atende bem o comando, mas todo mundo sabe por que está fazendo? Então eu acho que o futuro é o aluno poder responder pelo que ele faz. Que plano espacial eu atravesssei quando eu fiz esse movimento? O que eu articulei e com qual peso eu imprimiri nesse lugar? Poder nomear o que se faz. Isso é uma coisa que eu trabalho muito com os meus alunos. A sua perna está onde? E eles falam: mas eu não estou vendo a minha perna. Eu dei um exemplo essa semana que foi mais ou assim; sabe quando está escuro e a gente levanta e a gente acerta direitinho o interruptor para acender a luz? Porque você não pode ver a sua perna, mas você vai ter que criar esse mesmo caminho de conhecimento para você saber por onde ela está passando. **É a sensação.** É a sensação de poder reconhecer e saber se eu estou com a perna torta porque eu estou com a coxa femoral oscilando ou se o meu quadril que está oscilando. Então **onde é o que você sente quando você mexe o quadril? O que você sente quando você mexe a perna? Esses lugares de conhecimento.**

No começo, quando comecei a dar aula, eu avisei que a minha aula era muito esquisita. Quem não gostar fique à vontade para não ficar, porque eu vou falar muito. Minha

aula é muito teórica, eu explico, eu sou muito exigente. Mas eu não pergunto o que você sabe fazer? Não sou assim. Eu gosto de dar esse treinamento. Queria que vocês seguissem minha orientação.

Eu vou pedir coisas muito parecidas. Eu quero que vocês façam um grupado com joelho e quadril fazendo uma linha horizontal. E aí, se o seu joelho subir, você pegou uma diagonal alta, se seu jeito de você está com uma diagonal baixa. E aí eu insisto muito na linha horizontal, porque ela é o meio do caminho para o resto. A próxima linha vai ser a vertical e no meio do caminho está lá aquela diagonal, porque eu preciso da horizontal para poder fazer uma torção na diagonal. E aí, na verdade, **com o tempo eles vão entendendo que o que eu estou trabalhando com eles é a escuta**. Que eles possam me ouvir e responder com o corpo, o que não sei se posso chamar de comando. Porque eu quero explicar para eles quais são os lugares por onde eles estão passando para depois eles escolherem para onde eles vão. Não gostei disso, não gostei disso, não gostei. O nome é horizontal. Não quer mais? Gostei disso.

JF: Que memórias você tem desse mesmo lugar que você está falando, mas sobre a sua época como aluna?

BS: Eu acho que tinha uma coisa que era muito assim: é aqui e aqui e aqui, e a minha geração era muito aberta para obedecer. Então, essa capacidade de obediência me fazia reproduzir bem. Essa geração não está nesse lugar de obediência, você precisa explicar para eles primeiro. É muito diferente a nossa, a nossa geração, não. A minha geração, porque a tua está no meio. Mas é muito diferente, o modo de escutar. Eu precisava que alguém me dissesse assim, assim, assim. E eu não ia discutir. Eu ia confiar. Eu não trabalho com os meus alunos para que eles tenham absoluta confiança em mim. Eu trabalho para que eles entendam o que eu estou pedindo. Se eles concordarem, eles continuam. É mais esse lugar.

JF: Mas tem alguma coisa que você acha que você reproduza dos seus mestres daqui da ENCLO? Reproduza uma forma adaptada, mas que você se percebe que está fazendo de alguma forma? **BS:** Eu acho que eu faço, mas eu disfarço pelo humor. Por exemplo, eu falo coisas do tipo: eu não quero que vocês me obedeçam, eu só quero que vocês façam do jeito que eu estou pedindo. Eu faço umas falas assim. E eu acho que tem um lugar que talvez eu reproduza, que é um lugar que a gente como professora está. Eu tenho isso aqui para dar. Eu não tenho uma outra coisa para dar, então eu vou precisar afirmar isso e eu vou insistir nisso. Então eu vou brincar de mandar em você. Faça a gentileza de me acompanhar.

Agora, de real, que eu acho que eu reproduzo e com todas as minhas questões existenciais, de respeito etc., é a possessividade com o aluno. Meu aluno é meu aluno, então ele é meu, eu tenho uma propriedade sobre ele. Como eu sei que é um absurdo isso, eu tenho uma fala contrária. Mas ele é meu. Eu tenho ciúme dele. Ele não sabe, mas eu tenho. Inclusive eu me controlo para não fazer isso. E talvez aí venha a experiência de antes, do corpo, querendo se reproduzir. **É porque, já que eu não faço mais, eu faço através dele. Eu não estou fazendo, mas eu estou ali, fazendo com ele. Então um empenho, tem uma dedicação, tem algo de “muito meu” que está ali.** Quando eu olho o aluno fazer a horizontal do joelho, eu falo assim: olha lá que eu estou indo junto com ele. Ele me levou com ele quando ele fez aqui ou aqui. Quer eu queira, quer ele queira, ou não, está acontecendo já esse acordo. Eu acho que talvez tenha um lugar de escuta com os meus professores, que eu diria que era muito da obediência e que ele se modificou, mas ele está ali. Eu falo para os meus alunos: vocês estão numa escola, então deixa eu ensinar para vocês. Me deixem eu deixar vocês serem livres depois, com um pouco mais de ferramenta. Baixa a bola aqui um pouquinho. Eu acho que há 20 anos eu ia falar com você: “Faz!” Porque o aluno às vezes começa... Ah, não foi isso que eu pedi... O aluno ele vai escorregando para querer fazer aquilo que ele quer fazer. Eu acho que o professor tem que saber lidar para falar assim: deixa eu te dar o que eu tenho. Depois você vai ali na praça e faz o que você quiser. Me dá esses dois anos, é pouco tempo. Mas me dá direito, confia, porque eu não vou te sacanear. Eu acho que é um pouco isso, entendeu? Eu estou te dando o meu melhor. Cada turma que eu pego, cada ano que passa eu seleciono mais as práticas que eu ofereço. A cada momento que eu estou com uma turma, a próxima turma vai ter aula muito melhor que essa. Eu me desdubro para isso. Eu estou sempre lendo, eu estou sempre procurando estar atualizada.

JF: Sabe? Eu queria te pedir para falar dessa coisa dos neurônios espelho que você comentou, não com essas palavras, mas você passou por esse lugar.

BS: Uma parte sobre o neurônio espelho, que eu acho que é muito potente, é o cara que está na plateia transpirando por causa do cara que está no picadeiro, e eu acho que é por isso que o cara vem. Não é porque ele assiste e admira, é porque ele vive junto àquilo e ele passa por aquela experiência. Então, eu acho que a troca é muito essa. Então, quando o meu aluno faz, é como se eu estivesse fazendo junto com ele. E eu espero que ele possa se apropriar da minha voz e transformar numa voz dele, para poder se ouvir e decidir como é que ele vai fazer as frases dele. Por isso que a troca é muito essa.

Eu adoro chocolate. Só que, quando a gente fica mais velha, a gente não quer saber de chocolate vagabundo, a gente quer chocolate bom. Eu sou louca por aquelas bolinhas da *Lindt*. E quando eu como uma bolinha tem uma vozinha que eu escuto dentro mim que é assim [fala sussurrando “hum...”, prazerosamente, com gesto com o rosto]. Quando um aluno faz uma coisa bem feita, quando acontece um movimento precioso, não é preciso, não, é precioso. Eu escuto “hum”, e eu compartilho isso com eles. Eu falo: acabei de comer uma bolinha da Lindt, rolou um chocolate agora.

E às vezes, quando eu estou observando um aluno, uma coisa acontece muito eu estou falando com o aluno, aí começa a fazer um negócio. Isso é uma coisa de uma conversa da nossa. Eu estou observando um movimento, mas eu estou dando uma coisa, você vê, o outro começa a fazer um negócio, Eu. E ele estava lá no chocolate, professora. Porque é uma coisa de que o que te captura, que você vive junto, que eu fico, vai que. E eu tento nem falar que ele já está ali fazendo.

Olha, eu não saberia te explicar, mas eu te diria que eu percebi muitas vezes professores profundamente felizes por algo que eles me ensinaram. O Rogério, que era da cama elástica, era uma figura. Ele vibrava de uma tal maneira que eu sentia que ele estava feliz comigo, não era por mim, estávamos juntos, felizes, compartilhando. Ele me ensinou e eu fiz. Era nosso aquilo ali. Não era só meu. Eu sempre tive muito isso com os professores. Eu acho que talvez por isso eu tenha querido ser professora. Eu sempre me senti muito compartilhando e eu queria poder também sentir a sensação de dar como eu sentia com meus professores me dando.

JF: Queria que você falasse um pouquinho dessa história entre, quando você foi viver a experiência como profissional do circo. Que vivências você teve como artista e como você relaciona a Escola Nacional com essa vivência hoje?

BS: Essa experiência não é nada linear. Ela é muito trançada. Então eu me lembro de momentos de absoluta felicidade no picadeiro, nas convivências. E tem uma particularidade do circo, que é a coisa de viajar, às vezes você vai para uma baita companhia legal, uma galera incrível e você viaja e curte. Assim como tem momentos em que você só trabalha, que não é tão incrível, que você está só terminando uma temporada. **São vivências de altos e baixos.** A gente tem também a problemática da virtuose, que são caminhos de muita vaidade, de muita disputa, de muita complexidade. Isso também é muito cansativo. Eu não sou uma pessoa muito competitiva, mas é difícil você não se contaminar, entende? É uma sensação que você tem que estar sempre bem, sempre num nível alto, de você está sempre treinando. Por

isso, eu tive momentos de muita realização, de muita magia e felicidade, mas também tive momentos de sentir muito medo, me arriscando em coisas que eu achava que estava passando do ponto, de me sentir insegura de coisas que acontecem na carreira. Por exemplo, está tudo indo bem e você ouve falar de um acidente, e aquilo te gera também uma sensação de medo. Então é uma carreira muito complexa, eu diria. Um dia você vai fazer um trabalho super adulto, outro dia um trabalho super infantil, um dia um trabalho super complexo, ou um trabalho que você ganha muito bem, mas não é a tua cara. É muita complexidade.

JF: Fala alguns exemplos.

BS: Nós nos casamos em Montreal, eu e o Beto. Trabalhávamos juntos o tempo todo. O período do Beto no Soleil foi muito bom para mim, porque foi um período que eu treinei. Eu tive duas experiências que foram boas. Uma eu treinei dentro, cheguei a ser avaliado para eu talvez fazer o banjo. Eu treinei o banjo uma época, me prepararam. Se houvesse uma brecha em contrato, eu teria entrado, mas não houve nada e o Beto quis voltar e tudo mais. Foram três anos. O Beto Fofão foi, na verdade, um ano foi de treinamento em Montreal. Eu treinei um pouco por lá também. Depois foi para Las Vegas, que eu também treinei. Mas eu acho que assim, talvez, eu diria talvez, que para mim eu tinha 21 anos na época, quando a gente foi. E para mim foi muito legal também poder estar olhando de fora o processo. Então eu tive. Eu não tive a experiência de estar no palco do Solei, que eu sentia que teria sido muito bom. Mas eu tive a experiência de treinar, de estar próximo de uma técnica mais sofisticada e poder entender um pouco mais. Mas tive também a experiência de espectadora e mais uma espectadora. Também tinha informação que vinha de dentro. Então, de poder sentar de perto e ver um treinador dando um treinamento, de poder assistir a algumas progressões. Então foi muito válido esse período para mim. Eu não estava em cena, mas aprendendo. Eu tenho anotações daquela época, porque tem uma coisa foi curiosa, porque foi assim. Em 93 eu fui para a Alemanha junto com a Intrépida, que foi incrível e que foi para mim um baque, porque eu era aluna da escola de aluno da escola. Eu comecei a fazer uns trabalhos com a intrépida que eu amava. O trabalho da Intrépida, que era para mim era super criativa. Era uma parada muito diferente da experiência que eu tinha na escola, porque era aquela coisa meio cartum. A entrega do boneco do RN, que eram uns espetáculos muito divertidos. E daí com eles eu fui para Alemanha, que foi para mim. Mas eu cheguei lá, dei de cara com o Cirque dizer que é uma estrutura lindíssima, com números e com um nível técnico muito alto que eu falei. Gente, fez isso que quando consegui parar aqui, três meses depois, eu estava em Montreal assistindo a montagem do Mister, que era o primeiro espetáculo pra. Um teatro fixo que era em Las

Vegas do tudo ou nada. Eu estava em Las Vegas vivenciando Las Vegas, que é um negócio surreal. O Beto foi o primeiro brasileiro a ir para lá, então assim a gente não tinha um pessoal brasileiro, o que fazia com que a gente se entregasse ali com músicos, outros artistas, mais necessariamente. Então tinha uma turma de brasileiros, então foi uma experiência muito. Eu diria que eu vi o final antes, não? E aí, quando é? E aí, Quando? Aí teve outro que o Beto era um show muito potente, mas também muito fixado, muito se repetindo. Teve muito, mas você não está bom da experiência. Quero fazer outra coisa. Quero poder ter experiências mais livres. Eu admito que eu também queria poder ir para o circo, me interessava qual sala e esse pessoal é legal, mas também se não fosse outro também seria legal. Ele me pergunta E aí, o que eu faço? Eu te tranco dessa você decide. Essa decisão não vou tomar. E isso porque tempos bons você entra. Depois eu falei Eu quero que você decida você ficar ou não, que eu não quero que você fique por minha causa, nem que você saia achando que é porque eu quero. Não. Você vai lá e pensa o que você quer. E ele quis sair porque a gente quis fazer uma carreira nossa, como às vezes não vamos, vamos para mundo, vamos juntos, vamos trabalhar juntos, Vamos! A gente voltou para o Rio. A gente chegou aqui muito rápido. Uma frota contratou a gente. A gente passou mais ou menos um ano e meio, quase um ano e meio, não sei o litoral do Nordeste inteiro vai. Então, se agora eu estou no circo e aí eu fazia acrobacia de solo, fazia cama-elástica, a gente fez uma intervenção, um número comigo e tal. Beto fazia parte da trupe de baixo também. Então foi uma experiência muito circense abrir espaço que a gente não morava em trailer, essa experiência ou não de vir.

Muita gente me pergunta se eu me considero uma circense e eu digo que eu me considero de circo, do universo do circo, porque eu tenho entendimento que ser circense é ter a experiência de morar no trailer, é a experiência de estar ali naquela cidade, viajando junto. Então eu vivi uma experiência de circo numa caminhada um pouco paralela. A gente morava em hotel, enfim. E isso aconteceu em alguns outros circos depois também, então, eu faço bem essa separação, porque eu entendo que nascer em circo é diferente de nascer na cidade, entrar para a escola de circo e ir parar num circo. Eu tenho esse entendimento. Vão ter outras teorias que vão dizer que não, está, tá, tá. Eu me considero da comunidade circense, mas eu não me sinto uma circense. É mais ou menos isso.

Resumidamente, a gente ficou um tempo aqui no Rio com a caravana Petrobras, porque a gente queria estar no Rio. A gente queria treinar na escola, a gente queria se organizar por aqui, e a gente fez isso. A gente foi convidado para trabalhar com o Up Leon e a gente passou dez anos fazendo temporadas com o Up Leon. A gente pegou sempre temporadas curtas, que a gente intercalava com outros trabalhos. Teve um ano, foi muito

louco. A gente fez Finlândia com o Up Leon e Alemanha com os Irmãos Brothers. Depois a gente fez Finlândia, com o Up Leon, veio para a Alemanha para trabalhar com uma banda de rock, aí a gente voltou para lá. E aí, gente, eu não sei mais. Eu sei que a gente era Alemanha, Finlândia, Suécia. Não era um negócio, uma confusão. Finlândia, Alemanha, Alemanha, França. Cara, eu sei que a gente vinha para o Rio, passava um mês e voltava para algum lugar. Teve uma vez que a gente fez um bate-volta na Alemanha, a gente foi lá, fez um show na Alemanha, voltou para a Finlândia, voltou para o Brasil, voltou pra Alemanha, voltou pra Finlândia, voltou pra Alemanha. Aí eu sei que teve Noruega no meio e teve China no meio, cara. E foi isso. E foi sensacional. E é para onde agora? Vamos? Cadê o passaporte? Tem que montar um número assim. Vamos montar! Foi assim. Eu posso dizer que eu vivi intensamente essa itinerância. Não pela estrada com trailer, mas por aí afora. E foi muito rico, e fomos assim. Teve um momento que eu falei: estou cansada de não ter chão. E comecei a me sentir pouco madura, pouco amadurecida. O que é isso que eu estou fazendo? Por que eu estou fazendo isso? Acho que eu tive um insight muito forte de perceber que eu gostava de dar aula, e em 2010 a gente estava com uma proposta, mas decidimos não viajar, e ficar no Brasil estudando. Foi quando eu entrei para a Angel (Faculdade de Dança Angel Vianna). Eu estava com 39 anos. Eu sempre fui de ler, mas eu sentia que minhas leituras não tinham uma construção. Eu lia, mas eu não tinha uma constância, não tinha uma organização também. E entrar para a Angel para mim foi uma revolução interna. A fala que eu fiz na minha formatura foi sobre isso. É muito bom quando você acha que vai encontrar uma coisa, e encontra outra muito melhor. Porque a Angel fez isso comigo. **A Angel me disse: Bruma, se escuta. Como você gostaria que fosse para você? Como você faz isso pelos outros? E eu entendi que não tem que ser como eu queria que fosse para mim, mas com abertura para o outro poder me dizer como seria bom para ele.** E dali eu emendei direto uma formação na outra. Eu fiz o concurso para a Escola. Ninguém entendeu direito o que significava aquilo. Eu diria que a gente está agora começando a entender o que é ser servidor e professor da escola. São dois lugares. Por que a gente fez uma prova que demonstra que a gente pertence à comunidade circense? E por que a gente está na Fundação Nacional de Artes? E qual é a nossa responsabilidade com isso? A ponto de a gente estar em algum lugar representando o Estado e que a gente está colocado num lugar com essa responsabilidade, sim, de poder fazer a leitura da comunidade. Já que a gente está numa escola e que a gente tem essa responsabilidade sobre os processos pedagógicos, qual é a escola que essa comunidade precisa? Eu não gosto de falar de mercado. Eu gosto de falar o que a gente entrega para essa comunidade. Como é que a gente prepara esses cidadãos circenses? Como é que a gente

prepara essas pessoas para esse lugar? Porque você trabalhar num lugar não significa necessariamente que você pertence a ele. Eu não sei, se você trabalha num lugar altamente burocrático, se você precisa ter pertencimento ou se você só precisa cumprir a sua função. Mas quando você faz parte de uma comunidade, como no caso da comunidade circense, você está colaborando com a permanência dela. Você está colaborando com a transformação dela. **Você trabalha, você faz parte da luta por ela. Então tem um lugar de que você se entende como pessoa pertencente àquele lugar. Não é mais só o que eu faço por aqui, como quem se oferece para um lugar. Você está se oferecendo para você mesmo.** O que eu estou fazendo pelo meu meio? Então, não é simples. Eu acho que a Escola precisa se entender como potencial de referência, mas a gente não pode se denominar referência, porque isso vai ser para alguns, e não vai ser para outros. Mas uma vez que você é referência, você tem uma responsabilidade. Então é esse o lugar talvez mais problemático do que a gente oferece e como é que a gente se defende no sentido de tese, não no sentido do mundo. Como é que eu defendo isso aqui que eu estou trazendo?

JF: O que é o circo para você? E o que faz de alguém circense.

BS: O circo para mim, está lá na minha monografia da Angel, porque eu tentei dizer o que era isso para mim, eu acho que é um lugar de encantamento, que captura pessoas. É justamente porque é tão plural que é necessário. **Porque tem espaço para todo mundo, porque tem espaço para as diferenças. Porque ninguém pode ser melhor em tudo. E talvez o circo só esteja tentando capturar, potencializar o melhor de cada um.** Talvez num lugar muito simples o circo seja isso, sem afetações. Se a gente for buscar um lugar mais genuíno é esse, não a virtuose como um lugar de sobreposição, mas a virtuose como um lugar de autocapacitação. É pegar a sua melhor qualidade. A gente aqui, talvez como professores, a habilidade de ver no outro a melhor capacidade dele, pegar essa capacidade de esmerar e sofisticar. E é muito legal quando você descobre um talento que a pessoa não sabia. Porque ela de repente entrou no circo só pelo encantamento. Parece que tem um negócio que vai lá e pega o outro. Ele não sabe por que ele entrou. Eu não sei por que eu entrei. Eu nunca imaginei que eu ia ficar no circo, mas eu sei que foi me chamando. Desde lá quando eu vim visitar e não me deixaram entrar.

E eu fiquei ali um ano! Eu sei lá por que, eu não sabia o nome de nada. Eu sabia o que existia no circo. Eu não gosto da palavra energia nesse sentido, mas é. É um ímã de encantamento que fica num lugar muito do afeto. Não sei se é memória de infância, mas e aqueles que não tiveram uma infância no circo? Porque tem muito aluno que entra aqui que

nunca foi ao circo quando era criança. Então, é **memória antropológica? Memória ancestral? Então, o que é o circo para mim? É um universo muito, muito amplo, que cabe todo mundo.** Às vezes eu fico imaginando, e eu dou aula para a criança também, fora daqui. E quando dou aula para as minhas crianças, eu penso só que eu quero que ela fique muito feliz fazendo isso, porque eu não olho ela como um futuro cidadão circense. Eu olho como alguém que eu espero ter uma experiência que o ajude a organizar alguma coisa, que eu consiga fazer ela prestar atenção no que ela está fazendo, que eu consiga que aquela criança consiga por um segundo olhar para ela e se organizar e ser feliz.

Quando a gente está parando de mão, tem um lugar que é para ficar só parado e é muito chato. É nesse lugar que a gente medita. É o mesmo problema que a gente tem de ansiedade fora, a gente vai ter ali. Então como é que eu consigo nesse momento, simplesmente estar ali e ficar? Eu acho que o circo todo traz esses momentos. Quando você faz uma acrobacia, é uma constante de estar ali, naquele fazer. Eu coloquei numa monografia que eu acho que é a da preparação corporal, que é que o movimento virtuoso não serve para nada. Ele não ajuda a construir nada no mundo. Ele não constrói nada. Ele não tem ali um lugar de concreto. Mas ele faz do mundo um lugar melhor. Faz o mundo ser bom. É um estado de presença. Que bom que eu estou aqui agora. Quando você faz uma carreira de *flip-flap*, só o que sobra é o registro na memória de quem fez ou de quem viu. Mas acabou. Era e não é mais. Virou memória. E é uma memória de uma potência que faz o cara que fez querer mais e faz o cara que viu também querer. Quero ver de novo. Então, é esse lugar da experiência. É uma experiência efêmera, muito efêmera. E eu falo sobre isso. Esse lugar que é e, um segundo depois, não é mais, mas está concreto na sensação. Concreto, absolutamente concreto na sensação. E a sensação vai construir sua subjetividade, te modifica. Porque alguém assiste um espetáculo e sai modificado. Porque foi transportado para um lugar de sensações. É uma riqueza da arte esse lugar.

JF: O que a linguagem circense tem que a difere das outras artes?

BS: Eu acho que a linguagem circense contempla levar você para o seu lugar **de maior experimentação, dentro da sua maior possibilidade.** Aquele lugar que o teu corpo é aberto para experimentar, ele é potencializado. No meu circo ideal, ninguém seria forçado a nada. Tudo seria escolha. E acho que o resultado seria muito grande. Por isso que em algum lugar eu penso que **a consciência corporal vem para substituir o lugar do medo,** que eu acho que é uma experiência muito negativa, que a gente passa muitas vezes no circo. Muitas vezes por não saber onde a gente está, por não ter, não ter, não conseguir organizar de uma

maneira segura. Eu acho que eu fiz muita coisa que eu fazia bem sem saber por que eu estava fazendo e muita coisa que eu fiz mal também e que me deixavam extremamente insegura. Esse é um lugar pode ser muito construtivo e pode ser muito destrutivo também. É um lugar muito, muito, muito desagradável.

JF: Você acha que mudou alguma coisa nos corpos e nos movimentos ao longo desse tempo? O que se transformou e o que resistiu?

BS: Os alunos fizeram uma apresentação hoje e percebi uma coisa muito interessante, que geralmente os acrobatas têm uma coisa de uma potência muito, muito enraizada. Tem a coisa do leve para poder estar no ar, mas tem uma explosão. De modo geral, muitas vezes eles são os que têm mais dificuldades de se entregar nos processos criativos. Talvez também pela super exposição de virtuosidade e um certo medo de se arriscar, de ir para um lugar do ridículo, onde ele não se sinta confortável, inseguro e tal. Mas eu percebo que nessas gerações de hoje, que algumas pessoas que vêm desse lugar, que transita muito nessa potência, com os movimentos leves e delicados. Eu comentei com o Bruno que estava do meu lado. Eu falei assim: Engraçado, porque a criatividade é um lugar muito do feminino, é um lugar de deixar a experiência fluir, sem muito medo de estar frágil, de se sentir frágil, talvez. E eu percebi isso em alguns meninos.

Sinto as pessoas com seus corpos, estão se obrigando a olhar para essas experiências de forma mais aberta, porque elas sabem que já estão dadas, e que são necessárias. E eles sabem, que é uma demanda do mercado. Então, a resistência às aulas de dança é menor, a resistência às aulas de teatro é menor, as resistências às experiências criativas são menores. A resistência a uma plasticidade mais sofisticada é menor, a resistência a criar um corpo móvel, com mais mobilidade e mais recepção e mais encontros, e os toques. Esse lugar. Tem menos resistência no corpo hoje em dia.

JF: Mas você acha que isso não seria porque eles já vêm mais prontos? Por que eles já passaram por esse aprendizado? Eu acabei de passar.

BS: Mas ele já tem mais prontos, porque é geração deles. Mas mesmo fora daqui eles já estão vivenciando também essa realidade contemporânea. Então eles vão chegar aqui prontos e mais abertos, porque eles já fazem parte de um coletivo de corpos que vivencia esses lugares, entende?

JF: E sem pensar na escola, pensando nos corpos das artes circenses no sentido mais amplo. Se você tivesse que me dizer o que para você resiste como circo, como linguagem e o que mudou através do tempo?

BS: Olha, eu acho que no final das contas, tem um modelo que a gente chama de circo tradicional, que ele ainda tem muita força e é aquele modelo do circo, do número, com começo, meio e fim, com as curvas ascendentes, descendentes dos picos de explosão, com o belo, e com os truques. Eu acho que, no frígir da carruagem, é isso que o público ainda espera ver muito. Eu acho que tem uma mudança estética de figurino grande que aconteceu. A gente vinha de uma época em que tinha muita exposição do corpo feminino. Hoje em dia, você vai ver muito mais, literalmente, um macacão do que um maiô muito pequeno. Em termos de estética eu acho que a gente tem essa mudança bem, bem grande. Eu acho que aumentou bastante o lugar do circo mais infantil que também está no mercado, com muita potência, muita força. O que eu acho interessante também é que a minha imagem do circo, de quando eu era criança, tinha muito a ver com as cores, as cores básicas. A lona vermelha, verde, azul, amarela. E que para a criança pequena faz sentido ela estar se relacionando com as cores. As cores vivas são mais do vocabulário infantil e as cores vão se misturando, como os assuntos se misturam na vida e vão se sofisticando. Então eu acho que é natural que a paleta de cores vá aumentando, que os espetáculos tenham outras cores, que tenham corpos mais amadurecidos, que podem ser corpos amadurecidos, que vão para o tema o infantil também, e levam com eles o mesmo movimento.

Eu acho que houve um momento em que o circo estava tão denso, que era difícil levar a criança para o circo. Aquele momento ali do circo quando o “circo novo” chegou, na década de 90. Que eu diria também que foi numa época que o circo estava mais fragilizado como um todo. Hoje em dia a gente tem mais incentivo. Teve um upgrade, sim. A gente tem circos melhores. Agora eu tenho visto lonas no Brasil, lonas bonitas, picadeiros bem elaborados, cenários bacanas. E teve uma época em que os circos que chegavam estavam bem ruinzinhos. **Também, a vinda de nós, da cidade para o circo, a gente veio com questionamentos e muito julgamento. Teve muita postura de queres “consertar” o circo. De dizer: “Isso aqui é ruim.” A gente até gostava de fazer, mas queria fazer melhor, como é natural, de geração para geração.** Só que, como a gente não tinha aquela relação geracional com o circo, a gente também não tinha um olhar respeitoso, de uma certa maneira. Eu acho que também teve esse momento, de não respeitar aquilo que veio lá de trás... Que seguiu, mesmo tendo tido que em alguns momentos continuar se arrastando, mesmo sem apoio, mesmo sem nada para conseguir permanecer. **A gente não passou por isso, então a gente julgava.** Então,

eu acho que tem essa problemática. Vou falar uma coisa polêmica, mas eu acho que o Cirque de Soleil teve um papel muito importante em resgatar o público do circo, no sentido de tudo, de publicidade, de trazer a classe média alta para dentro do circo, de trazer o rico para dentro do circo, de trazer o circo para a cena de volta, como um lugar para ser visto, e isso ajudou a criar políticas públicas. Não estou dizendo que foi “graças ao Soleil”. É que a gente fica tendo uma tendência a querer separar tudo. É tudo circo para mim. Então, eu acho que a gente tem o momento agora que a gente tem bons circos tradicionais e contemporâneos. Eu acho que o circo de lona ainda é o lugar que a gente vai ter como referência de circo, de onde saem outras possibilidades. Eu acho importante para a gente ter um lugar para chamar de meu, também. Então, o teatro tem lá o palco italiano, dá para fazer circo dentro. Mas é teatro. Eu estou fazendo circo em outro lugar. Mas o circo é o meu símbolo. A lona é o nosso símbolo, mesmo que ela não seja de pano.

JF: Como você pensa essas definições comuns que a gente encontra para o circo e suas práticas, tradicional, de lona itinerante, contemporâneo...

BS: Olha só, eu tive uma aula na Angel e eu acho que foi com a Vitória, eu não lembro. E ela que falou da dança indiana e que cada gesto queria dizer um negócio. Cada coisinha que aparece conta uma história. Eu não me interessei muito pela dança indiana, mas aquilo me deu um estalo. Ah, entendi. Quer dizer, então, que movimento é linguagem, movimento é alfabeto, movimento é fala. E se não tem fala, ele é vazio. Minha cabeça fez isso. Para mim foi uma virada de chave. Eu coloquei um nível muito alto de sofisticação, aonde o movimento pode chegar, de que tudo pode querer dizer alguma coisa, ou não. Hoje em dia eu assisto coisas e o que mais me enerva é ver um negócio que tem linguagem, aí a linguagem é abandonada, e ela volta e ela vira alguma coisa e ela vira nada e ela vira outra coisa de novo. Então para mim é o seguinte: decide. Se você vai falar alguma coisa, vai ter que ter cada vírgula ou então não fala nada. Traz a tua experiência para a cena, assume que você está só falando de potência. Para mim, movimento e potência, já é alguma coisa, já é uma linguagem, já é uma sensação, já é uma vivência. Você não precisa nominar, mas se você começar a dominar, aguenta.

Quando eu comecei a trabalhar com os alunos, quando eu oriento os alunos, eu falo muito assim com eles: O que você quer? Eu não vou te dirigir, eu vou te orientar a chegar onde você quer. É luta, luta contra você mesmo, porque te dá muita vontade de ver aquele aluno fazendo aquilo que você gostaria que ele fizesse. E eu fico lá me vigiando mesmo com isso. Eu sou uma orientadora. Ninguém tem que entender nada do que você está fazendo, mas

eu tenho que entender. Porque se eu não entender, não está rolando. A gente não precisa dar satisfação para ninguém, porque eu não acho que a gente enquanto artista tenha que dar satisfação do que está fazendo. Mas eu acho que ele tem que estar embasado, porque se ele está fazendo só para ele, então o processo terapêutico. Faz em casa. Se é algo para o público, tem que dialogar. Respeito ao público, às artes cênicas.

Se a pessoa falar assim para mim, não. O que eu quero fazer? Eu quero fazer um trapézio muito lindo, muito lindo, que é o que é muito lindo. Eu quero minhas pernas esticadas. Eu falei, Mas se você quer, é uma coisa tradicional que você se apresenta como se você fosse uma trapezista antiga ou muito lindo. Para você que tem muito fluxo a muito e muito seguido, é muito ligado em um movimento emendando o outro, ou é ou tem um muito lindo, muito empoderado. Do que você está falando? De que você chama de muito lindo, muito lindo? Eu estou entendendo que é para cima, que não tem, não vai ter um drama pessoal sendo trazido para cá. Muito lindo! Então vamos falar de muito lindo. E eu vou trabalhar com ele nesse lugar dele poder se sentir muito lindo. E se o outro quiser falar de algo muito denso, eu vou trabalhar com ele a temática do começo ao fim.

Então eu acho que, primeiro, o circo tradicional de hoje é contemporâneo. Porque se a gente vai falar do circo tradicional lá de trás, como linguagem, quando a gente se refere ao circo tradicional, hoje em dia muito pouco a gente vivencia. A gente pode representar. Vou representar uma trapezista antiga, porque ela já virou quase um personagem. Então, eu vou representar essa figura. Como é que elas eram? Como é que elas se vestiam? Quais eram as músicas da época? Se a gente for trabalhar numa linguagem de circo contemporâneo, dentro de um aspecto tradicional, eu vou dizer que é aquele que não vai esbarrar nas questões das filosofias, da sociologia contemporânea, da política. É outro lugar.

JF: Se você fosse conceituar, como ficaria?

BS: O tradicional para mim é aquele que é virtuoso e dá conta de fazer algo muito bem feito, muito limpo, muito organizado, com muito brilho, com uma estética que dê conta do que a gente se refere. Para mim, o tradicional é antigo. Se eu for falar de circo contemporâneo, eu vou ter que esmiuçar cada coisa que está sendo colocada em cena e o porquê. Tem que dar conta daquilo tudo.

JF: Seria um “tradicional contemporâneo”?

BS: Por exemplo, o circo que está agora rodando aqui no Rio de Janeiro. O cara vai entrar numa música de agora, fazer truques de agora, mas o modelo não muda muito. Eu acho

que não dá mais para falar de circo tradicional sem separar esses dois momentos. **Porque não tenho um nome para o de agora. Porque a contemporâneo foi absorvida por tudo. Então, o circo que existe agora é o quê? Ele é contemporâneo.** Então, se a gente falar de contemporâneo, a gente tem que falar de linguagem.

Por isso, eu diria que ele tem um circo antigo, mas digo anos 80, aqui pertinho mesmo, não precisa ser de 1920. O circo contemporâneo é o que está na roda agora, é o que está girando por aí, debaixo da lona. E a linguagem contemporânea dentro do circo, que contempla pesquisa, que contempla ter uma temática, ter uma experiência como um ato político. São quase três lugares. Para mim é muito difícil que essas três coisas sejam lidas como duas. Porque você vai pegar o aluno nosso ou alguém de agora, que tem um baita trabalho com várias linguagens artísticas do mundo contemporâneo, e vai trabalhar no circo que está rodando. Você vai chamar esse circo de tradicional, como? Se aquele cara que está em cena é uma pessoa extremamente atendida com a contemporaneidade. Seria você dizer que se a gente fosse fazer agora uma peça de teatro da Disney seria uma coisa tradicional. Não, porque ela está aí. Está aí, acontecendo agora, ela vai se modificando, é linguagem. A gente poderia chamar de “*pop* do circo”? O problema é porque eu sinto uma **carga de preconceito quando se fala do que não é contemporâneo.** Eu sinto uma carga de preconceito muito grande.

JF: O que vai além do truque?

BS: Eu acho que ainda sou de circo de lona [risos] **Para mim o truque é a base.** A virtuose está em pular uma poça d'água, porque é um impulso diferente do normal. Tomar um copo d'água para mim não é circo. Então, assim, eu acho que muitas coisas que foram substituindo os truques, elas na verdade estão “roubando linguagem”. Para mim, **a nova virtuose é você pegar o truque e dar significado a ele. O grande desafio dessa geração é que o movimento tenha significado, que o truque tenha significado.** Eu estou falando de linguagem contemporânea. Não estou falando de lona. Ele não está preocupado com isso. Não adianta você fazer toda uma *mise en scene*, depois parar e fazer uma sequência de acrobacia. Para mim a grande problemática deles é conseguir diminuir ao máximo esse gap entre o tema que você trouxe e o movimento que você colocou. Porque senão, o movimento rompe com essa temática. Ele vira apenas uma exibição.

BS: Eu acho que em algum nível é pretensioso que você inicie uma temática, não dê conta de colocar aquele elemento ali dentro, ou acabe suprimindo o elemento. “Vou tirar porque eu não consigo uma solução para ele.” Às vezes fica mais tempo treinando do que se dedicando a processos criativos. Tem um processo criativo, às vezes, que não é tão elaborado

e não consegue trazer aquela técnica para dentro. Exige muita sofisticação, essa é a problemática.

JF: Mas você não acha que tem algo no truque que fala mais do que a virtuosidade? (O que tem além do truque no corpo que o executa? E o que fala esse corpo quando executa um truque, que vai além dessa ideia de que “é só um truque”)

BS: Se a gente quisesse aplicar a palavra Esforço, a gente poderia pensar de onde vem aquele ímpeto para que aquilo saia. Então não seria mais interessante que eu conseguisse reconhecer aquele ímpeto? Trazer uma linguagem que me leve àquilo e poder realizar o mortal que seria o ápice do ímpeto? O Esforço que eu trago aqui, ele culmina num salto mortal. Qual a emoção que isso relaciona? É além da emoção.

JF: Acho que tem muito mais a ver com um pré-esforço...

BS: Mas esse pré Esforço seria a anunciação de algo que eu quero dizer. Porque se eu não coloco ali um movimento seria quase como se eu fizesse... [gesto e som, ah...!] Que é a sensação que eu tenho quando vejo alguns trabalhos que... Se eu quero falar dessa sensação que eu quero dar no público, ok. Mas eu tenho que estar falando disso. Se eu suprimo algo, meu assunto é suprimido. Não porque eu não consigo associar. Porque aí é onde entra a incompetência.

JF: Mas é a parte mais difícil, é muito difícil.

BS: Pois é. Porque senão a gente não precisa de nada disso. Olha o quanto a gente precisa convocar para poder chegar num movimento que depois a gente fala assim “mas eu não preciso dele não”. É outra coisa, então. Assumir outra coisa não tem problema. Tanta coisa também que é legal, mas... Então a nossa, talvez incompetência de poder lidar com aquilo que a gente vem elaborando por tanto tempo faz com que a gente a elimine. Ou então eu a uso lá no circo de lona. Eu vou jogar fora? Nesse sentido, o circo de lona dá mais conta do que...

JF: Eu queria chegar aí. Por que que ele dá mais conta?

BS: Ele dá mais conta? Porque ele não é tão... Ele não restringe tanto. Ele restringe, talvez, o tema. Mas o circo de lona nesse sentido é bem claro. Ele não exige grandes satisfações. Vai lá, faz o que só você faz, que é o que a gente fazia lá atrás.

Bom, eu acho que está falando [o corpo] sobre todo o engajamento, toda uma dedicação. Está falando sobre vencer inúmeros desafios, sofisticar o movimento, entender melhor a maneira de falar. Tem todo um processo. De vez em quando eu volto nas monografias que eu fiz, porque eu estudei essas coisas. O Wallon, tem um momento em que fala assim: quando a criança sente fome, ela tem um incômodo interno, e chora. É por isso que ela chora, por causa do incômodo. Ela chora. Depois de um tempo ela faz o primeiro link de racionalidade dela. Ela pensa: “Se eu chorar, eles me dão comida”. Então, antes de sentir o incômodo, ela chora. Então, o que eu quero dizer é que tem algo do corpo que se prende na gente e que vem antes da emoção. O corpo, ele, contrai e relaxa conforme vai passando pelas coisas. E para mim, a experiência corporal é a experiência máxima de todos os “contrair e relaxar” que o corpo pode passar. E isso fala num lugar que a gente talvez não consiga nem racionalizar. Então é por isso, porque é muito prazeroso. **Essa modulação tônica.** E a gente quer mais, porque a gente está ali sentindo, sentindo. E sabe aquela peça que a Regina Casé faz? Eu não vi a peça, mas eu a vi falando do Guimarães Rosa, da parte da onça que ela fala bom, bom, bom, bom. Aí ela sente fome. Ela vai para o lugar de raiva, pega um bicho. Ela distribui, ela come e ela volta para o bom, bom. E eu acho que repetimos o movimento porque é bom. E por isso que fazemos. É um lugar que vamos vai sem quer racionalizar. É bom, e pronto. É muito prazeroso você fazer uma chave num tecido e se enroscar naquele pano e bloom. E você parar de mão, encaixar um cotovelo, esticar uma perna. Ai que bom! Talvez essa experiência seja uma linguagem. E é nesse lugar que eu acho que o circo de lona garante. Por isso que muita gente faz 1000 trabalhos muito criativos, mas acaba caindo nesse lugar de tirar os movimentos, e o circo de lona não te limita nisso. Você que não pode, porque isso não quer dizer nada, não pode porque você não explicou, porque não é coerente... Então, na verdade, para mim são dois lugares, são duas vivências e cada uma vai caber num lugar, entende? Até quando eu consigo ir naquela minha experiência corporal com linguagem, dando conta de um assunto, trazendo uma questão política através do corpo todo? Tá, tá, tá, tá, tá, tá ok. Mas a triple volta? Não vou conseguir encaixar tudo lá. Então vou lá no circo de lona fazer, porque é bom, bom, bom, bom...

Quando eu assisti ao Varekai (espetáculo do Cirque du Soleil), àquela báscula, eu suava. E os caras eram muito bons e muito seguros. O nível de precisão, o nível de capacidade dos caras, não precisa dizer mais nada. Não, não tem que substituir isso. Não precisa.

JF: A impossibilidade de se apalpar esses assuntos de que fala o circo. Quais saberes circenses para você não podem ser escritos. Eu acho que você já me deu essa resposta...

BS: É porque está na experiência. Porque está no viver, é só no aqui. Inclusive, para você não ser obrigada a dar conta disso, você pode ficar só vivendo. A gente quer dar conta disso. Porque talvez seja uma forma também de colaborar com a permanência. **Dizer que isso tem importância para o ser humano. É importante que exista esse lugar. É importante que a criança faça circo na escola.** É importante que toda pessoa possa fazer escola de circo, se ela quiser. É importante que ela faça dança. É importante que ela faça coisas que o corpo dela possa experimentar e seja bom, bom, bom, bom, bom. Você não precisa ficar justificando tanto o que é bom e prazeroso. A gente sai para esse campo e a gente se torna profissional dele. A gente precisa entender, defender e poder ajudar com a permanência, com um ganho de espaço. Por sua vez, a sociedade precisa de respostas para colaborar com os incentivos etc. Então, na verdade, em algum nível eu acho, a gente meio índio sabe como é?! O rapaz estava na aldeia, porque é bom cara, entendeu? E a gente quer que continue tendo, que isso possa ficar sendo reproduzido, porque a gente quer que outras pessoas possam fazer. A gente sabe disso e dá um pouquinho para o rapaz que assiste. Isso reverbera lá para quem vai assistir. Talvez aí seja o lugar onde a gente consiga dizer algo sobre a importância da existência disso e da potência de seu compartilhamento. Porque a gente podia estar fazendo só para a gente, mas não. Então, no final da minha monografia eu falo que o Wallon fala de novo, que a criança quando ela chora, quando ela é pequena, e ela chora, ela mobiliza todo o ambiente e quando ela sente aquele olhar protetor. Eu comecei a raciocinar sobre isso, porque quando a gente é pequeno, a gente atrai para a gente outros olhares. É porque a criança é fofa, né? E quando a gente é pequeno, a gente recebe certos olhares que são muito bons. Quando você se percebe muito especial. E você vai crescendo, a fofice vai passando e vai ficando comum ali. Eu falo que quando estamos em cena, sentimos isso de novo, revivemos aquela sensação da infância, de estar no centro, sendo visto e sendo qualificado positivamente. O aplauso faz isso conosco. Eu falo assim: “há algo da criança que fomos e que de novo somos a cada aplauso que sobre nós nos dá a sensação de que estamos no lugar certo e que no mundo há um lugar para nós.”

Eu acho que é isso. Quando você está ali, com todo mundo olhando para você, você é aplaudido, qualificado. Que bom que você está aí. Que bom te ver. E sem a necessidade de verbalizar, como é na criança. Simplesmente ser. Então, a gente faz uma coisa linda, a gente faz um triple volta, que substitui aquele olhar, de uma fofurice. Você revive aquilo de uma certa maneira. E eu acho até que para algumas pessoas que possam não ter vivido muito isso na infância, vão viver isso no palco. **Isso para a autoestima é um negócio sensacional.** Por isso que falei legal a experiência do bonito sem ter que dar satisfação, sem ter que teorizar,

sem ter que justificar. É bom e pronto. Eu estou bonito e pronto. E vocês? Gostaram e pronto, porque eu faço coisas muito legais e pronto. E eu estou te dando isso que você gosta de ver.

JF: Essa diferença que você observa entre o circo latino e o circo europeu. Se ao longo de suas viagens você identificou dificuldades ou tipos de modos de fazer diferentes. O que te marcou nesse sentido?

BS: Eu achava engraçado quando a gente viajava, porque a gente era meio “bicho exótico”, sabe? Primeiro que a gente era um grupo maluco. Preto, branco, japa, indígena, olho claro, gay, todo mundo junto. Os nossos grupos são muito loucos para eles. Eu lembro dessa sensação. Eu trabalhei em lugares que tinham outras trupes, então tinha a trupe da patinação no gelo, todo mundo do leste europeu, todos muito parecidos, muito parecidos. Bailarinas escolhidas, todas muito parecidas. E os nossos grupos eram muito heterogêneos, e o brasileiro têm um comportamento diferente, com outros modos de adequação, sabe? [risos] Então, assim, tem um lugar também que eu acho que a gente entra um pouco no bizarro, no exótico, no diferente. E brasileiro é engraçado, divertido, talvez mais eclético. A nossa natureza fica ainda mais destacada quando a gente está num lugar onde as pessoas pertencem a grupos muito homogêneos. E a gente transita entre a gente muito bem. Você vai ter um grupo que vai ter um de cada tipo, né? E é aquilo também é, dentro de uma apresentação artística, também um novo componente, para quem está vendo, para quem não está tão acostumado. Inclusive já percebi em alguns momentos situações de racismo com colegas e que doeu no grupo todo. Você percebe que é um grupo com diferenças de personalidade, modos de pensar, mas que no geral, a gente se entende como um grupo homogêneo. A gente não se vê diferente. Então isso também tem uma **cumplicidade**, porque eu já vivenciei situações com colegas que me abalaram, sabe?

JF: E como modo de produção de arte circense?

BS: Quando a gente não pode negar a interferência da internet. De 2010, mais ou menos, para cá, com o acesso ao smartphone, né? 2010 já tinha um YouTube. Essas coisas foram fazendo com que a técnica ficasse muito homogênea.

JF: Você acha que mudou o modo de praticar?

BS: Acho que sim. Acho também que se criou um lugar muito de certo e errado, que o que para mim é diferente de seguro e perigoso, porque eu acho que o certo e errado também virou uma discussão de sim, pode, não pode, não, calma, tem outras maneiras de fazer isso.

Então, em algum nível, talvez aí a nossa corporeidade apareça mais, quando estamos pisando no chão.

JF: E aqui dentro da escola você identificou uma mudança nesse sentido de trajetória, quando os europeus já vieram para cá ou latino-americanos tem muito latino-americano agora.

BS: Antes de eu vim para cá como professora em 2015 e tem extremamente uma média, em torno de 10% 15%, que sempre que são latino-americanos. Então você não poderia comparar muito um grupo com outro. O que eu acho muito interessante é que você vai vendo no início a barreira da língua, no início do ano que a gente viaja na maionese, e acha que eles vão entender tudo. E não é de realidade, até porque a nomenclatura do corpo é muito diferente. Então a gente está falando que está vendo o cotovelo, e é codo... E você está dando aula e você cria essa sensibilidade. Toda vez que chega uma turma, você tem que se lembrar que no começo eles não estão entendendo tudo. Mas depois não, porque você repete muitas vezes as mesmas palavras, e eles estão vivendo aqui também. Todos vão pegar essas nomenclaturas e a aula vai ficando mais em português mesmo. Mas no começo você precisa fazer isso e ter mais calma. Tem um momento que eles entrosam mesmo com os brasileiros, porque eles vêm cada um de um canto. Mesmo que os brasileiros venham cada um de uma região do país, todos falam português. Vem assim, cinco do Sul, três de São Paulo, os outros não, é um do Chile, um da Colômbia, eles não são amigos entre eles. Eles são mais tímidos no começo, mais assustados até o que é totalmente normal. Chegando numa cidade como o Rio de Janeiro, até encontrar uma casa...

Alunos europeus no programa da bolsa até hoje só a Linda. Mas a gente já teve uma menina que veio de Portugal, passou um tempo aqui, já teve gente que foi de reciclagem.

Mas o que a gente percebe com muita clareza é que nós não percebemos o quanto heterogêneos somos, enquanto brasileiros. A gente olha esse grupo aqui, super heterogêneo, e a gente age super natural e a gente estranha quando vem um grupo muito homogêneo para se apresentar. Olha, vai vir um pessoal da Inglaterra. Serão muito parecidos, né?

JF: Eu queria te pedir para me contar algum ditado que seus professores te falavam ou um provérbio que seja circense para você.

BS: Tem umas coisas que eu acho muito legais e que a gente perdeu um pouco, que são coisas do pessoal de circo que estava aqui. Os circenses, os professores eram todos do circo-família e eles que faziam isso. E eu me lembro, que eram umas coisas assim, de um professor chegar para um aluno e falar assim: vai lá, pergunta para o Jamelão onde é que está

a rebimboca da parafuseta? O aluno ia no Jamelão e falava: Jamelão, onde está a rebimboca da parafuseta, porque o professor Robby está pedindo? Ele falava assim: Não está comigo, não. Vê com o Nelson. [risos] Tinham umas coisas assim, que eram muito circenses. E me lembro também de quando a gente ia descobrindo palavras do tipo “rascabucha” ... Rascabucha é quando o cara é ruim, mas não quer dizer que ele não seja de circo. Ele está lá também. Ele faz parte da comunidade, mas ele é ruim, ele não tem a técnica boa, ele é sujinho no que ele faz, mas faz parte. Então, rasqueta, rascabucha, é esse tipo de coisa, que talvez seja o que a gente mais perdeu e o que a gente mais perde. Inclusive é engraçado porque quando eu estou dando aula para as mãos, tem os nomes das posturas, o crocodilo, a figa. E eu me pego falando: Gente, flexão lateral de quadril. Eu me acho uma "*boring*", falando isso. Primeiro, porque são muitas nomenclaturas misturadas. No tecido, por exemplo, você tem a calcinha, borboletinha, trancinha, que é a mesma coisa, e que é super rico. A gente tinha que fazer um glossário disso. E como eu peguei muita coisa dos meus estudos e trouxe para minha para a prática, para a aula que eu dou, eu enxergo o movimento que eu estou pedindo, mas nisso eu perco a cultura daquilo. É aquela coisa que a gente fala, tem rolamento, tem cambalhota e tem a **cambotinha. E a gente tem afeto por cambotinha. Porque são coisas que fazem a gente se sentir um pouco mais circense. Quando eu entrei na escola, não era estrela, era pantana.**

E se na ginástica era **rondante, aqui era rondada. abundante que era rodada e eu e o barani e o Sanger, que vem do francês, e que faz todo sentido.** São coisas que eu hoje nem falo mais, mas eu tenho uma pequena sensação de perda, de não estarem mais, sabe como é? E que vão se perder. Eu acho que vão ficar em lugares como nos glossários. Porque eu mesmo estou atrapalhando esse processo, Não é por mal. É porque eu venho com o meu modo de entender o movimento também. Eu me lembro de uma coisa que o Robby falava quando algum aluno estava fazendo tudo muito de qualquer jeito, que ele falava assim: Olha, parece um salame. Bom, como é que você vai explicar, como você vai colocar em outras palavras, quando alguém parece um salame? Eu sou muito racional, eu sou muito cartesiana e eu me desconstruo racionalmente. Para mim é muito difícil dizer alguma coisa se eu não tiver clareza do que eu estou dizendo. Acho que por isso que me encontrei com a Angel, por isso que tem esse lugar.

Às vezes eu me via fazendo coisas e sentindo muito medo, pois eu não sabia onde eu estava, entendeu? E fazendo porque eu era obediente e sentindo muito medo. Eu me lembro de me sentir muito mal, de sentir o meu desafio, eu não faço ou eu faço morrendo de medo. E

se eu desafiar e não fizer, o professor não vai gostar de mim? E se ele não gostar de mim, eu não vou poder mais estar aqui.

APÊNDICE F- Entrevista com Alex Machado

(realizada por Julia Franca em 21/11/2022 gravada em áudio, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Alex Machado em prancha no tecido acrobático

Circo Voador, Lapa, RJ. 2007



Fonte: Fotografia de Márcia Monjardim

Alex Machado

Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro - CCo/RJ. Tijuca, RJ. 2005



Fonte: Arquivo pessoal do prof. Alex Machado.

JULIA FRANCA: Como você aprendeu circo e quem te ensinou?

ALEX MACHADO: Essencialmente, eu aprendi aqui na escola. Posso dizer que talvez 80%, 70% do que eu tenha aprendido, minha base realmente, foi aqui na escola. Eu fiz umas aulas muito pontuais na Intrépida Trupe, quando começaram as aulas de circo fora da Escola (ENCLO), com a Dani Lima, também muito pontualmente. Logo depois eu entrei para a Escola (ENCLO). Esse lugar de aluno, de estar numa aula de circo foi essencialmente na Escola Nacional de Circo.

JF: E você tinha quantos anos?

AM: 20 ou 21. Eu estava me formando na faculdade de teatro (UNIRIO), estava no último período, e eu entrei para cá. Por conta de uma greve, eu consegui entrar.

JF: E na sua época quem tinha de professor, e quais disciplinas você cursou?

AM: Os professores que me ensinaram diretamente foram: Delizier, 90%, 80%, e aí, Latur, Pirajá, Robby, Silva, Aberaldo... A gente acabava passando um pouquinho por todo mundo. Passei também pelo Paulo Muniz, passei pelo Teco. Acho que basicamente, na minha época, eram esses os professores.

JF: E quantos anos você ficou até se formar, e em que ano você entrou?

AM: Eu entrei no final de 99 e saí em 2003. Eu fiquei 5 anos. Porque na minha época eram quatro anos. Só que eu fiquei doente no último semestre e aí juntou também com a minha volante, que era de um ano antes de mim. E aí juntou as duas coisas e fiquei mais um ano para ensaiar a formatura junto com ela, e fiz a minha formatura junto com a dela.

JF: Nossa, que lindo, esperar a volante, que coisa rara. Você lembra alguns movimentos que você repetia no seu cotidiano? Algo mais repetitivo, que ficou mais na sua memória, em termos de movimentação?

AM: E eu posso dizer que a gente tinha na época um procedimento essencialmente voltado para a repetição de movimento. Então, a gente reproduzia, a gente repetia muitas vezes o mesmo movimento. As aulas de acrobacia de solo, por exemplo, eram essencialmente os mesmos movimentos que a gente fazia todo dia, quase a mesma sequência: cambotinha a frente, cambotinha atrás, parada cambotinha, parada, parada envergada, suplê a frente, suplê atrás, reversão, volta de mão, mortal a frente, quando fazia. Então, quase todas as aulas tinham o mesmo procedimento, a mesma escala de movimentos. Quase todo mundo passava

por quase tudo. Claro que quando chegava na rondada flic (flic-flac), rondada, mortal, a gente parava ou repetia algum movimento

JF: Mas em termos de gesto corporal, tem alguma coisa que tenha ficado mais marcada?

AM: Por exemplo, marcação pra você parar de mão [levantando os braços bem esticados acima da cabeça, com as palmas viradas para fora, empurrando todo o corpo para cima e o dorso do tronco levemente para frente], eu repetia muito. Eu não subia na força, então só subia no embalo. Toda vez eu marcava para fazer a parada. Rolamento, marcava no começo e no final do movimento, flic-flac também tinha essa marcação no final. Então, tinham alguns movimentos que a gente acabava incorporando na nossa gestualidade cotidiana. Se você me perguntar se todos tinham alguma funcionalidade, talvez nem todos tivessem, mas a gente acabava sempre incorporando.

JF: E nessas gestualidades, tem alguma outra coisa que se repetia, como um som? Talvez uma palavra ou algo que sempre escutava dos professores, que de alguma forma ressoe na sua memória?

AM: Eu não sei se é exatamente isso. Mas, por exemplo, na minha época os moitões eram de madeira e eles faziam barulho, e aí eu embarcava nos truques de tecido pelo barulho do moitão. Então, para fazer uma queda à frente, e meia volta, eu fazia a queda, escutava o “nheque nheque” e sabia que era o tempo para fazer o giro. Tinha muita coisa, por exemplo, os “Up”, o atenção “up”; alguns professores eram verbalizadores, de falar mais alto, gritar, então um grito como “vaaaai” acabava ficando.

JF: E a Delizier? O que você mais lembra que ela fazia?

AM: A Delizier gritava muito e a gente era cobaia da Delizier. Era assim, a gente subia lá e ficava lá, e ela mandava.

JF: Primeiro subia. Depois é que ela resolvia o que você ia fazer.

AM: Exatamente. A gente não sabia. “Você vai lá, sobe. Agora você põe a perna direita, não, a outra, não a outra.” “Delizier, a gente tem duas pernas, uma direita.”

JF: “Agora, passa o tecido pela frente...”

AM: Isso. E o processo dela era esse, de botar a gente pra se movimentar e a gente ia descobrindo junto com ela. Sendo que a Delizier é uma pessoa que nunca fez tecido, e na minha época ela era a referência de tecido no Brasil. Então, foi a metodologia que ela construiu para ensinar tecido. Obviamente a gente tinha a possibilidade, a capacidade de fazer aquilo, ou seja, não era uma coisa aleatória. E ela colocava a gente pra seguir esse protocolo, essa metodologia, que era: primeiro deixa eu ver o seu corpo se mexendo, que eu vou entendendo o que é que eu quero.

JF: Realmente. A partir do movimento que ele tem que eu vou construir um vocabulário que ele possa usar.

AM: Ela tem o movimento na cabeça, mas ela precisava ver o corpo se mexendo. É daí que ela vai conseguir expressar o que está na cabeça dela, vendo você se mexendo, e aí ela conseguia passar pra gente.

JF: E quais disciplinas você tinha com ela?

AM: Eu tive aula com ela de tecido, de corda lisa, e de doble trapézio.

JF: Você chegou a trocar de volante?

AM: Não. Na escola, eu fiquei só com a Paloma.

JF: Que legal. Ela lonjava a Paloma?

AM: Eu nem lembro. É capaz de ter acontecido, sim, mas não me lembro de ver a Paloma sendo muito lonjada, não. Tudo era meio feito no colchão, no segura e vai mesmo.

JF: Olha só!

AM: Mas eu já a vi lonjando no doble trapézio, sim. Com a gente eu não me lembro dela fazer muito isso. Como eu já fazia trapézio simples e fazia aéreos, ela acabou fazendo um número pra gente onde eu não era só porteur. Eu fazia movimentos, fazia truques, de trapézio simples, trapézio fixo, alguns deles com a Paloma. Mas tinha essa construção onde eu também performava, além dos momentos de portagem.

JF: Quando você pedia alguma coisa diferente pra ela, ela aceitava?

AM: Na minha época era assim. Vou contar como eu comecei a fazer trapézio. A Delizier já tinha essa coisa de dar aula para algumas pessoas, mas não tinha paciência para dar

para outras... E aí eu cheguei lá com 12 pés atrás, eu e a Paloma fomos pedir a ela para fazer trapézio. Ela ficou meia hora só descascando a gente, dizendo que vocês são isso, são aquilo, dizendo que não tinha tempo. Quando a gente estava entendendo que não ia dar, ela falou: “Então, amanhã meio dia aqui no picadeiro”. E assim foi, e rolou. [risadas]

JF: Mas ela que dizia o que queria e vocês aceitavam o tempo todo?

AM: É.

JF: E na construção de um número, vocês pediam alguma coisa específica para ela? Você lembra?

AM: Eu não lembro muito disso. Até porque na nossa época a gente não tinha tanto referencial imagético. Não tinha YouTube, não tinha internet como se tem hoje. No máximo a gente tinha um VHS (fita), e era todo um momento. A gente ia para a sala de vídeo, que tinha aparelho, escrevia num caderno, etc. Não tinha essa profusão imagética que tem hoje. Então, por exemplo, a gente fazia essencialmente o que os professores tinham no repertório pessoal deles, ou o que eles inventavam na hora. A Paloma, quando ela começou a fazer corda indiana, ela subiu, colocou a mão, segurou e começaram a girar a corda, sem ela fechar a contra estafa. Ninguém falou nada. Ela fez, só segurando. Ninguém disse pra ela fechar a contra estafa, então ela não fechou, e giraram. Porque esse é o nosso referencial. Mandavam a gente fazer, a gente fazia, não questionava.

JF: E vocês apresentavam? Tinha apresentação aqui na Escola (ENCLO)?

AM: Tinham apresentações recorrentes, todo mês, em grandes espetáculos pontuais. Na minha época, pelo menos, a escola era muito convidada a se apresentar fora daqui, em eventos, em festivais, mostras. A primeira viagem que eu fiz para fora do país foi pela Escola (ENCLO). Ela foi participar de um festival na Argentina e no Paraguai e a gente foi.

JF: Sensacional. E agora vamos fazer uma reviravolta... Quando você entra como professor? Como é que foi esse processo? O que mudou no seu corpo, primeiro, antes da instituição. O que você mudou em você?

AM: A primeira coisa é que eu já estou aqui há dez anos. Quando eu entrei, eu era dos alunos. Eu estava apresentando, eu ensaiava, eu tinha uma rotina de treinamentos, eu tinha o corpo preparado para aquilo e aí eu acho que eu fiz uma péssima transição. Porque eu tinha aquele repertório motor, aquela rotina de vida, de apresentar espetáculos, viagens. E virei

professor. O que é que isso quer dizer? Eu passava 8, 9 horas do meu dia na escola, em pé, cuidando dos alunos, carregando colchão, etc. Eu tenho uma premissa de que eu não gosto de mostrar movimento para os meus alunos. Eu acho que o professor não deve mostrar. Na minha humilde opinião, a aula não é o momento para o professor também ensaiar. A não ser que tenha um movimento que só você saiba. Mas, não acho que o professor tem que ser a referência corporal dos alunos. Acho que os alunos podem se resolver. Então ou eu peço para alguém fazer, ou, se ninguém sabe eu explico, mostro um vídeo. Eu não gosto desse lugar. Então, não sei se é bom ou se é ruim, mas fez com que eu acabasse ensaiando muito menos. A Escola desgasta muito a gente, muito, muito. A gente fica esgotado, sugado. No começo, você pensa que é ótimo que estou na escola, que vai ter espaço, aparelhos... Mas assim...

JF: Quando terminava o dia estava exausto, queria ir embora dormir...?

AM: Isso. Para o meu corpo foi péssimo. Eu tive uma crise de hérnia em 2016, que em parte, eu acho que foi isso. Foi muito pela questão do estresse, alimentação na escola. Eu acho que eu fiz uma transição ruim. Se eu fosse um pouco mais ou menos... É porque é uma questão de perspectiva. Sinceramente, acho que por um motivo ou pelo outro, o fato é que isso me fez construir uma outra rotina, onde eu deixei de me mover, como eu me movia. E eu sinto muita falta disso hoje. Eu acho que meu corpo ficou extremamente limitado e eu virei... Eu falo até isso na terapia, eu me sinto o Zeca Pagodinho, barrigudinho, flácido... Porque eu realmente parei de me mover da forma como eu me movia. Eu me movia sete dias por semana.

JF: A gente é viciado em movimento, então é como se faltasse uma coisa.

AM: Exatamente.

JF: E em termos de instituição, como foi essa virada?

AM: Eu acho que tiveram algumas coisas, por exemplo, na minha cabeça, é muito estranho até hoje que os professores mudem tanto. Quando eu era aluno, eram aqueles professores, sempre, ou quase sempre. Por muito tempo foram aqueles mesmos professores. E aí, a partir de um certo momento, começou a ter um certo fluxo, muita entrada e saída, alguns professores se aposentaram.

JF: Quando mais ou menos?

AM: Eu acho que começou com o Zezo. Aí o Aberaldo se aposentou, a Delizier também. O Robby faleceu, o Paulo faleceu, a Toquinho se desligou de vez. Aí eu acho que naquele momento já houve um primeiro remanejamento. Chegou a Ângela, Juliana, Marcelington, Douglas, Tiago, Antônio. E era uma galera muito nova que estava entrando na escola, que tinha desde Ângela (Cerícola), que é uma referência para o circo brasileiro, como tinha Marcelington e Douglas, que tinham acabado de chegar dos Estados Unidos, o Tiago, que tinha se formado comigo. Eu entrei em 2012 como contratado e eu peguei isso. Eu peguei esse período. E em 2014 teve o concurso e em 2015 eu entrei como concursado. E foi uma outra coisa, porque a gente chega aqui com vários professores que eram contratados (terceirizados), e teve uma segregação, sim. Muito propagada institucionalmente. Isso foi um plano de gestão, criar essa cisão e entre quem era lado A, lado B. Isso foi institucionalizado e até hoje tem uma reverberação. Isso já se resolveu. Hoje é um outro ambiente, mas ainda tem algumas fagulhas sobre isso. Sinto que algumas coisas não foram diluídas devidamente.

JF: Vou seguir, mas se você lembrar de algum momento, se lembrar de uma mudança, ou de algum movimento, alguma memória que venha forte, você pode falar.

AM: Vou te falar uma coisa de um movimento que talvez seja o mais forte em todo mundo. Os nossos professores, eram os “professores velhinhos”, Delizier, Pirajá, Teco... Eles nunca mostravam, aí um dia do nada... Eles não faziam os movimentos, jamais. Aí, muito pontualmente, se revoltavam com o aluno, iam lá e faziam. E era um choque pra todo mundo. Eu me lembro da Delizier fazendo parada de mão, fazendo prancha na mão de porteur. Subia e falava: “Olha, tá vendo, é assim que se faz!”. E ela já tinha uns 60 anos. Teve um momento que na escola propuseram pra gente fazer um espetáculo só para os professores apresentarem, e eu propus pra Ângela pra gente fazer um doble trapézio. Ela falou que fazia com o irmão dela há 40 anos atrás, mas ela fazia todos os movimentos. “Ângela, faz assim” Ela fazia. “Ângela, joga a perna.” Ela jogava. Eu tirei o número com a Ângela em duas semanas e movimento que ela nunca tinha feito. E ela se jogava, confiava, e ela não fazia doble trapézio há 40 anos.

JF: O que é circo para você?

AM: Uma pergunta muito fácil, muito fácil. Então, por exemplo, na minha dissertação eu abordei um tema que eu tratei em muitas entrevistas e muitos circenses que eu entrevistei vinham com uma ideia de essência de circo, com uma fala de que o circo está perdendo a essência.

JF: O pessoal que é de lona fala muito isso mesmo.

AM: A primeira menção veio deles. Mas depois eu comecei a perceber que muitas pessoas com outra formação, de outras práticas também se recorriam a esse termo. Por exemplo, o Arthur, que fez a entrevista com a gente, Arthur Faleiros. Ele fala em essência, lá no nosso seminário (Seminário Internacional de Circo, produzido por nós dois e outro colega circense). “Qual é a essência do movimento na cena?” Ele fala sobre isso em algum momento. Outro dia eu estava aqui na escola e veio um aluno antigo daqui fazer uma visita, e voltei a escutar: “Ah, porque a escola perdeu a essência dela”.

JF: Em qual sentido?

AM: Na fala dele era, por exemplo, uma certa coletividade que ele não identificava mais. Tinha uma opinião sobre a bolsa, que embora fosse muito boa com alguns, ele sentia que tirava o perrengue que era necessário na nossa época. Era como se fizesse parte da formação. Para ele, os perrengues faziam parte da formação na Escola. Para ele era uma resiliência, porque você não tinha dinheiro para a passagem, para comprar comida, sabe? Essa galera veio para cá muito mais nova do que a gente. E se a família não tivesse aporte, e muitas não tinham condição, tinha que querer muito ficar aqui. Para a família tirar era muito fácil. Eles tinham que demonstrar um desejo de estar aqui. Então, ele não percebia mais essa coletividade construída a partir dos esforços que eram necessários para se manter aqui, e isso para ele é um fator de essência circense. Hoje mesmo teve conselho de classe e estamos num processo de construir a mostra final do primeiro período. Aí um dos professores, que é novo e jovem, disse: “Ah, pois é, porque eles já estão ensaiando para a mostra, e estão lá rolando pra lá e pra cá, mas e a técnica?”

JF: Mas para você?

AM: Eu acho que o circo tem uma coisa plural, que é micro e macro. Micro, porque no corpo do artista ele tem uma pluralidade de linguagens, repertório de movimentos, de habilidades, de modos de expressão. Acho que diferentemente de outras artes o circo é muito plural. Se você vai falar de teatro, acho que você consegue delimitar um pouco mais, do que talvez seja um teatro no Ocidente, pelo menos. Se você vai falar de dança, você consegue falar muito claramente de estilos de dança. No circo, tudo cabe, e cabe ao mesmo tempo. É claro que existem escolhas, delimitações, mas eu acho que o circo é de um lugar... Ele nasce de uma pluralidade de possibilidades. Vão haver alguns elementos que talvez a gente possa

pontuar, que possam ser considerados “essencialmente circenses”? Talvez uma parada de mão, ou os aparelhos sejam essencialmente circenses. Os aparelhos de manipulação, talvez sejam essencialmente circenses, ou pelo menos tenham sua base no circo. Uma metodologia de aprendizagem de repertório. Por exemplo, na ginástica você aprende, e o movimento tem que ser o mais perfeito possível, limpo, e biomecânica muito eficiente. No circo nem sempre. No circo você consegue fazer uma graça, você vai dar um olhar, vai jogar uma cabeça, fazer algum outro movimento junto, e às vezes nem passa por esse lugar onde o biomecanicamente perfeito é melhor, mas recebe o jeito que aquela pessoa pode executar aquilo comportando outras técnicas expressivas. Então, é uma outra construção de movimento. A gente não pode reproduzir uma aula de ginástica na escola de circo, mas pode pegar fundamentos, pode pegar procedimentos. A gente pode pegar técnicas, mas reproduzir? É um assunto muito complicado. Por exemplo, eu vejo isso muito ligado, pela analogia com a acrobacia, porque acaba tendo uma certa dinâmica de passar pela acrobacia, pela acrobacia. Tá bom, mas quando a pessoa vai pensar esses movimentos em conjunto, numa cena circense, onde ela precisa de uma mescla de movimentos, como eles vão estar encadeados, para montar uma coreografia, montar um número. Não passa só pelo flic, pela rondada mortal. “Agora repete, repete...repete, repete.”

Acho que o circo é muito plural e tem, sim, as suas especificidades. E acho que uma especificidade do circo é reunir tantas linguagens ao mesmo tempo. Esse é o nosso trunfo e o nosso calcanhar de Aquiles. Por exemplo, quais são as metodologias escritas disponíveis para a gente? A gente consegue ter acesso a essa performance tão plural? Quais são os estudos feitos sobre o repertório de espetáculos de grupos, de artistas, onde eles relatem o processo de criação da performance e que a gente possa ter acesso a cada um? Acesso a esse procedimento de criação. E isso não está disponibilizado, não está estudado, documentado, analisado. O circo é uma arte muito recente. As escolas de circo são muito recentes. E o circo enquanto um produtor de arte, dentro do campo artístico, reconhecido - e se é que podemos dizer que ele é reconhecido -, é muito recente. Então, realmente é uma demanda que tem que ser suprida.

JF: O que faz alguém circense? O que te faz um circense?

AM: Bom, primeiro, foi uma escolha. Por exemplo, eu vim do teatro e num dado momento eu pensei: Cara, eu posso ser ator com 50, mas dificilmente eu serei trapezista com 50. Então, eu vou me dedicar a essa rotina, a esse protocolo de vida mesmo, de ensaio, e preparação, e espetáculo.” E, de fato, é uma escolha, você manter uma rotina de ensaios. Durante muito tempo eu fui artista autônomo. Eu tive que descolar meus lugares para ensaiar,

tinha que descolar meus horários, não tinha ninguém que aparecesse na minha porta me oferecendo trabalho. Era eu, ou era eu. Acho também que tem uma coisa que é diferente das outras artes, que o circense é mais senhor dos seus números. Ele pode ser mais senhor dos seus números, se ele quiser. Mas acho que de modo geral, é. Porque, por exemplo, você é ator, muito provavelmente você vai passar por um lugar de ser elenco. Dependendo de um diretor, de um grupo, você poderá montar um solo, mas muito provavelmente alguém vai te dirigir. Se você for da dança, alguém provavelmente vai te coreografar. Você pode se coreografar? Pode, mas já é um outro lugar, que talvez não seja o mais comum. Se você está passando por grupos de dança ou de processos criativos, onde você vai trabalhar com coreografia coletiva, provavelmente terá uma direção. No circo, a gente meio que se organiza.

JF: Acho que ele é mais auto-organizativo.

AM: Ele é. Porque assim, eu posso dirigir o seu número, mas geralmente você vai lá, resolve, faz, e está pronto.

JF: Verdade. Pedimos uma opinião para um amigo, ou fazemos uma imersão, uma residência em algum lugar para pesquisar um vocabulário específico. É realmente um processo muito autônomo. E o corpo de circo, em que se diferencia dos outros corpos, das outras artes?

AM: Teve uma aluna daqui que fez o mestrado sobre circo, e ela falava sobre corpos divergentes, eu acho, era algo nesse sentido, e falava que o corpo circense é um corpo irreverente. E é verdade. Porque é irreverente você se pendurar a oito metros de altura, é irreverente você chegar lá com uma banquinha de rola rola e ficar jogando clave. É irreverente você ir pro sinal, é irreverente. O circo é uma arte que vai muito contra o sistema. Por isso que o circo tem tido grandes dificuldades de se encaixar, de se enquadrar em alguns lugares.

JF: Se você pensa na Escola Nacional ao longo desses últimos anos que você vem acompanhando, lado a lado, que você acha que mudou nesses corpos ao longo desse tempo? E o que segue resistindo, numa ideia de resiliência?

AM: Eu acho que hoje, por exemplo, tem uma abertura maior para as singularidades corporais. Eu acho que hoje existe um entendimento, um campo onde é mais fácil a pessoa, o aluno, a aluna trazer as suas particularidades corporais, suas trajetórias para o número. Na minha época, por exemplo, isso acontecia? Acontecia, mas era muito mais fácil você observar

um certo direcionamento, um certo uso de repertório... Repito, a gente não tinha acesso a tanta imagem.

JF: Você acha que isso tem a ver com esse imaginário imagético?

AM: Eu acho que sim, mas vou fazer um contraponto. Porque eu acho que existe, sim, lugar para as singularidades. Acho que até na escola, e no geral, o campo circense está mais aberto para isso. Por outro lado, esse excesso de referências imagéticas acaba trazendo também referências. É aquilo que você quer fazer, ou você viu e achou bonito, e quer fazer? Porque se for isso, no frigidar dos ovos é a mesma coisa. Se antes a minha referência era o que a minha professora me dizia e funcionava. Se a referência hoje é o YouTube, o Instagram, eu posso ter outras fontes de acesso, mas o que você está fazendo, de novo, é reproduzir, o que você acha bonito, legal, difícil...

JF: Uma coisa que eu já falei várias vezes, acho que até em algum artigo é que quando um movimento vai ser executado, não tem como ele ser reproduzido daquele jeito, exatamente daquele jeito nunca será produzido. O truque nunca é igual. Mesmo que seja feito por 100 pessoas, não vai ter nenhum mortal que vai ser executado da mesma forma. Então, o que fica de resistente ao longo desses anos seria isso mesmo? Que mesmo com toda mudança, com toda especialização, com todo bombardeio de informação o que fica é a singularidade?

AM: Eu acho que o circo permite isso, permite essa singularidade dos corpos fazendo as mesmas coisas de jeitos diferentes. Porém, eu me questiono se o que eu vejo muito nos corpos são impulsos deles, motivos deles, ou se estão reproduzindo referências de outros, referenciais que eles acham bonitas.

JF: Você acha que isso acontece hoje mais do que acontecia?

AM: Acho que acontece de um modo diferente, porque de novo, eles têm hoje acessos múltiplos o tempo todo.

JF: E quanto à especialização do trabalho? Eu estou chamando aqui de conflitos do corpo acrobático especializado, pensando principalmente o sentido dos alunos da escola.

AM: Acho que tem variantes que cabem nessa análise. Por exemplo, quando eu era aluno, de modo geral, as pessoas entravam aqui mais jovens. Então, é um corpo que se impregnava mais facilmente do que com 20 e poucos anos, com a escuta talvez mais aberta ou menos resistente. A criança vai acabar assimilando aquilo que o adulto nem sempre faz. Ele já

tem suas orientações mais definidas. Hoje a escola não dá base. Embora eu tenha pego alunos sem repertório circense, os alunos que chegam têm pouco repertório, mas muitas capacidades ou habilidades corporais bem desenvolvidas, o que facilita a aquisição de um repertório. Acho também que vai depender de quem orienta as aulas. Eu vejo, por exemplo, que em algumas aulas tenta-se dar uma certa homogeneização no movimento. Tem outras aulas que não. E depende da modalidade, porque tem disciplinas que tendem mais a uma padronização mesmo. A padronização está mais ligada a um esporte, por exemplo, porque têm um protocolo já existente de ensino, de treinamento, então acaba sendo mais fácil fazer uma leitura possível. Aéreo é impossível de catalogar. Por exemplo, truques de lira. Cada semana que estamos aqui descubro truques que eu nunca imaginei. Toda semana é assim. É o corpo se mexendo e você tem que estar aberto a essas possibilidades. Se eu estiver hoje num lugar de professor e resolver fazer o que eu sei, acabou a minha aula, porque aí os alunos vão ficar infelizes, pois não é o que eles vêm buscar. A premissa deles é diferente, o referencial deles também é diferente. Se eu fosse mostrar o meu número de tecido, hoje, ele seria chamado de tecido “old school”, porque são quedas que fazíamos na época, o modo de fazer movimento da época, há 20 anos atrás. E gente, tem outros modos de construção.

JF: E tem linguagens que estão se desenvolvendo por si só...

AM: E de novo, eu acho que essa profusão dos acessos também. Na minha época, os meus referenciais eram os meus amigos de escola, os espetáculos que via, as poucas VHS que chegavam na minha mão. E hoje eu vejo coisas as mais díspares possíveis e eles têm isso o tempo todo. Essa comunicação mundial, de uma pessoa estar na Albânia, fazendo tal truque, e um cara na África do Sul, pegou esse truque, e colocou mais um negócio.

JF: Mas você, em meio a essa multidão de repertórios e hibridismo, se a gente pensar na escola, essa escola onde a gente aprendia, você acha que hoje em dia eles aprendem mais alguma coisa, que antes não aprendiam? E vice-versa. O que a gente aprendeu que eles não estão dando conta de aprender, ou que a escola não prioriza, e não dá tempo de ensinar.

AM: Uma coisa que eu tenho lutado bastante é que eles voltem a ter uma rotina de apresentações programadas, constantes, regulares. Outro dia isso fez parte em uma das reuniões, a questão dos ensaios para a mostra: “E as aulas de conteúdo?” Bom, no meu entendimento, todo conteúdo só tem função se for posto em cena. Se a pessoa não exercitar, pegar o que ela aprendeu numa aula, compartilhar, elaborar isso enquanto um espetáculo, um número em processo de construção do movimento e botar pra jogo. Então, esses processos

têm que estar imbricados, têm que estar programados e planejados. Como as mostras, os espetáculos vão fazer parte do processo de formação dessas pessoas? Já houve uma turma aqui que só ficava fazendo aula. Eles ficaram em algum momento frustrados, passaram a rechaçar apresentações quando a gente propunha.

JF: E fazer um vídeo do que eu fiz e postar no Instagram, isso pra eles tem muita importância.

AM: Também tem isso. Às vezes isso basta. Por exemplo, na minha época eu não tinha outra aula que não fosse de circo. Todas as minhas aulas, segunda, terça feira, ...

JF: E essa coisa do cuidado, você identifica alguma mudança?

AM: Olha, eu acho que é o momento. Por exemplo, quando entrei aqui em 2012, houve um momento muito individualista. Era meu número, muito difícil de montar um espetáculo, porque ninguém queria fazer barreira, nem ajudar no número do outro.

JF: Existem movimentos que você considera mais importantes nessa relação de ensino, aprendizado?

AM: Por exemplo, se você for pensar em ensino de repertório, claro, que tem os movimentos que são de base, então tem movimentos que todo mundo tem que passar, porque são fundamentais para aquele repertório. Por exemplo, para tecido e corda, chave de cintura, esquadro invertido; para trapézio, subida de barriga, tempo. São movimentos que são basilares para tudo, ou para muita coisa. Você tem que aprender esses movimentos para seguir em frente.

Tem um aluno que me falou essa semana que não gostava de nenhum movimento que passasse pela barriga dele. Aí ele não queria aprender a desenrolada. Eu vi que ele estava incomodado. Mas a desenrolada é um truque muito básico. Qualquer elenco vai pedir para o artista fazer isso. E aí? Você tem que ensinar, ele tem que aprender? É uma questão. Você tem que saber como levar.

JF: E num ponto de vista mais macro, o que você considera mais importante de ser passado adiante? Tem alguma coisa que você aprendeu aqui na Escola (ENCLO) e que você faz questão de compartilhar com os alunos? Ou que você se percebe compartilhando?

AM: Olha, eu não sei se isso é bem isso que você está perguntando. Mas, por exemplo, uma coisa que eu aprendi aqui na Escola (ENCLO), não na faculdade, é como ser artista na vida. Eu fiz uma faculdade de teatro. Mas eu aprendi, assim, a como cobrar o cachê, como me comportar com o contratante, sobre minhas obrigações com ele, com o elenco... Na faculdade até tinha isso, mas o day by day do artista, ter seu ensaio, uma rotina de treino, uma rotina de preparo, isso eu aprendi aqui. E acho também que aprendi muito a lidar com o outro, no sentido em que estamos numa coletividade. Quantas vezes eu estava em aula, e tinha muita gente numa aula, e não tinha disputa de aparelho. Então, não é cada um por si. Todo mundo deixa um pouco para o outro. Então, a Escola (ENCLO) obriga a esses exercícios.

JF: Você pede um aluno para segurar o outro, para cuidar? Ensina a lonjar, etc?

AM: Lonja, eu confesso que não. Eu prefiro segurar a lonja, porque é uma questão de responsabilidade. Para algumas coisas eu peço para acompanharem o movimento, mas eu confesso que tenho questões. Não sei se eu deveria ensinar mais. Talvez eu devesse ensinar mais dessa forma mais autônoma, no sentido de construir esse conhecimento, de como cuidar... Eu faço, mas talvez eu pudesse fazer mais.

JF: Mas numa reflexão, tentando se tirar, se observar, dando aula, então você percebe isso, essa preocupação constante deles se formando enquanto artistas? Seria isso?

AM: Sim, é uma coisa que eu tento levar pra eles. Porque eu acho que tem uma coisa da juventude, e que nós passamos por esse momento, que é a convicção de que os desejos justificam tudo. Então, ah eu tenho vontade de, eu gosto de, porque eu não gosto... Mas numa carreira, qualquer que seja, você não vai fazer tudo que você gosta o tempo todo. Ser profissional também é saber lidar com muitos contratemplos, negociações. Por exemplo, a mostra do final de semestre. Eu estava lá com os alunos falando sobre como eles deveriam entender que as limitações são lugares de criação. Como o grupo que escolheu fazer a apresentação na sala de dança. Eles reclamam dizendo que é muito baixo para os aéreos e eu digo para eles pensarem isso como um estímulo de criação. “Ah, mas não consigo fazer meus truques.” Não tem outros truques? Você não pode investigar outros truques? Porque na cena, nos lugares onde na nossa realidade temos no mercado para fazer aéreo, você vai cansar de ver showzinho em lugar baixo. Você vai ter que se adaptar, vai ter que se virar com isso.

JF: Exatamente. Aquela lira que eu fazia com o Julio, a gente aqui no Rio de Janeiro nunca tinha como apresentar tudo, eu sempre improvisava, tocava o chão, tocava nele....

AM: Eu fazia o trapézio com a Paloma e aprendi a dar tempo com ela aqui [mostrando os braços flexionados] porque só tinha lugar baixo para apresentar. E a gente passa por essas situações. A realidade do trabalho é assim. Não é achar que o tempo todo vai estar nas melhores condições e entender que os limitadores, os delimitadores das circunstâncias, são lugares de criação.

JF: Na vida isso é assim...

AM: Porque assim, a gente passa por esses apertos. A gente tem que ser maleável, flexível e inteligente para poder sacar como se virar.

JF: Tem alguma imagem que venha de coisas que aconteceram com você e que de alguma forma reproduz?

AM: Quando eu comecei a dar aula aqui as referências dos meus professores eram muito fortes.

JF: Você dava tapinha, tipo da Delisier?

AM: Dou às vezes ainda. Se eu preciso que a pessoa acione uma coisa, que ela engaje uma coisa no movimento, eu vou lá e dou uma cutucada... Toco onde é para acionar. Eu acho que realmente ajuda. Mas, por exemplo, quando eu entrei aqui, eu tinha referências muito fortes e, de alguma maneira, inconscientemente, eu comecei a reproduzir muitas coisas que meus professores faziam comigo. Num dado momento, eu pensei "Eu estou fazendo isso porque eu acho que isso é certo, porque eu concordo com isso, ou porque foi o que fizeram comigo?". E eu fui entendendo que não. Algumas coisas realmente eu concordei, mas muitas outras não. Eu percebi que estava reproduzindo o que foi feito comigo.

JF: Pode dar alguns exemplos?

AM: Por exemplo, na minha época eu tive professores que foram muito ríspidos comigo, e rígidos também, num lugar que nem sempre a rigidez era a melhor opção. Às vezes era uma opção, mas nem sempre. E desde o começo eu me peguei nesse lugar, de cobrar o tempo todo, um certo compromisso, full time com tudo. E percebi que não precisava, que eu podia escolher as minhas guerras, escolher as minhas batalhas, e não precisava ficar tão vigilante o tempo todo com os alunos, nem ficar cobrando tanto o tempo todo, ou de uma maneira mais incisiva, ou gritando, por exemplo. Eu não faço mais isso.

JF: Como reverberam as vozes?

AM: Eu gritava muito no começo.

JF: Você consegue produzir?

AM: Gritava “Não faz!” “Paaaaara!” [com acento no início da frase, impactante]. Quando é para estímulo, eu faço. Tipo: “Vaaaaai!” [numa qualidade crescente, num fraseado enfático, o tônico firme, mas não demasiadamente forte, como na qualidade anterior]. Mas, por exemplo, eu não xingo, nunca xinguei os alunos. Eu os repreendia, eu era mais tácito nas minhas colocações: “Não faz!”, “Não pode!”, “Para com isso!” [todos com uma ênfase mais impactante, como no primeiro exemplo]. Quando precisa, eu faço as minhas colocações. Mas eu entendi que esse lugar da rispidez e da rigidez não era tão meu. Estava reproduzindo uma vivência que eu tive.

JF: E você sente que isso melhorou para você?

AM: Sim, as pessoas parecem gostar.

JF: Quais saberes circenses não podem ser escritos?

AM: Têm muita coisa que é de feeling, de você sentir o movimento. Como num movimento de balanço. Você tem que sentir. Guardar aquela sensação. A acrobacia tem muito isso, de guardar sensações e tentar reproduzi-las. O momento em que está no ar, ou o momento em que você puxa a perna... Tem que gravar esses momentos e tentar voltar a eles sempre que necessário. Também tem muito a ver com o fluxo, tem muito a ver com as sensações do movimento, como o peso. Qual o peso que você sentiu?. Por exemplo, tem um truque no doble trapézio, que é o flic. O volante está com o pé na mão do porteur, o volante enverga. O porteur empurra o pé e o volante dá uma volta e pega na mão dele. Pra gente que está vendo é um movimento super rápido. Para o volante leva horas, a gente sempre fala: “espera, espera...” O volante sempre quer ir mais rápido. Então, ele tem que guardar essa sensação desse movimento, o quanto ele dura, o percurso que ele tem no espaço.

JF: Você me deu um exemplo concreto, de um truque. Pra você o que tem no truque que vai além do truque em si? Ou se você acha que um truque é um truque, que não tem nada a mais?

AM: Eu acho que o truque em si traz a sua dramaturgia. Acho que qualquer movimento tem em si potencialidades expressivas. Mas acho que às vezes a gente cai num lugar de não

perceber o que aquele truque suscita, em mim ou no público, e juntar as coisas e apresentar. Acho que se você pegar pela plateia, e pensar que sensação tem a plateia com a desenrolada [truque de tecido] é a mesma de quando ela vê uma prancha? Não deve ser. E a sensação do público ao ver uma cambotinha, é a mesma do que um duplo mortal esticado? Acho que movimento, ele imprime, ele tem as potencialidades expressivas dele, ele suscita coisas em quem faz e em quem vê. Acho que é um lugar da criação, da direção, é você pegar essas referências e trabalhar em como isso se organiza semanticamente, criando um sentido, qualquer que seja ele, num sentido cinestésico, num sentido impressionista...

JF: Assim, se você tivesse que elaborar uma resposta, seria algo como o sentido do truque, é aquilo que ele carrega?

AM: Ele carrega em si aquilo, algo que faz sentido quando acontece.

JF: Pra você, como é que se dá a relação dos circenses com os objetos e os aparelhos?

AM: Eu acho que é uma questão muito relevante. Talvez seja uma das questões que fazem do circo o circo, é a relação entre indivíduo e objeto. Porque a gente, a não ser na contorção e na acrobacia de solo, talvez, a maioria das modalidades circenses lida com algum tipo de objeto ou aparelho, uma corda, um tecido, o mastro, o objeto está lá e você se relaciona com ele. Eu tenho a impressão que alguns objetos têm uma relação maior com a fluidez, como um tecido, e outros têm mais a ver com o domínio, como o mastro. Alguns objetos são mais intermediários, como uma corda lisa. O circo tendeu durante muito tempo a lidar com uma relação de domínio do indivíduo sobre o objeto, e hoje temos pesquisas que já tentam e experimentar sentir como é que o objeto me afeta. E é uma relação que a gente pode propor, realmente, uma vez que você tende a pensar uma relação de “o que eu faço com isso”, trazer “o que isso faz comigo”.

JF: Você tenta trabalhar isso?

AM: Eu percebo que nos aéreos ainda tem muito essa relação de dominação do aparelho, ou às vezes, “eu no aparelho”. Eu acho que é mais difícil deixar a pessoa se afetarem pelo aparelho, porque é um lugar realmente de descoberta e insegurança, pois aprende-se o repertório e seu lugar de repetição. Esse lugar do “tem que subir, tem que pegar, tem de puxar.” Quando você propõe o oposto é um lugar que fragiliza, pode fragilizar, e nem todo mundo está acostumado a isso. Então, é um lugar mais difícil. Às vezes a gente

consegue, ter pessoas que querem e que aceitam melhor essas propostas, como tem gente que não consegue. E tudo bem também. Cada um tem o seu processo .

JF: E você tem ideia de quantos aparelhos ou objetos você já confeccionou ou criou?

AM: Essa semana eu estou fazendo uma estafa. Estou costurando, colocando uma espuma, para fazer uma estafa. Já consertei um monte de trapézios, já recauchutei um cubo, já costurei um monte de colchões, de aparelhos, encapei um monte de corda, um monte de trapézios...

JF: Mas se você troca de aparelhos, se você trabalha com um aparelho, e você tem que trocar de aparelho? Como é isso?

AM: É uma questão. Para dar um exemplo, o meu trapézio é meu há mais de 20 anos. Tinham épocas que eu encapava com faixa, épocas que eu achava melhor deixar desencapado. Eu encapava e me queimava, se eu desencapava, escorregava um pouquinho. Cada mínimo detalhe acaba influenciando diretamente. E mesmo assim, se você pega seu trapézio e tira do ponto A para o ponto B. Aqui na Escola (ENCLO), por exemplo, a gente tem pontos aqui que são com cordas estáticas, e pontos com semi estáticas. Só isso já muda. É claro que num processo de aprendizagem, e eu falo muito isso com os alunos, é interessante que você trabalhe em todos os ambientes e contextos. Eu entendo que é mais fácil, por exemplo, dinâmicos na corda lisa. Você aprender ou ficar repetindo no ponto que é estático, porque é mais fácil, não dá contratempo. Mas se você for apresentar num lugar que tem um ponto que seja assim, você tem que aprender, tem que saber se adaptar.

JF: Então, metodologicamente, você acha importante mudar por causa da questão da adaptabilidade?

AM: Sim. Passar por várias experiências. A aula de lira, por exemplo, sempre tem um dia que eu boto a lira lá em cima. Aí reclamam... Eu falo: “Gente, é acrobacia aérea.” Eles vão ter que trabalhar algum momento com a lira alta. Então, se eles não se acostumarem com altura na aula, quando vão experimentar isso? É a questão da experiência. Se você colocar a lira a dois metros do chão, e a cinco, tem gente que não faz o mesmo repertório, que vai se sentir inseguro, a lira pode dar um jogo, um tempo um pouquinho diferente, girar mais, girar menos. Portanto, se mudar um, dois, ou três metros, já muda tudo para a pessoa. Essa turma está comigo só há dois meses, mas já coloquei alguns momentos a lira mais alta e eles retrocedem no repertório, porque elas não têm segurança de fazer o mesmo que elas fazem com a lira baixa. É uma questão. E elas vão se apresentar agora. Tinha um número de 3 liras,

que as meninas sempre ensaiavam com a lira baixa. Chegaram aqui para passar, com a lira alta e sem colchão. Passaram, mas no puro perrengue. É justamente para isso não acontecer.

JF: Pra você, que diferenciações comuns do circo e de suas práticas existem, entre essas categorias que a gente escuta sempre, circo contemporâneo, circo de lona, tradicional, ... E quais nomenclaturas que você costuma usar.

AM: Eu acho que existem modos diversos de se fazer circo, vários estilos de se fazer circo. Eu, particularmente, não gosto do que se tende a entender por ser tradicional, ser contemporâneo, porque muitas vezes o que é categorizado, é historicamente incorreto. Subentende-se que o tradicional faz isso e quando você vai ver, não necessariamente. Por exemplo, é o que eu falei lá atrás, se diz muito que o tradicional tinha muita repetição de movimento. Também se escuta coisas como: “Os contemporâneos, muitas aspas, criam vários movimentos.” Eles criam, ou eles veem em algum lugar e estão refazendo? Tal espetáculo é minha referência, e eu estou copiando aquela referência ou eu estou num lugar de investigação?

Eu falei isso na minha dissertação, que eu entreguei ontem. Porque, por exemplo, na dança, me corrija se eu estiver errado, você tem muitas técnicas, de muitos estilos de dança, construídas em função da estética. Então, por exemplo, no balé clássico você tem que ter abertura, você tem que ter en dehors. Você vai ter toda uma prática para construir aquele en dehors. Porque a estética exige que você tenha uma abertura, uma ponta. É uma estética que exige uma certa verticalidade. Então, toda a pedagogia da dança clássica é construída em função da sua estética. No circo, isso não é tão claro.

JF: Eu diria que são formas mais definidas, objetivos mais definidos. A dança clássica nasce num contexto específico, ... É mais do que estética, eu acho...

AM: A dança moderna, por exemplo, tem todo o repertório de movimentos que são característicos da dança moderna. Então, você tem uma construção metodológica que passa por esses lugares e que tem a ver com a estética e com as premissas que aquele estilo, está querendo propor. Foram cercados por certas premissas que constituem aquele estilo. Mas o circo é uma arte muito nova. O espetáculo circense que a gente conhece hoje é do século XVIII. Durante muito tempo manteve-se um modelo de produção circense, que era de estilo geracional, com referências mais restritas. Então, manteve-se o mesmo modelo de produção até metade do século XX, o que realmente proporcionou uma maior coesão dos processos de aprendizagem e da cena. Com a abertura das escolas de circo, somadas às mudanças do

mundo, o circo explodiu. Mas as escolas de circo são muito novas. A gente tem a primeira escola no ocidente em 1927, e começa a ter uma oferta mais consistente a partir dos anos de 1970. Ou seja, é um universo muito novo e que está em construção. A pedagogia circense está se reconstruindo a cada momento, porque é uma arte nova e que, de repente, fez um boom.

JF: Você usa alguma definição dessas?

AM: Eu tento não categorizar. Eu acho que...

JF: Tudo é contemporâneo...

AM: A Ermínia fala isso. É tudo contemporâneo.

JF: Se é uma arte feita hoje, é contemporânea!

AM: Exatamente. O Le Cirque (du Soleil) é de hoje, porque ele é feito hoje, porque ele fazia parte da realidade contemporânea na época dele. Mas é claro que o modo como o Le Cirque produz a sua arte, que não é a mesma que os Sete dedos (7 Doits de la man), por temporalidade, por espacialidade, por regionalidade, por meios de financiamento, por formação, onde o circo está inserido, por uma série de questões. E acho que cabe a gente, a mim enquanto professor, tentar entender quais são os referenciais que os alunos e as alunas trazem e entender como ela vai na direção que está buscando. Porque às vezes também tem uma certa discrepância, a pessoa quer um estilo X mas está seguindo um procedimento Y. Então, assim, o que você quer de verdade? Tinha uma aluna daqui que tinha um projeto de pesquisa que ela fazia a corda lisa, e ela queria falar sobre o lugar da mulher na sociedade, o lugar de opressão das mulher, etc. premiada. Aí, vamos lá. E estou vendo ela fazer truques, fazer truques, e falei: “Olha só, todo o contexto que você está querendo propor, você não está trazendo. De que forma você quer abordar tudo isso, como seus movimentos vão representar isso, e em que momento você vai colocar tudo isso para o jogo? Aí tem hora que ela me fala: “Eu não quero fazer isso, quero botar o meu biquíni, o meu maiô de pluma, eu quero brilhar.” Pronto, era isso que ela queria, então assume.

JF: Me fala um pouco sobre a questão da marginalidade no circo, da pluralidade, dos corpos marginais, pretos, homossexuais, trans. O que você observa no público de hoje e daqui da escola?

AM: Acho que tem duas coisas. Num certo sentido, o circo foi sempre uma arte marginal. Por exemplo, no século XIX, XVIII, o circo era esse lugar onde as mulheres

trabalhavam. Ponto final. Tinha dupla jornada, tripla jornada? Tinha. Mas era um lugar onde as mulheres trabalhavam? Sim. As pessoas expunham seus corpos. Homens e mulheres expunham seus corpos. Se eu pegar um figurino de uma trapezista do século XIX, se for comparar com a roupa que o pessoal da plateia estava... Mínimo. É bizarro. É revolucionário. O circo por ser uma arte que vem de todo lugar, que vem da rua, que vem de pessoas mambembes, pessoas à margem da sociedade, inclusive, à margem da produção artística que havia naquele momento, também é o lugar do não institucional, de um lugar realmente divergente. Por outro lado, principalmente o circense brasileiro, que sempre foi julgado por estar à margem, de alguma forma, ele acaba tendendo a querer cooptar os dogmas mais tradicionais. Então, por exemplo, você vai ver muitos circenses, claro que é uma generalização, mas muitos circenses da lona, que se dizem mais tradicionais, com discursos um pouco mais conservadores. Faço uma reflexão, que, por terem sido alijados da sociedade, sempre quiseram se sentir pertencentes. E qual é a melhor maneira de estar pertencente? É se adequar às normas e aos conceitos que estão mais vigentes. Só que é um contraponto, um contrassenso, porque o cara fala uma coisa e faz a outra em cena. A Delisier fala uma coisa que é ótima: “Tem três coisas que tem em todo circo: fita crepe, cafezinho e viado.” Todo circo é abertíssimo a gays? Não. Eu tenho pessoas que eu conheço, homossexuais, que são de famílias circenses e que comeram o pão que o diabo amassou, foram incorporados e aceitos, mas não necessariamente é fácil.

JF: Você observa isso aqui na Escola?

AM: A gente agora na Escola, tem um público que está chegando com essa transformação toda. A gente tem alunos trans na escola, alunas não binárias na escola e a gente já entendeu que é uma questão que vamos ter que saber lidar daqui para frente.

JF: Eles querem levar essas questões para a cena?

AM: Nessa turma especificamente, a gente ainda não teve oportunidade de ver essa demanda. Pelo menos das pessoas que eu tive acesso isso não foi uma demanda. A gente até já teve alguns alunos e alunas que estavam num momento delicado, de transição, de entendimento e isso realmente era uma proposta. E aí nem sempre isso foi aceito.

JF: Até por causa da direção mesmo, né?

AM: Sim, também pela direção. Lá atrás, nos anos 80, a Escola não podia ter alunos gays.

JF: E na minha época a gente falava que era Escola Homossexual de Circo. [risadas]

AM: Eu ouvia isso. Mas na minha época não tinha nada disso, já na sua época de escola era outra coisa. Na minha época não era um problema. Eu não me lembro de me sentir desconfortável na escola, mas não tínhamos, enquanto grupo, uma característica de ser tão expansivo quanto algumas turmas já foram. E teve gente fazendo número de salto alto, antes de mim. Eu acho que existe uma abertura para isso? Existe. Ela é total? Acho que não. É conversável? Não sei. Porque para alguns professores isso não é um problema, para outros é.

JF: Mas digamos, você identifica uma força motriz coletiva querendo tocar essa questão da marginalidade no atual momento?

AM: Eu acho que nesse grupo ainda não deu para ver. Tem um grupo, por exemplo, que o tema deles é a rua, “Rualidade” o nome do espetáculo. Então, eu acho que esse é um lugar talvez de falar de alguma questão dessa. Porque no Brasil o artista de rua é marginalizado, sim. Não se entende no Brasil a arte de rua como um lugar legítimo. De alguém fazer arte na rua porque gosta de rua, e gerenciar o trabalho nesse espaço, que tem suas técnicas específicas, tem suas demandas específicas, e ser essa a forma de produzir a sua arte. Hoje mesmo, estávamos no conselho de classe e um professor falou da arte de rua de forma pejorativa, dizendo que achava um absurdo. Uma pessoa jovem. Se o aluno está seguindo as regras, não está descumprindo as suas funções, suas demandas, ele pode fazer desse conhecimento o que ele quiser, é ele que gerencia. Acho até que nosso lugar é oferecer ferramentas para que ele vá a esses espaços o mais preparado possível, isso sim.

JF: O que você pensa sobre o circo sendo ensinado nas universidades?

AM: Se você me perguntar, deve? É um campo de conhecimento? Sim. O CNPq não tem circo como uma subárea de conhecimento. Não tem nada. E tem se produzido muito sobre circo nos últimos 30 anos, academicamente falando. É uma exigência que se tenha uma formação circense superior? Eu não sei. No Brasil, eu não sei, não tenho certeza porque a gente já tem muitos delimitadores, que limitam o acesso dos circenses que não têm acesso à educação formal. A gente abriu aqui o nosso edital com cota de vagas para circenses itinerantes. Ninguém se inscreveu. Porque eles provavelmente não tiveram acesso a essa informação, também porque muitos devem achar que a Escola não dá para eles. Muitos também não conseguiriam sair de suas localidades para vir para cá. Porque se o cara é jovem ele já trabalha no circo, que é sua fonte de renda e ele vai vir para cá, e a família perde uma

renda. Então, ainda que a formação seja importante para ele, ele não pode priorizá-la. Aí você cria um curso superior de licenciatura em circo... O lugar da formação e do professor circense, é um lugar que precisa ser discutido no Brasil, e que atualmente não existe. Não existe na CBO a categoria professor de circo. Agora, você criar uma licenciatura, aí você passa a exigir uma licenciatura em circo para que as pessoas possam estar no mercado... Como é que o normal dessa galera vai ser chamado? Então temos aí uma escola cerceando mais ainda o mercado? O que vai ser de uma Ângela, de um Pirajá, uma Delizier? Como é que o conhecimento dessa galera vai ser mensurado e legitimado? Você poderá estar limitando ainda mais as pessoas que já têm o dinheiro, as oportunidades e isso vai fechar para todo um setor do campo circense, que é justamente o que fez o circo que existe hoje. Então, eu acho que os circos têm que estar na academia, enquanto disciplina, enquanto grupo de pesquisa. No teatro, por exemplo, você tem várias maneiras de formar um ator aqui no Rio. O cara pode fazer CAL, pode fazer UNIRIO... É claro que uma coisa ou outra vai direcionar a carreira da pessoa, mas isso não limita, eu diria.

JF: O que você acha que pensaram quando fizeram a Escola Nacional (ENCLLO)?

AM: A escola foi feita para os circenses, teoricamente. Mas eles não vieram. Por quê? Porque não podiam, era um lugar fixo, nos anos 80, ainda eram essencialmente itinerantes. Como é que a família vai liberar a criança para estar no Rio de Janeiro? Era inviável naquela época, nesse formato. Os circenses vinham pra cá para fazer reciclagem, como a Ângela fez, como muitos fizeram. Os que eram de família circense e vieram para cá, eram o Rico, o Alexandre, o Luiz, filhos da Delizier, que já estavam aqui dentro. Então, a escola foi pensada para esse público, mas por uma série de questões logísticas, financeiras e também porque se entendia muito na época que o circo não se ensinava na escola, e que até hoje, a gente ouve isso... Quem adentrou à Escola foi a comunidade sedentária, foi a comunidade do entorno.

JF: Complexo... Acho que é isso.

AM: É, obrigado.

[1]

APÊNDICE G- Entrevista com Bruno Carneiro

(realizada por Julia Franca em 21/12/2022 gravada em áudio, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Bruno Carneiro e Christiane Dall'olgio'

Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, Praça da Bandeira, RJ (2022)



Fonte: Arquivo pessoal do profa. Bruno Carneiro.

Bruno Carneiro. Tempo, um monólogo circense (2016)

Fonte: Arquivo pessoal do profa. Bruno Carneiro.

JULIA FRANCA: Qual o seu nome e como você aprendeu circo?

BRUNO CARNEIRO: Meu nome é Bruno Carneiro, meu nome artístico. Eu aprendi circo na Escola Nacional de Circo.

JF: Antes de entrar nessa Escola você já havia feito alguma prática corporal?

BC: Sou ex-atleta de ginástica.

JF: Com que idade você começou a praticar?

BC: Com oito anos, em Campos, uma cidade no interior do Rio de Janeiro. Onde eu treinava havia um diferencial, porque fazíamos apresentações também. Competíamos e nos apresentávamos.

JF: Havia o lado artístico.

BC: Isso. Eu acho que isso se desenvolveu e despertou alguma questão ali, que eu não sabia. Enquanto eu era atleta, eu ainda me entendia como atleta. E tentei me aproximar mais profundamente na questão do esporte. Cheguei a ir para Pirai, outra cidade do Estado do Rio, que tem um centro de treinamento, com uma parte da seleção de *tumbling*. E lá eu fiquei muito embrenhado somente no esporte, e eu descobri que o esporte não era o suficiente.

JF: Com quantos anos isso aconteceu?

BC: Eu tinha 19anos.

JF: E por quanto tempo você ficou lá?

BC: Eu fiquei um ano.

JF: E rapidamente descobriu?

BC: E não sei se tão rapidamente [risos], mas foi o tempo necessário para descobrir que não era. Não era, porque aquilo não era o suficiente. O que eu tinha antes, que eu não entendia, que eu só entendi quando eu senti falta, era a possibilidade de me apresentar, que era mais instigante do que a realidade do esporte. Outra coisa, interessante, é que o ambiente da arte é um outro ambiente. E como o pessoal lá treinava e se apresentava, já tinha um outro nível de personalidade, diferentemente do pessoal do esporte, que só competia. Então, o ambiente da competição assim...

JF: Não durou nem um ano.

BC: É. E eu me machuquei muito.

JF: Como é que você veio parar na ENC?

BC: É uma história interessante. Quando eu fazia, lá em Campos, a ginástica, por conta das apresentações, experimentávamos algumas coisas de outras linguagens artísticas. Fizemos uma oficina de tecido com ... Me esqueci o nome dela... a esposa do francês, do *Cirque Du Soleil*. A Gabi! Isso em 1900 e bolinha, eu era uma criança.

JF: Gabi te deu aula! Que lindo.

BC: Eu fiz um dia só de oficina com ela. Foi a primeira vez que tive contato com o circo, e logo depois, fomos convidados para fazer a audição para o *Soleil*. Viemos aqui para o Rio fazer a edição no Crescer e Viver, que ainda era aqui, lembra-se? Não era onde é agora, era naquela lona antigona. Enfim, fizemos a audição e eu encontrei a Delisier. Quer dizer, a Delisier falou comigo. Eu não passei na audição, e ela veio e falou comigo.

JF: Você lembra em que ano foi isso?

BC: Acho que foi em 2002, talvez. Eu não tenho certeza. Depois vou pensar direitinho. Ela falou comigo assim: “Olha, você sabe que tem escola de circo? Você podia fazer escola de circo, estudar lá.” Não lembro exatamente o que ela falou, mas ela elogiou o que eu fazia e falou da escola de circo. Então eu voltei para Campos. Depois dessa audição, fiquei mais um ano em Campos e, depois, fui pra Piraí. Quando eu tive crise, lá em Piraí, lembrei da Delisier, dizendo: “Por que você não faz circo? Vai para a escola de circo.” Então fui para a *internet*, pesquisei Escola Nacional de Circo”, peguei o telefone, liguei. Eu acho que era mais ou menos setembro, não sei ao certo. E ia ter prova em janeiro, não sei. Estava nesse período de inscrição e foi tudo meio assim. Eu fui, me inscrevi, vim para o Rio.

JF: Veio na cara, na coragem. Porque não ganhávamos bolsa. Não era assim.

BC: Total. Aciona família, e tem que ter todo aquele gatilho do início.

JF: Que bom que você teve essa ajuda, então, para chegar aqui.

BC: Graças a Deus.

JF: Você deve ter começado a escola com 20 anos.

BC: Com 21 anos.

JF: E o que você percebe que mudou no seu corpo quando você entrou para a Escola Nacional de Circo?

BC: Foi uma mudança radical, porque o esporte é muito engessado. Apesar de ter experimentado, me apresentado e tudo, eu tinha essa experiência na minha trajetória com o esporte. Mas a minha relação com o meu treino era uma coisa repetitiva, engessada, porque, não é uma crítica, não, mas é assim. O esporte, até para você evoluir, tem que ser assim. E no circo, você tem muitas outras coisas que, aquilo tudo que você, fez te dá possibilidade de fazer. Para mim, foram muitas descobertas.

JF: Você lembra dos movimentos que você fazia? Surge alguma imagem, algum exemplo concreto, ou um professor específico como ele ia dando para você as coisas nas aulas?

BC: Eu tenho um exemplo. Não sei se vai servir, mas é mais ou menos concreto. Tem uma sequência, com rolamentos de ombro, *strikes* alternados etc., uma sequência acrobática que eu sempre fiz. Uma célula que eu sempre apresentei desde adolescente, desde criança-adolescente, e ela sempre foi de um jeito na ginástica e continuou comigo. Até hoje eu faço parte dessa célula nas coisas que eu apresento. E ela se transformou mesmo, porque tomou sentido, para além de ser só movimento. Porque apesar de nos apresentarmos na ginástica, havia os elementos da música e tudo mais, mas era ainda soma de componentes. Então, é uma sequência acrobática com a música. Não era o movimento em função de uma expressão. Então, a sequência continua a mesma. Eu já usei em vários estilos de números. E a cada estado, a cada número, ao longo dos anos, ele se transforma, ele se transformou.

JF: O que ficou mais no seu corpo desse processo da Escola Nacional de Circo?

BC: Meu Deus.

JF: Pode parar e pensar, sobre o que ficou, que você carrega com você.

BC: Eu acho que não da escola. Acho que, falando do corpo, a escola reforçou o processo corporal que, na minha perspectiva, foi muito transformador. Mas a ginástica, em geral, dá um empoderamento ao corpo. Você percebe que a postura de quem faz ginástica já é diferente, e a postura faz com que sua relação com o mundo seja diferente. O mundo te vê diferente. Você também se vê diferente no mundo. Eu tinha isso com o esporte já construído.

Eu acho que o circo reforçou esse lugar de entender que eu sou “poder”, entende? O que a natureza me deu e que o que eu lapidei, são ferramentas de poder para eu poder lidar com a vida, que é tão cheia de fragilidades. Cada um com a sua história, e tem as histórias familiares, nossos traumas, enfim. Nesse sentido, como corpo, a Escola ajudou a potencializar tudo isso, a diversificar os meus poderes, vamos dizer assim. Me senti mais poderoso ainda, porque além de fazer aquilo em que eu me treinei a vida toda, descobri que posso fazer muitas outras coisas. Porque o circo é isso. É uma coisa muito foda da Escola, e do meu contato com o circo e que é muito bom. É isso, dá para fazer muita coisa.

JF: Cada um é diferente do outro. São tantas coisas, que ninguém atropela ninguém.

BC: É um universo infinito, praticamente. Porque se você pirar, inventar no seu quadrado ou entortar um ferro, eu não sei o que.

JF: Exatamente, você vai embora de tantas coisas que pode criar e inventar.

BC: Hoje em dia mais ainda, não é, amiga? Essa liberdade estética que o circo conquistou. Sempre foi, mas agora está ainda mais plural, porque está ampliando seu alcance. Muitas possibilidades estéticas. Então, imagina?!

JF: Bom, eu vou aproveitar esse gancho para te fazer a pergunta mais filosófica. O que é circo para você? Você pode pensar, tomar seu tempo, se quiser.

BC: Eu faço sempre a correlação com o esporte. Então, circo para mim é afeto puro, é muito afeto. As relações são muito guiadas pelos afetos, afetos em os seus matizes, desde as mágoas até os amores, em todas as suas formas, também, tanto sexuais quanto afetivas e maternas, ou não. Eu acho que circo para mim, a princípio, é isso. A sensação de família, também. Existe uma coisa de pertencimento. Eu me sinto batizado pela Escola e pelos meus mestres, porque eles também reconhecem em mim o ensinamento que eles me transmitiram. Eu me sinto batizado e a partir desse instante, eu acho que todo mundo que se forma na Escola, principalmente na nossa época, que era um caminho de Santiago, várias surpresas, desafios e tudo.

JF: Você pegou seis anos também?

BC: Cinco anos.

JF: Acho que chegou um pouquinho depois de mim, não foi? Eu me lembro quando você entrou. Acho que foi no ano seguinte.

BC: Isso, 2005.

JF: Quase ninguém ficou da sua turma. Quem era da sua turma, amigo?

BC: O Rafa Munhoz.

JF: Ah, ele saiu antes, porque foi para o Soleil.

BC: Não lembro direito, porque era tanta rotatividade naquela época. Ah, da minha turma era o Emerson. Não sei se você sabe.

JF: É claro. Ele era mais sério, não tinha muita conversa com ele, realmente não. Mas era super gente boa. Ah, se você lembrar de mais alguém, vá falando.

BC: É porque naquela época “a turma” só existia no primeiro ano e, depois, não era mais turma, era tudo misturado. Um ano você tinha que fazer todas as modalidades.

JF: E que era muito legal. Quando você fala do batizado, você, sem querer, toca na próxima reflexão, que é sobre o que faz de alguém um circense, para você.

BC: É muito difícil responder, porque o que acontece, começamos a nos interessar, a gente vamos nos envolvendo na questão da luta também, do circo como cultura, como linguagem. E eu tenho dificuldade de dizer se eu sou circense em respeito ao que a luta simboliza, ao que isso quer dizer, ao que a palavra circense traz. Isso é muito pessoal. Eu acho que tem muita coisa aí, não é? Eu sou alguém que pratica o circo, sou um artista de circo, porque admiro circo, porque defendo o circo e tenho uma alma de circo. Quando eu era criança, eu já quis fugir com o circo. Fui ao Beto Carreiro, quando estava lá na minha cidade, eu fui lá para falar com eles que eu queria ir com o circo. Só que quem me atendeu foi alguém da portaria. Lógico, não levou a sério uma criança. Tinha uns 12 anos, 11 anos. Eu falei “Não, meu pai falou que ele libera eu ir com vocês. Eu sou contorcionista” [risos] Ninguém me deu bola. Falaram: “Não existe isso não. Ninguém leva criança, não.”. Logicamente que, hoje em dia, conhecendo a hierarquia do circo, aquelas pessoas que eu abordei, que estavam ali na beira da lona, não eram ninguém de nada, eram os peões dos peões. Se eu tivesse falado com uma matriarca, será? Tinha visto aquela estrela, sei lá, vai que...? Sim, mas o destino é inevitável. Estou aqui agora. É isso. Teve uma outra via.

JF: Mas é muito sobre isso sim, sobre o que tem esse corpo do circo, do que fala o corpo do circo que se difere dos outros corpos das outras artes, principalmente nesse lugar. Ao pensar nas outras linguagens artísticas, do que fala circo para você?

BC: Acho que o corpo circense, comparado aos outros corpos, ele é mais nômade.

JF: Em que sentido?

BC: No sentido territorial mesmo. Ele quer ter uma experiência da viagem, de ir em outras culturas, de conhecer outros lugares. Eu percebo isso menos em outras vertentes da arte. As pessoas querem ficar mais fixas. Quem faz teatro, por exemplo, não é todo mundo que faz teatro que quer isso. Porque o circo tem essa imagem. Quem vislumbra o circo de antemão, já pensa nas viagens, já pensa nisso, nas turnês, em conhecer outros países. Ir trabalhar na Europa, não é? Eu acho que tem essa coisa do corpo nômade, do corpo que quer estar nômade.

JF: O corpo nômade, que é mais do que necessariamente viajar de fato, mas estar nômade em si mesmo, que tem uma itinerância de si também.

BC: Isso! Exatamente, da própria experiência com o fazer dentro do circo. Porque no espetáculo, você descobre que você faz aquilo, e faz aquilo, e daqui a pouco o que você não fazia, você passa a fazer. E você vai tomando várias funções também. Você vai ficando nômade naquilo, que é diferente do ator ou do bailarino, por exemplo, que são as artes mais próximas, das artes da cena. Eles têm uma relação mais pobre nessa mudança do próprio fazer. Eu sou atriz, e eu sou atriz, eu não sou atriz e contrarregra. Lógico que acontece, mas não é comum ter essa mudança de perspectiva.

Mas uma atriz que veio de, não sei, de *Stanislavski*, a vida inteira, vai para o teatro físico *Grotowski*. Pode até ser que isso aconteça, mas quem normalmente se forma em teatro físico, fica no teatro físico, não vai fazer televisão. E quem se formou para televisão fica na televisão, faz um filme ou outro, mas não vai de repente fazer um *stand up comedy*, por exemplo. Essas transições no circo são muito comuns.

Agora que você falou, essa peça é uma reflexão. Eu acho que existe uma questão social que influencia nisso. Bom, estou falando assim, de quem assume para vida, como profissão, não quem faz circo por acaso.

Eu acho que, socialmente falando, que, em geral, as pessoas da dança e do teatro são de camadas mais tranquilas da sociedade, podem se dar ao privilégio de escolher uma vertente e se embrenhar nela, porque elas podem negar outros trabalhos. Ela pode não fazer outras

coisas. Porque ela está na pesquisa dela. O circo, eu acho que tem um corte social mais precário. Às vezes, por mais que se encante muito numa pesquisa, você tem que aprender outras coisas para poder trabalhar e ter dinheiro, poder fazer seus corres, pagar aluguel. Foi uma coisa que eu percebi muito quando eu cheguei no circo. Porque eu não gostava muito de malabares e de pernas de pau. Mas é um combo que, se você não faz, você não consegue trabalhar. [risos] E é assim, nós aprendemos porque precisamos trabalhar, porque é isso, o corte social é outro. Eu, o pessoal do circo, está no corre. Então, é um processo mais sacrificado.

JF: Tem que fazer de tudo. Com relação aos processos de ensino e aprendizado, e pensando justamente nesses corres. O que está acontecendo com você, por exemplo, aconteceu com Alex. Eu me lembro muito quando éramos alunos. Alex começou a dar aula e foi meu professor lá na Escola. Ele era monitor, mas várias vezes era ele quem me dava atenção, porque a Delisier estava cagando para mim, porque eu não conseguia nem jogar pela para trás. Então, pensando assim, nessa transição que você está vivendo, que a gente estava comentando há pouco, retornar de repente à escola, como professor. Como é isso?

BC: Assim, espiritualmente falando, é muito forte, porque você volta à casa que te formou. Para mim, existe uma vontade, uma energia de retribuição, porque foi aquele lugar que me deu todas as condições e me proporcionou todas as experiências que eu tive. Que me trouxe até onde estou e me presenteou com todos os contatos, com todas as pessoas, com todos os trabalhos, com todas as informações. Para mim é muito forte estar nesse lugar de poder contribuir, que é o que eu tento fazer com os meus alunos, contribuir para a formação deles, para a formação como indivíduos, mais do que só com a formação técnica de cada dia.

JF: O que você acha que mudou nos movimentos e nos corpos, principalmente ao longo desse tempo? Você percebe alguma mudança, ou não?

BC: Mudou bastante. Teve uma mudança muito clara para mim, que é a relação com a instituição, que vai afetar os corpos, com relação ao período em que estudamos, quando não haviabolsa. Acho que a bolsa é uma questão que a escola traz, que precisa ser muito desdobrada. Não acho que exista nenhuma discussão sobre isso, sobre o que é e como é. Nenhuma. Acho que precisa começar a haver alguma discussão. Mas voltando, o que afeta nos corpos? No nosso período, as pessoas enfrentavam muitas dificuldades. Era o Caminho de Santiago, ou seja, quem estava ali dentro era o seu companheiro de caminhada. Os corpos que estavam ali, eram corpos da luta. Você via corpos cansados, pessoas dormindo vez ou outra,

porque era o limite da estafa dos corpos, porque trabalhávamos no final de semana. No começo, eu ia fazer sinal, eu e o Rafael, das 07h00 às 07h30, para poder viver. Ou seja, saíamos de casa às 06h30 para chegar no sinal às 07h00, para trabalhar até às 07h30, para chegar na escola às 08h00, para poder ter dinheiro para jantar e tomar café no outro dia. Lógico que em um momento ou outro, você ia ver alguém dormindo. Eu chegava na escola, treinava o dia inteiro mesmo. Quem não era o guerreiro do corpo, não ficava na Escola, ficava ali um tempo e depois desistia. Então, o corpo guerreiro é outro corpo. Inevitavelmente, é outro corpo, porque passa por outras dimensões, porque os guerreiros são da luta, estão sempre na parada. E atualmente, com a bolsa, eu acho que também é uma questão geracional, talvez, ou a questão da forma de selecionar. Porque antes era isso, era uma seleção um pouco natural, era uma cabeçada que entrava. Na minha turma, acho que foram 100.

JF: Eu acho que eram duas turmas de 50 alunos.

BC: Eu acho que sim. E a seleção era aquela coisa: “Está interessado? Tem condição física mínima? Tem. Beleza, vai ficar aqui. Enfim, a seleção era natural. Mas o que acontece? O instituto bolsa, o instrumento bolsa, cria um outro lugar de relação com a instituição. Vêm alguns corpos que, em determinado momento, não se identificam com a filosofia da Escola ou não dão conta fisicamente ou, enfim, não se encontram mais ali. E eles não se desligam da instituição porque eles têm uma bolsa, um dinheiro. Às vezes a pessoa saiu lá do interior. Não estou querendo diminuir ninguém, mas de uma cidade muito ruim, muito precária. E veio morar no Rio de Janeiro, metrópole, ganhando R\$ 2.500 reais. Se ela se desligar da escola, ela não terá condições de estar no Rio de Janeiro. Então, ela começa a se vincular à Escola por conta dessas outras questões que não são mais o “fazer circense com a Escola”. Em algum momento, você percebe corpos que já não querem mais estar ali. Mas que estão presos aos 2.500 reais e à possibilidade de estar no Rio. Enfim, eu acho que isso prejudica totalmente a cultura do circo. Como eu acho que o circo é isso, que o circo é luta, resistência. Eu acho que os corpos que ficam, que devem ficar para o circo, têm que ter isso, pelo menos para dizer se, em algum momento, em alguma instância, você teve algum lastro do circo, dessa parada.

Essa turma até que é menos assim, mais tranquila, mais engajada. E outra coisa, eles estão no começo e, daqui a pouco, você vai ver a evolução. Ela não é assim, ela é mais ou menos assim [gesto com a mão de um nível para baixo], parece que vai descendo, vai se deteriorando. A relação institucional vai se desgastando. Isso que você está começando a observar agora, vai piorando, vai se agravando. Pelo menos foi o que aconteceu com a outra

turma, no final. No final estava assim: “Que merda, acaba logo. Graças a Deus vou me formar.”

JF: E ficávamos com dó. Não queriam ir embora nunca.

BC: O Chile, lembra do Chile?

JF: Claro que lembro do Chile.

BC: Dez anos para se formar. [risos] E vários que ficavam assim.

JF: Porque ninguém queria sair. Era super divertido.

BC: Melhor lugar para estar. Muita felicidade, não é?

JF: É. Éramos muito felizes lá dentro. Quais diferenças você percebe de seus alunos e da sua memória corporal, atualmente, do que você vivia? O que há de diferente nos movimentos hoje em dia e o que há de parecido com aquele período?

BC: Eu acho que o vocabulário está mais ampliado, com a questão das redes sociais. Acho que existe agora um pouco mais de vocabulário mesmo. Por exemplo, na contorção, que é a minha habilidade principal na Escola, como professor. Antigamente, havia um grupo de movimentos meio assim, muito fechados. Eu acho que eu comecei a pegar alguma transição ainda. Eu tive a sorte de começar a pegar alguma transição.

JF: O seu professor era o Aberaldo?

BC: Era o Aberaldo. E era isso. Ele tinha o que era um clássico do circo, que eu ensino também hoje. Ensino, claro, porque é interessante também saber fazer. Você pode querer fazer um número clássico. É legal também, super. E é trabalho também, muito mais do que o contemporâneo, inclusive. Eu percebo hoje que os alunos já têm, já chegam com outros vocabulários. Porque eu lembro que, como a gente não tinha muito mesmo, ou nenhum conhecimento de circo, mesmo com o *YouTube*, com o pouco que tínhamos, sempre era muito precário. Não tínhamos muita noção do que fazer, era a referência de professor e nossas pobres referências também. Hoje não, eles têm referências da mulher lá na Tailândia, seja lá onde. Já chagam querendo entrar e fazer isso, aquilo. Eles pedem realmente algumas coisas, sim. Algumas coisas querem aprender, pedem ajuda para aprender movimentos que veem na internet.

JF: Você tem quantos alunos hoje?

BC: De contorção tenho sete. Três em um tempo de aula e quatro no outro.

JF: E você dá aula de mais alguma modalidade?

BC: De acrobacia de solo. É uma turma maior, que é a “acrobacia dois”, que é o nível mais básico, a base. Tem acrobacia um e dois.

JF: Tem alguma outra coisa que não tenha falado em termos de mudanças e permanências da escola?

BC: A Escola está muito diferente. Vamos combinar, né?! De fato, eu cheguei já sem a coisa da lona, então o fato de não ter lona muda muito a perspectiva da aula também. Porque é tudo dentro de um... Ali, naquele corredor quadrado, num corredor. É tudo muito junto. Não sei, é diferente. Por isso a estrutura e não ter a lona, acho que empobrece o espírito da aula.

JF: A lona é aconchegante. Me lembro que não importava se estava quente, se estava frio, a lona era sempre gostosa. Às vezes era muito quente. Mesmo assim, estava tudo bem, Porque estávamos ali, e parecia o ventre materno da mamãe. Eu tinha muito esse sentimento, essa sensação. Tanto que, quando eu encontrei uma lona, quando eu morei fora do Brasil, eu não queria ir embora nunca mais, eu era o ser mais feliz do mundo, porque eu poderia treinar o dia inteiro e ninguém me tirava de lá!

O que é mais importante do que a técnica?

BC: Tem uma questão. Esqueci o nome do autor, é um francês, que tem um livro que se chama: *Ser, representar*. Enfim, ele fala sobre teatro, exercícios teatrais etc. Tem uma parte que ele faz uma pesquisa em audição de escolas de teatro, na França. Ele pergunta sobre esse diferencial, e observou que todos os professores diziam que existia alguma coisa que eles não conseguiam explicar e que fazia com eles quisessem aprová-los, independentemente se eles tinham ou não as técnicas teatrais necessária. Que havia uma coisa que nenhum professor sabia explicar e que tinha, como aquela dita “estrela”, que a pessoa tinha aquela “estrela”, aquela parada.

JF: Mas você consegue ensinar isso? Essa coisa... ou não? A pessoa já nasce com isso?

BC: Não sei se é possível ensinar, mas talvez seja possível acessar. Eu acho que é muito mais um processo de busca. Eu não sei o que é mais importante do que a técnica, mas

certamente, é essa coisa que nem os franceses sabem explicar, que é essa coisa que você acessa e que faz você estar ali. É o que faz com que o seu movimento seja algo que invada, que transpasse os átomos e as dimensões. E quando há isso, é aquela cena de acender um cigarro e você ficar ali, vendo dez minutos aquela cena, e a pessoa não está fazendo nada, mas tem tanta coisa ali, acontecendo dentro daquele corpo.

JF: E como professor, o que você considera mais importante de compartilhar, de acessar?

BC: Atualmente, eu tento fazer um processo um pouco diferente daquele ao que me expus no esporte, em termo de lugares corporais. Você precisa abrir a espacata e atingir um certo ângulo, matematicamente. E o circo me deu isso, me presenteou com a perspectiva de poder entender que o meu corpo tem os seus próprios ângulos. Que eu posso querer ir naquele ângulo, mas posso querer ir em outro ângulo, que pode ser até depois daquele ângulo, ou pode ser menos, mas que será, certamente, bem mais potente, porque é meu. O que eu tento transmitir hoje para meus alunos é: “Seja parceiro do seu corpo. Queira ir longe, mas só ande até onde seu corpo está indo. Não vá a qualquer preço, não vá sem um pedaço. Não vale a pena.” Por experiência própria. De não se respeitar, e ter que lidar com isso depois.

JF: Isso, de alguma maneira, me faz lembrar do meu filho, de algumas situações em que falei para ele não fazer algo, e não adiantou. Ele só aprendeu depois que ele que aprendeu, porque a caminhada era dele. Isso é um conflito como docente, não?

BC: Eu tenho uma questão sobre isso, sobre aprender o exercício de dar aula. Porque a Escola está me proporcionando também uma segunda formação. Eu fui artista quando saí da escola. E o que eu estou experienciando agora, nessa perspectiva como professor, e que tenho achado importante, é o compartilhamento do máximo de ferramentas possíveis para [que os alunos possam] lidar com seus corpos, para que se apropriem dessas ferramentas e possam fazer a sua própria organização do como e o que é for mais legal fazer com seu corpo. Dar um empoderamento para meus alunos, a partir dessas ferramentas. O Gabriel é aluno de contorção da Talita. Ele precisava entrar em cena para o ensaio da mostra e me pediu para passar um exercício de aquecimento para a sua coluna. Eu passei, mas depois, fiquei nessa reflexão. E observando os meus alunos, estou sempre em cima dos meus alunos, orientando como deixar o corpo deles o mais saudável possível nas suas trajetórias. Eles se aquecem e eu observo. Eles têm ferramentas. Mas aquele aluno, por exemplo, não tem ferramentas suficientes. Esse tipo de coisa é um indicativo para mim, enquanto professor, de ver que eu empoderei meus

alunos. Se daqui a pouco eles saírem da Escola, isso eles já levaram. Eles já sabem escolher como acessar a contorção, no sentido da técnica da contorção.

JF: Que lindo, amigo. Bom, eu tenho que perguntar também sobre a relação dos circenses com os objetos. Para você, como se dá a relação dos circenses com os aparelhos?

BC: De novo, tenho que passar pela questão do desporto, porque é a minha experiência. E o circo, para mim, é o lugar da relação com os objetos com profundidade. Porque o atleta chega no ginásio, por exemplo, e o ginásio está pronto. No máximo, uma vez por ano, o aparelho vai mudar de lugar, mas se o atleta for criança ele nem vai participar. Foi no circo que passei a ter a dimensão do aparelho. Daquela coisa que se monta e que não é sempre ali, pode ser em outro lugar, e de como montar, e ter que saber se está bom ou não. Isso foi algo novo dessa relação com os aparelhos que o circo me trouxe. Porque eram aparelhos até parecidos com os da ginástica. Só que a perspectiva do desporto é outra, é fixa. Muito fixa. Você está ali e já está tudo pronto. E no circo, você tem que montar, desmontar, tem espetáculo, e tem aula que não é ali.

JF: Você acha que é uma relação, de alguma maneira, mais íntima?

BC: É mais íntima no sentido de que não é só o uso. Não é só a relação no momento do treino. É toda a relação, a compra, a escolha, a segurança, a instalação, a desinstalação.

JF: E você já se relacionou com quais objetos? Tem alguma história específica com algum deles?

BC: Sim. Eu já construí aquela lira deitada, que não é uma invenção, mas eu pesquisei durante um bom tempo na Escola com a Delisier, e tem outro objeto que é a bola, que veio da ginástica e depois ganhou outro sentido, um sentido de manipular, de estar comigo. Que no esporte, é o objeto de lançar, o objeto de receber, o objeto de executar. É outra relação.

JF: Mas você acha que tem alguma diferença entre o objeto que é manipulado e o aparelho, que te manipula? Porque no circo, são muitos objetos pequenos e muitos objetos grandes.

BC: É, muitos... [risos]. Ah, eu acho que tem uma ressonância na personalidade. Acho que tem personalidades que buscam uma pesquisa mais intimista, pegam uma bola e ficam ali na viagem, e tem personalidades mais espalhafatosas, que querem aparelhos muito grandes e movimentos maravilhosos. O circo, enquanto arte, é um lugar de evasão da sua

personalidade, da sua expressão. No esporte, por exemplo, os aparelhos que você tem que lidar estão ali. Você molda a sua personalidade àquela perspectiva, para fazer aqueles movimentos, naqueles aparelhos. No circo, como são muitas coisas, muitas áreas, muitas potências, realidades, e muitos lugares, você escolhe a identificação da sua personalidade e o como você quer lidar com os aparelhos. Então, é uma expressão também. O que você escolhe faz parte do que você quer expressar. Do que você é como artista. Você escolhe a lira porque você tem uma personalidade artística onde a lira faz sentido para você. Para você expressar aquilo que você acha e sente que é, o seu lugar estético. Que poderia ser outro, mas você foi, diferentemente da ginástica, que tem uma regra, e se você não fizer aquilo, você não vai competir, logo, você não vai viver aquilo e ponto. Então, eu acho que os aparelhos são o reflexo da sua personalidade estética, como expressão, usando o circo como expressão.

JF: Onde o seu corpo faz sentido. Onde e como ele consegue dar sentido para quem ele é.

BC: Exatamente isso. Então, o aparelho faz jus também sobre você, sobre a sua personalidade, e sobre quem você é, da sua vontade de expressar. É amiga, graças a Deus o circo é muita coisa. E a nossa Escola é muita coisa. Inclusive, precisamos falar que a Escola volta a cumprir a sua missão social com a cultura. Não só de formação, mas como seio da cultura, como instrumento da preservação, da difusão, da cultura do circo e não do treinamento circense, entende? Temos que refletir sobre essas coisas. Eu acho que o ensino, os mestres do circo, os antigos, eles não estão ultrapassados, eles têm um conhecimento precioso que essa geração precisa entender como dialogar, porque está indo para uma coisa muito... não sei... a coisa da pesquisa do Alex, “é treino ou ensaio”, porque está ficando mais treino, no geral, uma visão muito usurpadora daquela linguagem. Quase um estupro.