

# A RENOVAÇÃO DO CIRCO E O CIRCO SOCIAL

Fabio Dal Gallo<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir de considerações sobre a renovação do espetáculo na história do circo, são apresentados pontos de vista em relação às influências da organização do circo e da finalidade dos espetáculos na estética circense. Sublinhando-se que o circo social traz mudanças na finalidade do espetáculo, faz-se uma descrição do que é o circo social, de como se constitui e como atua. É realizada uma análise dos fundamentos pedagógicos que interferem na criação do espetáculo de circo social, encontrando-se uma relação com o horizonte teórico dos Estudos da *Performance*. Conclui-se que o circo social renova a cena circense contemporânea e colabora com os outros movimentos artísticos que destacam a importância da arte e do espetáculo como recursos pedagógicos.

**Palavras-chave:** circo; circo social; educação; espetáculo; *performance*.

**ABSTRACT:** Beginning with considerations about the renovation of the show in the circus history, are presented points of view about the influences of the circus organization and the finality of the shows in the circus aesthetics. Underlining that the social circus brings change in the finality of the show, is developed a description of what is the social circus, how it is constituted and how it acts. Is realized an analysis of the pedagogic bases that interfere in the creation of the show and is found a relation with the theory of the Performance Studies. The conclusion is that the social circus renews the circus contemporary scene and collaborates with other artistic movements that evidence the importance of the art and the show like pedagogic resources.

**Keywords:** circus; social circus; education; show; performance.

## A renovação da cena circense

O espetáculo circense que, até a época romana, estava diretamente relacionado a fatores políticos, religiosos e esportivos, passou a ter um fim comercial ligado à sustentação dos artistas e suas famílias, tornando-se este aspecto relevante com o surgimento do circo moderno no final do século XVII.

A partir dessa mudança na finalidade do espetáculo de circo, é possível evidenciar que, entre o circo antigo e o circo moderno, apesar de permanecer a palavra circo, “[...] a igualdade terminológica não traz consigo a similaridade semântica” (BOLOGNESI, 2003, p. 39). Sem dúvida, a finalidade dos espetáculos e a profissionalização dos artistas no circo moderno, que, como destacado por Silva (1996), era transmitida num contexto familiar de pais para filhos, influenciaram a poética e a estética do espetáculo, além da recepção do espectador e a necessidade de pressupostos metodológicos específicos para a análise do espetáculo.

Visto dessa forma, pode-se considerar que as discussões em relação às mudanças substanciais na estrutura e na estética do espetáculo de circo estão relacionadas também com o modo de organização dos próprios circenses.

Trazendo o exemplo brasileiro, observa-se que, a partir do final da década de 70 do século passado, com o surgimento da Escola Piolin, começaram a se expandir, cada vez mais, as escolas de circo. Estas propiciaram mudanças nos processos de criação e encenação dos espetáculos de circo produzidos, principalmente como consequência do fato de que as escolas de circo incluíram, em seus cursos e espetáculos, alunos que não eram oriundos de famílias circenses, mas que provinham, e ainda hoje provêm, de contextos diferenciados.

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cênicas - UFBA e mestre em Ciências Sociais pela Alma Mater Studiorum Universidade de Bolonha. Professor da Escola de Teatro - UFBA.

Observa-se que a presença das escolas de circo levou a quebrar o vínculo familiar existente entre instrutor e artista, proporcionando novas interações. Assim, além de circos itinerantes e trupes que continuaram a apresentar espetáculos que se aproximam do circo moderno ou do circo-teatro, houve a interação entre diretores e artistas ligados ao mundo do teatro, da dança e das escolas de circo. Estes intercâmbios levaram à montagem de espetáculos que começaram a utilizar a linguagem circense segundo uma vertente contemporânea, na qual as fronteiras entre gêneros começaram a perder força. Costa (1999) chega a confirmar a influência do circo na renovação do teatro brasileiro, nas décadas de 80 e 90, e a produção circense brasileira contemporânea, cujos exemplos pioneiros são os espetáculos produzidos pela Intrépida Trupe desde a década de 80, deixa perceber que esta influência foi mútua.

Este circo contemporâneo, dando prioridade ao aspecto narrativo do espetáculo, foca a dramaturgia num enredo que se constitui por meio da miscigenação da linguagem circense com outras linguagens artísticas. Distancia-se, desta maneira, da característica fundamental do circo moderno, que, como observado por Costa (1999), concebe um roteiro em que se intercalam números de risco e entradas cômicas, as quais visam estabelecer o equilíbrio entre a tensão e o relaxamento desta tensão no espectador.

Dourado (2007) ressalta que, no circo contemporâneo, é dada prioridade a uma visão global da cena e a um espírito dramático que se baseia na amarração narrativa, a qual, criada a partir de temas, leva os artistas a representar personagens que influenciam no modo de aproximação da técnica e na criação de cada número.

Na literatura circense nota-se, porém, que a opinião de que as mudanças na organização dos circenses influenciaram a renovação dos espetáculos não é compartilhada por todos os pesquisadores, continuando a ser um ponto de discussão. Existem olhares que indicam o circo moderno como a última renovação do espetáculo circense. Esta visão é frisada, por exemplo, em Silva (2007) quando esta trata das múltiplas teatralidades da linguagem circense e demonstra que a relação circo-sociedade é a base do próprio espetáculo do circo moderno.

Ao se observar o artigo de Bolognesi, *Circo e teatro: aproximações e conflitos* (2006), é possível notar que ele determina o espetáculo de circo moderno, a partir do final do século XVII, como uma inovação em relação ao teatro contemporâneo, o qual busca, cada vez mais, o antiilusionismo e a interação entre platéia e palco.

A partir dessas considerações, destaca-se que o único ponto compartilhado por todos os pesquisadores

de circo, em relação à discussão sobre a renovação do espetáculo ao longo de sua história, está ligado à finalidade para a qual o espetáculo é produzido.

Observa-se que, na atualidade, existe um segmento da produção artística circense que traz inovações não a partir da poética e da estética dos espetáculos, mas da própria finalidade do espetáculo, a qual não se fecha no aspecto comercial ligado ao conceito de produto cultural. É esse o caso do circo social.

### O circo social

Entende-se por circo social o fenômeno no qual a arte circense é utilizada como ferramenta pedagógica para formação e educação de sujeitos, dando preferência aos que se encontram numa situação de risco social.

O circo social surgiu no Brasil no início da década de 90, adquirindo, ao longo do tempo, uma crescente influência tanto no âmbito do circo brasileiro como em nível internacional. Segundo Bolognesi (2005), o circo social é um segmento importante de ação circense, formado por programas sociais e comunitários que utilizam a linguagem do circo para a formação de cidadãos. O autor sublinha que esses programas são concebidos e gerenciados, predominantemente, por entidades não governamentais que atuam no segmento educacional e social.

Hotier (2001, p. 117) observa que, no circo social, “[a] idéia não é de formar artistas de circo e, ainda menos, fazer crer aos beneficiários que este é o fim da ação. A proposta é usar o circo como pedagogia alternativa para jovens em dificuldades e ajudar, assim, toda inclusão social”.

Na atualidade nota-se, porém, que, diversamente do ponto de vista de Hotier, intencionalmente ou não, o circo social coopera para a formação de artistas, o papel de muitas instituições no Brasil é dos mais significativos e estas conquistam também o apoio de organizações internacionais.

No Brasil, atualmente, os projetos que se inserem no circo social estão em grande parte nos locais onde existe transmissão de técnicas circenses. Apesar de o circo social se constituir como um sujeito coletivo que compartilha pressupostos teóricos e metodológicos comuns, cada instituição tem uma particular aproximação com o trabalho desenvolvido, apresentando uma metodologia própria e programas que dialogam com o contexto no qual está inserida, com a natureza dos atendidos e com as problemáticas que se apresentam.

É difícil estabelecer quantos projetos de circo social existem atualmente, pois é árduo identificar todas as realidades que os circundam e os interligam com o



mundo do circo. Existem muitos projetos não oficialmente registrados e desenvolvidos por voluntários que realizam trabalhos importantes, mas que não dispõem de visibilidade. O único dado certo é que a maior expressão do circo social no Brasil é a rede de ONGs “Circo do Mundo Brasil”. Atualmente, no mundo inteiro, é a rede de circo social que envolve o maior número de atendidos, agentes e projetos.

No circo social, as instituições atuam basicamente organizando cursos de técnicas circenses em conjunto com atividades complementares, que incluem, além de um acompanhamento pedagógico, também a prática de outras artes.

Um aspecto que pode ser facilmente reconhecido é que a perspectiva de formação artística e educação relacionada ao exercício da cidadania é uma novidade na história do circo. Tal perspectiva colabora para que, no âmbito circense, se destaquem instituições promotoras e agentes que antes não estavam presentes no mundo do circo.

Nota-se, portanto, que o circo social proporcionou também um novo tipo de organização circense. Deve-se considerar que quase a totalidade das instituições que atuam nesse âmbito são ONGs (organizações não governamentais) e associações sem fins lucrativos. Estas, por se articularem em um trabalho em rede, demonstram claramente a posição ético-política de suas atuações e se diferenciam seja dos circos itinerantes, seja das escolas de circos profissionalizantes.

Em relação aos agentes envolvidos, no circo social existe a participação de artistas sociais, entendidos como aqueles que operam ativamente através do fazer artístico na busca de transformações na sociedade. Outrossim, existem os instrutores sociais, que são instrutores de circo e educadores sociais.

Ao mesmo tempo em que se pode associar o incremento da difusão do circo social à expansão das escolas de circo e à propagação das organizações não governamentais que se dedicam à assistência de crianças e adolescentes em situação de risco social e que, gradualmente, começaram também a dar mais importância ao circo como ferramenta pedagógica, observa-se que a utilização de uma determinada pedagogia que permeia as dinâmicas de atuação compartilhadas entre as instituições envolvidas com o circo social contribuiu para uma mudança nos métodos de ensino das técnicas e do relacionamento educador-educando.

Analisando-se, quanto ao nível teórico e pedagógico, as atuações do circo social, observa-se que elas encontram fundamentos no horizonte teórico da arte-educação, ressaltando-se, de acordo com Barbosa (2005), o enfoque cognitivo da prática artística. No cir-

co social, a arte-educação é considerada um meio eficaz para propiciar o desenvolvimento integral de crianças, adolescentes e jovens; as linguagens artísticas, predominantemente as artes circenses, são utilizadas como um canal de integração, expressão, promoção da cidadania e transformação social.

A arte-educação, do modo como é interpretada pelos projetos de circo social, se mostra, na prática, como uma resposta ao questionamento levantado por Duarte Jr. (2000, p. 65) quando indaga: “Por que não entender a educação, ela mesma, como algo lúdico e estético? Por que ao invés de fundá-la na transmissão de conhecimentos apenas racionais, não fundá-la na criação de sentidos considerando-se a situação existencial concreta dos educandos? Por que não uma arte-educação?”

As atividades propostas pelo circo social atuam com a finalidade de utilizar o circo como instrumento de educação não formal, contribuindo para a abertura de espaços alternativos de socialização, lazer e cultura. Como detectado por Gonn (1999), a educação não formal desenha um processo de quatro pontos fundamentais que respondem à sua área de interesse, e estes pontos se encontram claramente no fazer do circo social: o primeiro envolve a compreensão política dos direitos individuais enquanto cidadãos. O segundo é a formação profissional dos indivíduos por meio do desenvolvimento das próprias habilidades e do próprio potencial. Essa formação, no circo social, pode acontecer não apenas em âmbito circense, mas no conjunto de atividades complementares propostas. O terceiro corresponde à aprendizagem e ao exercício das práticas que permitem aos indivíduos se organizarem com objetivos comunitários direcionados a resolver problemas do cotidiano coletivo. E, finalmente, o quarto ponto é a aprendizagem dos conteúdos da educação formal nas suas várias formas e espaços; este aspecto é relevante no acompanhamento pedagógico que é realizado no circo social.

A arte-educação torna-se, segundo esse ponto de vista, uma prática pedagógica pela qual, por meio da aprendizagem das técnicas circenses, é possível encontrar valores e capacidades que derivam da prática específica do circo: o respeito, a mútua confiança, a atenção pelos outros e pela segurança, o autocontrole, entre outras. Além disso, através do circo, é possível transmitir informações e noções sobre a cultura, que podem ser internas ou externas ao contexto dos alunos.

O circo social atua predominantemente com base nas teorias de Paulo Freire, especialmente no que diz respeito à *Pedagogia do Oprimido* (1987). Este arcabouço teórico permite aos instrutores/educadores interagirem, no próprio trabalho, com o conceito das diferen-

ças, sejam elas de gênero, etnia ou culturais; diferenças entre educadores e atendidos ou entre projetos e contextos de atuação. A individualidade e a subjetividade são prerrogativas essenciais dessa pedagogia, que concebe os atendidos como sujeitos de um processo educacional.

Para alcançar esse resultado, aponta-se para a necessidade de valorizar as conquistas sob uma ótica comunitária, reforçando a auto-estima e os comportamentos responsáveis e criando espaços para que cada um possa se expressar por meio da arte. Opta-se, então, por buscar uma conscientização, uma “visão crítica” da realidade.

Tudo isso começa com as técnicas circenses, dirigindo-se, posteriormente, a uma contextualização no cotidiano; a prática pedagógica leva a escolher conteúdos específicos para discussões comuns, sendo eles problemas do dia-a-dia ou temas de pesquisa que se tornam temas geradores, como é proposto no método de Paulo Freire. No caso do circo social, isto é desenvolvido especialmente através da prática e de manifestações culturais populares interligadas ao contexto dos alunos, e observa-se que esses temas geradores se tornam evidentes, especialmente no momento dos espetáculos, sendo o ponto de partida para os processos de criação e encenação. Além de Freire, as bases teóricas de Boal (1987) também se tornam importantes, não no que se refere ao seu método de trabalho, mas em relação aos princípios norteadores por ele propostos.

Ressalta-se, portanto, que o circo social faz um uso político do fazer artístico, visa uma transformação social e produz um tipo de arte popular no sentido de se direcionar preferencialmente “aos bairros”, seja em relação aos sujeitos atendidos, ou no momento de estes se apresentarem ao público.

Ao se desenvolver uma análise do espetáculo de circo social, destaca-se, primeiramente, a sua finalidade educacional e, em seguida, se observa sua ligação com a produção contemporânea nas artes cênicas, pelas evidentes relações que podem ser encontradas com o horizonte teórico dos estudos da performance.

Obviamente, dada a ênfase no desempenho do artista do circo, todos os espetáculos de circo e todos os números circenses podem ser caracterizados como *performance*. O espetáculo do circo social, porém, pode ser considerado uma *performance* pelo conteúdo político que o permeia. Essa característica se torna importante pelo fato de que o mesmo espetáculo torna-se parte constitutiva do processo pedagógico e lugar de divulgação do trabalho desenvolvido pelas instituições e seus agentes.

Observa-se que, no circo social, o artista se aproxima do conceito de *performer*, que atua em primeira pes-

soa, principalmente porque, por questões pedagógicas ligadas aos temas geradores, traz para a cena as suas experiências de vida. O espetáculo, sendo uma etapa de uma proposta pedagógica específica, apresenta um corpo do artista em cena, que pode ser interpretado como um corpo-aluno inserido num processo de aprendizagem e formação.

A ênfase na importância do processo vivenciado pelo artista no espetáculo encontra relação com as teorias formuladas por Phelan (1995) quando este observa que, numa *performance*, existem duas lógicas diferentes e mutuamente dependentes: a lógica espetacular e a lógica performativa, esta última indicando também a experiência que o artista adquire através da cena.

Outra relação existente entre o espetáculo de circo social e a *performance* é que, no espetáculo de circo social, há uma subversão do conceito de presença-ausência dos artistas em relação ao desaparecimento da obra artística. Existe uma clara empatia entre o artista que se expõe numa situação de risco e o público que entra em contato com a consciência da própria morte através do artista. É também neste jogo entre o artista que se expõe ao perigo e o espectador que é determinado o sentimento gerador de contemplação de um espetáculo de circo. No caso do circo social, tal sentimento se caracteriza por um significado próprio no momento em que se pensa que o risco faz parte do cotidiano dos artistas também fora do espetáculo e que, através do circo, este risco é ressignificado. No circo social, pela natureza dos atendidos e pelo papel do espetáculo como processo pedagógico, apesar do desaparecimento do espetáculo como obra artística, aparecem, por meio dos corpos dos artistas na cena, concretos projetos de vida.

Em função desses aspectos, pode-se dizer que a organização do circo social e suas dinâmicas, que levam o espetáculo a ser parte de um processo pedagógico, modificam não apenas os processos de criação e encenação dos espetáculos, mas também a recepção do público. Este, consciente de estar assistindo a um espetáculo de circo social, tem a possibilidade de refletir sobre os métodos utilizados, os resultados artísticos e sociais alcançados e o próprio papel da arte na sociedade.

## Conclusões

Pode-se concluir que, na história do circo, o circo social renova o espetáculo circense contemporâneo, seja pelo fato do surgimento de uma nova organização circense, seja pela mudança na finalidade do espetáculo. Deve-se ressaltar também que, apesar de o circo social se encontrar num lugar de maior visibilidade, possuir uma organização mais consistente como sujeito cole-



tivo e demonstrar ter uma difusão mais abrangente em relação às outras áreas artísticas que fazem uso social e educacional da arte, é possível considerar que as ações e atividades realizadas pelo circo social não se distanciam das outras áreas artísticas que utilizam as outras linguagens com a mesma finalidade. Portanto, percebe-se que o circo social traz inovações para a história do circo, mas também participa de um fenômeno ainda mais abrangente que, juntamente com as outras artes, destaca a importância da prática artística e do espetáculo como recurso pedagógico e lugar de aprendizagem.

## Referências

- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP*, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O circo e a cidade*. São Paulo: Abracirco, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. 718f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DOURADO, Rodrigo Carvalho. Marques. O novo circo: sob a lona da mistura. *Continente Multicultural*, Recife, Editora 77, p. 17-20, maio 2007.
- DUARTE JR., João Francisco. *Por que arte-educação?* São Paulo: Papirus, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GONN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política*. São Paulo: Cortez, 1999.
- HOTIER, Hugues. *Un cirque pour l'éducation*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- PHELAN, Peggy. A antologia da performance: representação sem produção. *Revista Comunicação e Linguagem*, Lisboa, Comunicações Cosmos, n. 24, p. 171-191, 1997.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX e meados do XX*. 1996. 211f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.