



RODRIGO MALLET DUPRAT

**REALIDADES E PARTICULARIDADES DA FORMAÇÃO DO
PROFISSIONAL CIRCENSE NO BRASIL: RUMO A UMA
FORMAÇÃO TÉCNICA E SUPERIOR**

Campinas

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação Física

RODRIGO MALLET DUPRAT

**Realidades e particularidades da formação do profissional
circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Educação Física na Área de Concentração Educação Física e Sociedade.

Orientador: Marco Antonio Coelho Bortoleto

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE A VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RODRIGO MALLET DUPRAT, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCO ANTONIO COELHO BORTOLETO.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Bortoleto", written over a horizontal line.

Campinas

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação Física
Dulce Inês Leocádio dos Santos Augusto - CRB 8/4991

D928r Duprat, Rodrigo Mallet, 1977-
Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil :
rumo a uma formação técnica e superior / Rodrigo Mallet Duprat. – Campinas, SP
: [s.n.], 2014.

Orientador: Marco Antonio Coelho Bortoleto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação Física.

1. Circo. 2. Formação profissional. 3. Ensino superior. I. Bortoleto, Marco
Antonio Coelho. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação
Física. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Realities and particularities of the circus professional education in
Brazil : targeting a technical and college education

Palavras-chave em inglês:

Circus

Professional Education

Higher education

Área de concentração: Educação Física e Sociedade

Titulação: Doutor em Educação Física

Banca examinadora:

Marco Antonio Coelho Bortoleto [Orientador]

Renato Ferracini

Maria Mercedes Mateu Serra

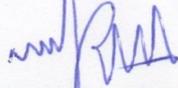
Erminia Silva

Mario Fernando Bolognesi

Data de defesa: 25-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Educação Física

COMISSÃO EXAMINADORA

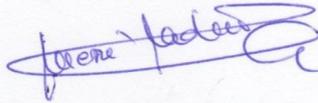


Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto
Orientador



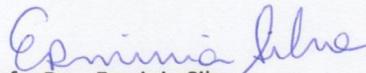
Prof. Dr. Renato Ferracini

Membro Titular



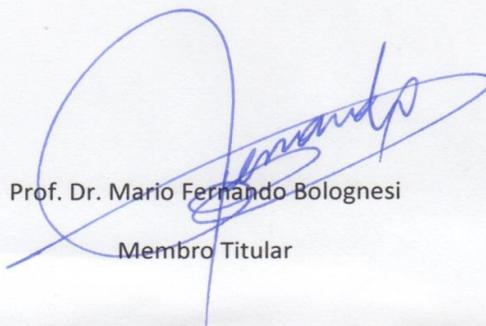
Profa. Dra. Maria Mercedes Mateu Serra

Membro Titular



Profa. Dra. Erminia Silva

Membro Titular



Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

Membro Titular

DUPRAT, Rodrigo Mallet. Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior. 2013. Tese (Doutorado em Educação Física) Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

RESUMO

As significativas transformações na dinâmica social, econômica, estética, arquitetônica e formativa do circo, ocorridas nas últimas décadas, levaram ao estabelecimento de diversos modelos de formação do profissional circense. Diferentemente do que aconteceu com outras linguagens artísticas, como a dança, as artes plásticas, a música e o teatro, que obtiveram reconhecimento oficial para a formação de seus profissionais, a qualificação do circense ainda ocorre sem o reconhecimento do Estado, apesar de sua tradição secular e sua importância socioeconômica. Nesse contexto, esta pesquisa analisou alguns aspectos históricos, conceituais, econômicos, arquitetônicos e estéticos, bem como as distintas possibilidades formativas existentes na atualidade brasileira e de alguns países considerados referência na área, visando uma compreensão ampliada sobre essa problemática. Optamos pela abordagem qualitativa, considerando a natureza descritiva e exploratória do estudo, realizando o levantamento dos dados por meio de diferentes técnicas, entre elas a pesquisa documental, a observação direta em oito escolas de circo e entrevistas semiestruturadas realizadas junto a oito coordenadores pedagógicos e/ou responsáveis por essas instituições. As análises revelam que a formação do artista circense vem acontecendo, de modo concomitante, a partir de escolas especializadas, projetos de circo social, cursos livres ou por processos autodidáticos, assim como pelo sistema de maior tradição, isto é, no interior das famílias circenses. Embora a oferta tenha-se ampliado significativamente nas últimas décadas, nenhuma das instituições, sejam públicas ou privadas, obteve reconhecimento oficial para a formação oferecida. Observamos, ademais, que as muitas possibilidades formativas acontecem de modo desconexo, com poucas ações de cooperação e de sinergia pedagógica e política, o que certamente dificulta a qualificação dos circenses, bem como o reconhecimento de sua formação pelos organismos governamentais responsáveis. Assim sendo, propomos alguns elementos norteadores para a elaboração de um projeto político-pedagógico para a formação técnica e superior em Arte do Circo, considerando ainda a necessidade de integrar esses níveis formativos às demais possibilidades já existentes, respeitando as particularidades geográficas, estruturais, econômicas e estéticas regionais brasileiras.

Palavras-chaves: Circo; Arte Circense; Arte do Circo: Formação Profissional; Ensino Profissionalizante; Educação Técnica; Ensino Superior em Artes Circenses.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. Realities and particularities of the circus professional education in Brazil: targeting a technical and college education. 2014. PhD Thesis (Doctor in Physical Education). Physical Education College, Campinas University. Campinas, 2014.

ABSTRACT

Over the last decades, the meaningful transformations on social, economical, aesthetical, architectural and formative dynamics of the circus led to the establishment of several education models of the circus professional. Differently to any other artistic languages such as dance, visual arts, music and theatre, which have obtained official recognition to its professionals, the circus qualification is still taking place without government recognition in spite of its centuries of tradition and its social-economical importance. Under this context, this research aims to analyze not only some historical, conceptual, economical, architectural, and aesthetical aspects, but also the different formation possibilities currently available in Brazilian reality and in some foreign countries considered as reference in this area, providing an amplified comprehension of this condition. The qualitative approach has been chosen, taking the descriptive and exploratory nature of the study into account. Data have been collected through different techniques, among which documentary research, direct observation in eight circus schools, and semi-structured interviews with the institution's corresponding pedagogical coordinator and/or head. The analysis revealed that the formation of circus artists occurs concomitantly through: specialized schools, social circus projects, workshops and clinics, and self-teaching, as well as the most traditional method which is inside circus families. Although the possibilities and offers of public and private institutions have risen over the past decades, none of those have obtained official formation recognition. Moreover, it has been observed that most of the formation possibilities evolve disconnected from each other, with very few or none cooperation initiatives and pedagogical and political synergy which could lead to an increased qualification of the circus artist as well as the recognition of his/her formation by the competent governmental entities. Thereby, this work proposes some guiding elements to create a political-pedagogical project for the technical and college education in Circus Arts, also considering the need of integration of those formation levels to the existing possibilities, respecting Brazilian regions' geographical, structural, economical and aesthetical particularities.

Keywords: Circus; Circus Arts; Professional Education; Technical Education; Circus Arts College Education.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. Realidades y particularidades de la formación del profesional circense en Brasil: por una formación técnica y superior. 2013. Tesis (Doctorado en Educación Física) Facultad de Educación Física, Universidad Estatal de Campinas. Campinas, 2013.

RESUMEN

Las significativas transformaciones en la dinámica social, económica, estética, arquitectónica y formativa del Circo, ocurridas en las últimas décadas, llevarán al establecimiento de diversos modelos de formación del profesional circense. De forma diferente a lo que ocurrió con otros lenguajes artísticos como la Danza, las Artes Plásticas, la Música y el Teatro, que obtuvieron un reconocimiento oficial para la formación de sus profesionales, la cualificación del artista de circo todavía ocurre sin que el Estado lo reconozca, a pesar de su tradición secular e importancia socioeconómica. En ese contexto, esta investigación analizó algunos aspectos históricos, conceptuales, económicos, arquitectónicos y estéticos, así como las diversas posibilidades de formación presentes en la actualidad brasileña y de algunos países considerados referencia en el área, visando una comprensión ampliada sobre esa problemática. Optamos por un abordaje cualitativo considerando la naturaleza descriptiva y exploratoria del estudio, realizando el levantamiento de los datos por medio de diferentes técnicas, entre ellas la investigación documental, la observación directa en 08 escuelas de circo y entrevistas semi-estructuradas realizadas con 08 coordinadores pedagógicos y/o responsables por estas instituciones. Los análisis revelaron que la formación del artista circense viene ocurriendo, de manera concomitante, a partir de escuelas especializadas, proyectos de circo social, cursos libres, de manera autodidacta, así como por el sistema de mayor tradición, es decir, en el interior de las familias circenses. Aunque la oferta se haya ampliado significativamente en las últimas décadas, ninguna de las instituciones, sean públicas o privadas, obtuvo reconocimiento oficial para la formación ofrecida. Observamos también, que las múltiples posibilidades formativas ocurren de modo desconectado, con pocas acciones de cooperación y de sinergia pedagógica y política, lo que ciertamente dificulta la cualificación de los artistas de circo, así como el reconocimiento de su formación por los organismos gubernamentales responsables. Siendo así, proponemos algunos elementos para orientar la elaboración de un proyecto político pedagógico para la formación técnica y superior en Artes del Circo, considerando además la necesidad de integrar estos niveles formativos a las demás posibilidades ya existentes, respetando las particularidades geográficas, estructurales, económicas y estéticas regionales brasileñas.

Palabras-clave: Circo; Artes Circenses; Artes del Circo; Formación Profesional; Enseñanza Profesional; Educación Técnica; Enseñanza Superior en Artes Circenses.

SUMÁRIO

O picadeiro como objeto de pesquisa	1
1. Conhecendo a formação do artista circense	7
1.1. Documentação Indireta	10
1.2. Documentação Direta	12
1.2.1. Observação Direta	14
1.2.2. Entrevista	17
1.3. Análise dos dados	19
2. O circo como manifestação cultural e linguagem artística.....	21
2.1. Notas sobre a formação do artista circense: do circo de lona às escolas especializadas	23
2.2. Conceitos, estéticas e arquiteturas do circo	44
2.3. A influência das mudanças econômicas e da presença do Estado na produção e na formação circense	52
2.4. O corpo na formação artística dos circenses	65
3. A multiplicidade dos espaços circenses.....	75
3.1. Níveis de envolvimento.....	78
3.2. Os âmbitos do circo	81
3.2.1. Profissional	82
3.2.2. Lazer	83
3.2.3. Educativo	87
3.2.4. Social	92
3.2.5. Terapêutico	98
4. Equilíbrios e desequilíbrios da formação do profissional circense	105
4.1. A formação do profissional circense no Brasil.....	113
5. Por um processo formativo continuado	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	145

ANEXOS157

“Eu divido a alma humana em dois hemisférios: O Hemisfério Rei, que eu complemento com o Profeta, e o Hemisfério Palhaço, que eu complemento com o Poeta. Rei é o que a gente tem dentro da gente de mais elevado, de mais nobre. A gente só não pode levar a sério demais esse lado Rei. É um lado importante da gente, mas não pode pesar além da conta. Quando eu sinto que o meu Hemisfério Rei está pesando muito, o palhaço que eu tenho dentro de mim dá uma cambalhota. Eu vivo dando cambalhotas. Eu, no fundo gosto mais do meu lado palhaço. Talvez seja porque eu sou um ator frustrado.”

Ariano Suassuna

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, que sempre me apoiaram em minhas decisões, e que deram, da melhor maneira possível, suporte para que eu e meus irmãos realizássemos nossos sonhos.

Agradeço em especial a Marco Antonio Coelho Bortoleto, primeiramente por ser meu amigo e em segundo por me aceitar como orientando, acreditando sempre em meu potencial e dando forças para que eu chegasse aonde cheguei.

Agradeço em especial a Mercè Mateu, por ter me recebido de forma tão amável e atenciosa, assim como pelas conversas e orientações durante minha estada em Barcelona.

Agradeço a Ermínia Silva, que tanto olhou meu trabalho, sempre preocupada com minha formação enquanto pesquisador e estudioso do circo. Também agradeço aos demais membros da banca, Mário Fernando Bolognesi e Renato Ferracini, pelo cuidado e pela rigorosidade de suas análises, assim como a Eliana Ayoub, por sua participação na qualificação.

Agradeço também aos meus grandes mestres, Jorge Pérez, Silvana Venâncio e Elisabeth Paoliello, professores e amigos que levo comigo em minha formação acadêmica e pessoal.

Agradeço a CAPES por financiar esta pesquisa, digo, mais que uma pesquisa, um projeto de vida que venho traçando há mais de 10 anos. Agradeço tanto pelo financiamento realizado no Brasil, como pela oportunidade de estudo sem país estrangeiro, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, fato esse que enriqueceu em muito a investigação.

Agradeço a todos os meus irmãos, Ricardo, Maurício e Marcelo, bem como às respectivas cunhadas, Liz, Rô e Carol, que fazem parte integrante de meu crescimento; a minha querida sobrinha linda, Manu, que chegou para iluminar ainda mais essa família incrível. Muito obrigado ao Deco, irmão de criação, e a sua família linda.

Ao Bráulio, amigo/irmão que me acompanhou no início de minha carreira, tanto acadêmica quanto artística, possibilitando que nos apoiássemos muito um no outro para conquistarmos nossos sonhos.

Ao grande amigo Vitor Poltronieri, por fazer parte dessa jornada apaixonante que é ser artista de circo. A Andrea Desidério e Mauricio Mallet, respectivamente, pelo excelente

trabalho de produção e design visual da Cia. Los Circo Los, assim como por suas ilustrações realizadas para o presente trabalho.

A Kátia Tortorella, por me ensinar a ser uma pessoa melhor e mais humana, a Dani Oliveira, pelas transcrições, e a Daniela Maestro, pelas conversas.

Um agradecimento mais que especial para a Fernanda Jannuzzelli, que foi importantíssima nos momentos finais, pelas horas dedicadas a mim e pela ajuda na revisão, principalmente em alguns parágrafos que me deram muito trabalho.

Agradeço também à minha querida companheira de doutorado Teresa Ortañón, por compartilhar os sofrimentos de ser um doutorando. Juntos, escrevemos e aprendemos, e espero que se torne uma doutora de prestígio, assim como meus outros companheiros de doutorado Bruno Tucunduva e Rodrigo Chioda, que também contribuíram com as conversas, trocas de experiências e estudos.

Agradeço a todos os meus companheiros/as do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS), com os quais pude ampliar meus saberes sobre o circo.

Agradeço aos amigos do Brasil que sempre estiveram presentes, Liana, Mariana, Dani Bitoca, Carol Baiana, Fernanda, Vêi, Faíska, Pedro, Andreí, Guima, Marinho, Kika, Bruno, Fábio, Henrique, Guimba e tantos outros que fazem parte da minha vida.

Agradeço a todos os amigos que fiz em Barcelona, que contribuíram muito para meu crescimento pessoal: primeiramente, a Sarah Palhares e David Bosco, por formarem esse grupo especial de samba de gafieira; a Stephane (por ser parceiro e ajudar nas traduções para o francês); aos meus queridos, Willy, Guido, Guilherme, Ricardo, Cris, Katia, Lis, Vicky, Ana, Ita, Angela, Ana Gil e, em especial, a Micol, pelas conversas e risadas.

Um agradecimento especial a Natália Boechat, que possui uma voz maravilhosa e encantadora, por ser uma ótima parceira de conversa e cerveja, e a Renata Botani, grande amiga para o resto da vida.

Agradeço a todos os funcionários da Faculdade de Educação Física – FEF/Unicamp, em especial a Simone Malfatti Ganade Ide, Maria Auxiliadora Mariano e Selvino Frigo, da Secretaria de Pós-Graduação, que me orientavam a respeito de todos os trâmites burocráticos. Agradeço também aos funcionários Maria Aparecida Moraes, Marcelo

Eduardo Caruso e Márcia Sundfeld Iaderoza do Departamento de Educação Física e Humanidades.

Ao INEFC (Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya) Universitat de Barcelona, à Dr.^a. Núria Puig Barata e à Dr.^a. Susanna Soler Prat, coordenadoras de Laboratori d'Investigació Social i Educativa de la Activitat Física i l'esporte, e aos companheiros de laboratório, Dalila, Janick, Victor e Eduard, que compartilharam seus conhecimentos comigo.

Agradeço aos professores Milton Shoiti Misuta e Alcides José Scaglia, da UNICAMP/FCA, por permitirem minha participação no Programa de Estágio Docente, oportunidade na qual pude trocar muitos conhecimentos.

Sou grato à Biblioteca da FEF, em especial à Sr.^a. Dulce Inês Leocárdio dos Santos Augusto, que me ajudou muito neste processo.

Aos professores Dr. Paulo Ferreira de Araújo e Dr. Miguel de Arruda, diretor e diretor-associado da FEF-UNICAMP, pelo constante suporte.



O picadeiro como objeto de pesquisa

A arte circense age de modo singular em nossas emoções, vagando da apreensão, do medo e da angústia, nos números de risco, ao alívio e à satisfação geral. O suspiro mostra-se um elemento presente quando os truques são executados de maneira correta. A alegria empolgante dos palhaços nos faz esquecer por um breve momento de todos os problemas, das insatisfações e até mesmo da descrença no mundo em que vivemos; uma sensação de que a humanidade poderia e deveria ser mais feliz nos invade. Trata-se de uma manifestação cultural que há tempos circula pelas diferentes classes sociais e por diferentes espaços, exercendo grande fascínio no público, graças à força, à destreza e às habilidades incomuns de seus homens e mulheres, que são somadas ainda ao encantamento produzido por sua conformação poética e estética.

Ao longo dos séculos, a formação do artista circense se ancorou na transmissão oral dos conhecimentos, ensinando de modo “total”, em alusão a Marcel Mauss (1974), todos os afazeres de uma profissão, de um modo de produção artístico, e mais: de um modo de vida. Ou seja, uma organização acolhida e protegida no interior da família circense. Nesse sistema, a formação técnica, artística e profissional dos circenses acontecia paralelamente a sua educação cidadã, muitas vezes de modo compartilhado e com a participação de diferentes sujeitos, como melhor explica Silva e Abreu (2009).

Contudo, ao longo do século XX um novo movimento surge, modificando o processo de ensino/aprendizagem do profissional circense. Embora paulatino, tal processo se deu a partir da década de 1970, quando se observa uma maior abertura dos conhecimentos e dos saberes circenses, até então um patrimônio construído ao longo de séculos e destinado majoritariamente àqueles que viviam o circo diariamente. Assim, pessoas que não faziam parte dessa forma de vida passaram a poder optar por estudar e pesquisar sobre a produção artística circense, assim como participar dela, muitas vezes em espaços pouco habituais. Neste contexto, vemos surgir escolas especializadas em formação circense, bem como a incorporação do circo ao rol de saberes tratados em centros culturais, escolas formais, projetos sociais e até mesmo a atividades recreativas nos mais diferentes locais.

A partir da abertura de escolas especializadas na formação do artista circense, constitui-se um novo cenário, no qual a transmissão oral e familiar dos saberes passou a coexistir com outros modos de formação profissional, criando novos debates e novas propostas para se pensar a qualificação e, sobretudo, possibilitando o acesso a um maior e mais diversificado público.

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

Eu mesmo sou fruto desse movimento histórico-sócio-cultural. Primeiramente, como mero espectador, lembro-me, principalmente, que na década de 1980 grandes circos passavam pelo município de Campinas e se instalavam ao lado da Lagoa do Taquaral, local onde o circo armava sua lona, estabelecendo ao redor os trailers dos artistas, suas casas, suas moradas. Tratava-se, assim, de um estilo de vida que unia, no mesmo espaço, trabalho, casa e família. Destaco, também, outros momentos marcantes de minha trajetória como espectador, como por exemplo, a oportunidade de assistir a trechos do espetáculo “Saltimbancos”, do *Cirque du Soleil*, cujos artistas, com seus corpos voluptuosos e hábeis, realizavam proezas incríveis e jamais pensadas por uma pessoa normal. Ressalto, ainda, a ocasião em que tive o privilégio de assistir ao vivo um espetáculo da companhia francesa *Les Arts Sauts*, em seu caminhão-trapézio – algo inimaginável para mim naquele momento.

A posteriori, já como praticante das artes circenses, tive contato, pela primeira vez, com algumas modalidades durante a graduação em Educação Física na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A abertura para novas manifestações artísticas e culturais proposta pelos professores Elisabeth Paoliello e Jorge Pérez, que eram na época os coordenadores do Grupo Ginástico da Unicamp (GGU), incentivou a iniciativa de alguns companheiros graduandos que propuseram o aprendizado compartilhado de diferentes práticas circenses.

A partir desse contato despretenso, sem cobranças e com uma perspectiva de vivência, descobri minha paixão pela arte do circo. Em 1998, Bráulio Rocha e eu, influenciados pelas diferentes práticas realizadas pelo Grupo Ginástico da Faculdade de Educação Física (GGFEF) – turma de um projeto de extensão em Ginástica –, iniciamos o treinamento em Ginástica Acrobática, visando uma linha mais artística do que competitiva, e demos início à dupla Ícone Acrobático. Em 2002, antes de um estágio de intercâmbio na Dinamarca, fizemos uma parada na Espanha, onde realizávamos apresentações nas ruas de Barcelona, aprofundando nossa formação como artistas circenses.

Ainda em 1998, FabioLima (Tocotó), Rubens Venditti Júnior (Faíska) e eu formamos, em conjunto, o grupo MTF (Mallet, Tocotó e Faíska), apresentando sátiras do cotidiano e de esportes. Em 2000, incorporaríamos ainda Bráulio Rocha, como integrante, modificando nosso nome para BMTF e mantendo essa parceira até 2003.

No ano de 1999, iniciei meus treinamentos em malabarismo e conheci Vitor Poltronieri. Em pouco tempo, iniciamos nossas apresentações artísticas em diferentes espaços, como festas, casas noturnas e eventos. Esse encontro culminou na fundação da Cia. Los Circo Los, em 2004 – uma companhia que, no presente ano, completa 10 anos de parceria e conquistas.

Hoje, possuímos três espetáculos, bem como diversas cenas e números, aprofundando nossos estudos artísticos na arte da manipulação de objetos, nas acrobacias em dupla e na linguagem do palhaço. Participamos de diversos encontros de circo, convenções de malabarismo (nacionais e internacionais) e mostras competitivas de malabarismo, assim como de festivais de circo e teatro – alguns deles competitivos –, sendo que em 2013 fomos contemplados com os seguintes prêmios: Especial do Júri (XII FETEAPP – Festival de Teatro de Paraguaçu Paulista) e Melhor Espetáculo pelo Júri Popular (FESTAN – Festival das Agulhas Negras) com o espetáculo “Circulando”; Melhor Espetáculo pelo Júri Popular (FESTAN – Festival das Agulhas Negras) com o espetáculo “Versão Brasileira”.

Entre 2005 e 2008, integrei o elenco dos espetáculos “Elementos” e “Giro”, da companhia Unicirco, durante sua permanência no Parque Temático Hopi Hari, localizado

no município de Vinhedo. Em 2008, participei da turnê internacional de verão da *Up Leon Entertainment*, no navio *Silja Line Serenade*, entre Estocolmo e Helsinki.

Minha formação artística foi pautada, principalmente, pelo aprendizado adquirido em cursos livres com vários profissionais renomados, entre eles: Fernando Sampaio (La Mínima), Ricardo Puccetti (LUME Teatro), Ésio Magalhães e Tiche Vianna (Barracão Teatro), Angel Andricain (Galpão do Circo e CEFAC), Leris Colombaioni (Itália), Luis Louis (Cia. Luis Louis), Vicente Spinosa (Escola de Circ Rogelio Rivel – Espanha), Advane Néia (Humatriz Teatro), Rodrigo Mateus (Circo Mínimo), Ricciari Pastori (Academia Juliu's) e Academia de Educação Física em Ollerup (Dinamarca), em 2002.

Concomitantemente à minha formação artística, venho aprofundando meus estudos acadêmicos sobre o circo e suas relações com a educação física, que culminaram, em 2007, na dissertação de Mestrado intitulada “Atividades Circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar”. Além de ter gerado a produção de diversos artigos científicos e capítulos de livros, a dissertação foi editada e publicada no formato de livro, intitulado “Artes circenses no âmbito escolar”.

Sou integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS – FEF – Unicamp) desde sua formalização, em 2006, o que me deu suporte para minha prática pedagógica e investigativa, auxiliando nas inúmeras palestras, cursos e minicursos que ministrei ao longo desses anos em diferentes espaços (universidades, cursos de especialização, cursos de extensão, academias e ONGs).

A partir da minha experiência prática e dos debates realizados pelo CIRCUS, observamos que muitos entusiastas egressos de projetos sociais ou escolas especializadas, que pretendem seguir investindo e dedicando-se para formar-se como artistas circenses, encontram grande dificuldade e quase nenhuma possibilidade de consolidar seus anseios. É por isso que muitos deles decidem seguir sua formação nas escolas estrangeiras, fato que certamente dificulta a manutenção do circo em nível nacional, fato que merece a atenção das comunidades acadêmica e artística.

Tudo isso nos levou a uma inquietude muito grande, relacionada a questionamentos sobre a formação do artista circense no Brasil, como ela vem sendo

desenvolvida e como ela pode ser trabalhada no futuro. Levando a uma série de novos debates, especialmente sobre quais conhecimentos deveriam ser ensinados e quais profissionais deveriam atuar nessas instituições.

Percebemos que estudar a formação do profissional circense, especialmente em tempos de institucionalização e de busca do reconhecimento oficial dessa formação, era algo que se fazia necessário e emergente.

Dessa forma, destacamos algumas das questões que nortearam esta investigação: o aumento da procura e, por conseguinte, da prática das atividades circenses garante uma continuidade na formação técnica e artística? Como vem ocorrendo a qualificação do profissional circense na atualidade? Qual o perfil dos profissionais circenses brasileiros? Quais perspectivas pedagógicas balizam o ensino do circo? Como diferentes países têm atuado no âmbito da formação do profissional circense?

Buscando da melhor maneira possível responder a esses questionamentos, organizamos a presente pesquisa em cinco capítulos, a saber:

No primeiro capítulo apresentamos a metodologia empregada, discriminando as fontes documentais que serviram de base para o desenvolvimento do trabalho, os objetivos, as dimensões de análise e outros pormenores da investigação. Nele, relatamos ainda os procedimentos empregados na coleta de dados e no estudo de campo realizado junto a oito diretores e/ou coordenadores pedagógicos de instituições de ensino de nível profissionalizante-superior de circo, entre elas cinco brasileiras e três estrangeiras.

No segundo capítulo adentramos a questão da formação do artista circense, descrevendo como se dava, no passado, a transmissão do conhecimento e o modo de organização do trabalho dentro da estrutura familiar. Em seguida, constatamos que a abertura desses conhecimentos a novos sujeitos históricos geraram mudanças no processo de formação, socialização e aprendizagem, influenciando diretamente transformações estéticas, estruturais e econômicas no fazer circense. Ao final, destacamos que a arte do circo, independente dos seus mais variados formatos, sempre passará pelo corpo do artista – que tem seus limites físicos elevados ao extremo, por meio de um rigoroso treinamento diário –, um corpo que integra teatralidade, expressividade e musicalidade com disciplina, constância e determinação.

No terceiro capítulo constatamos que a abertura do conhecimento a novos sujeitos históricos também possibilitou a vivência circense em diferentes espaços, propiciando certa “democratização do circo” enquanto conhecimento que pode ser vivenciado. Com isso, o leque de atuação do profissional circense se amplia, possibilitando que ele trabalhe não apenas no âmbito profissional (artístico), como também nos âmbitos educativo, social, terapêutico e do lazer. Ressaltamos ainda que esses diferentes âmbitos implicam diferentes níveis de envolvimento corporal e intelectual, diretamente proporcionais ao aprofundamento teórico, prático e artístico do circense.

No quarto capítulo, buscando compreender a formação profissional do artista de circo, analisamos algumas escolas estrangeiras de circo, todas elas vinculadas à Federação Europeia de Escolas de Circo Profissionais (FEDEC), bem como diferentes formações oferecidas no Brasil. Debates também o reconhecimento governamental dessas formações, suas propostas pedagógicas e suas particularidades.

Após a análise do atual estado da formação profissional circense no Brasil, no último capítulo indicamos, partindo da ideia de rede formativa, o caminho para a criação de uma formação em nível técnico e em nível superior que respeite a diversidade cultural brasileira. Mostraremos, assim, que a formação técnica – específica a uma modalidade ou generalista – dependerá diretamente das características desenvolvidas em cada região brasileira. Propomos, dessa forma, a descentralização da formação circense profissionalizante, ou seja, o aumento do número de instituições em diferentes regiões.

Já a proposta de formação em nível superior se desmembra em duas: uma que, em curto prazo, propõe o estabelecimento de convênios entre instituições de ensino da arte do circo e universidades; e outra, que propõe em médio prazo a criação de um curso de graduação em Arte do Circo dentro das dependências de uma universidade estadual ou federal.

Para finalizar, destacamos que se buscou com esta pesquisa não só a análise da atual situação da formação circense no Brasil, como também a formulação de propostas de modelos de formação técnica e em nível superior.

1. Conhecendo a formação do artista circense



Existem diferentes tipos de conhecimento: científico, filosófico, artístico, teológico e de senso comum (CARVALHO et al, 2000). Entendemos que o senso comum, embora necessário e mais amplamente empregado, constitui um conhecimento acrítico, imediatista, crédulo e sem sofisticação, e que, portanto, não problematiza a relação sujeito/objeto e aceita passivamente informações de terceiros sem que haja uma reflexão sobre elas (DEMO, 1981).

Entre as outras formas de conhecer a realidade, nos interessa a científica, que existe, entre outras coisas, para que possamos nos distanciar, ir além do senso comum e futuramente alterá-lo. Para tal, o conhecimento científico baseia-se no método para validar suas descobertas.

Para esse estudo, entendemos método como:

... o caminho a ser percorrido, demarcado, do começo ao fim, por fases ou etapas. E como a pesquisa tem por objetivo um problema a ser resolvido, o método serve de guia de solução do referido problema. Examinando mais atentamente, o método da pesquisa científica não é outra coisa que a elaboração, consciente e organizada, dos diversos procedimentos que nos orientam para realizar o ato reflexivo, isto é, a operação discursiva de nossa mente (RUDIO, 1992, p. 15).

Logo, para que possamos discutir os questionamentos que orientam esta pesquisa, fez-se necessária a estruturação de um método coerente com nossos propósitos, com procedimentos suficientemente descritos e justificados com uma análise densa e criteriosa (ANDRÉ, 2001).

Deste modo, para a realização da presente pesquisa optamos por uma abordagem qualitativa, que, na opinião de Ludke e André (1986), envolve a análise de dados descritivos, obtidos no contato direto do pesquisador com o objeto de estudo, enfatizando mais o processo do que o produto e preocupando-se em conhecer a perspectiva dos sujeitos protagonistas do estudo. Para Minayo (1998, p. 22) trata-se de uma abordagem que abrange “[...] um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”. Assim, de um modo geral, essa

abordagem de pesquisa permite analisar o fenômeno sem perder de vista sua subjetividade e, principalmente, a percepção e a visão pessoal do pesquisador.

Do ponto de vista processual, segundo Minayo (1998), uma pesquisa qualitativa passa por três momentos principais:

a) fase exploratória, na qual se amadurece o objeto de estudo e se delimita o problema de investigação;

b) fase de coleta de dados, em que se recolhem informações que respondam ao problema;

c) fase de análise de dados, na qual se faz o tratamento, por inferências e interpretações, dos dados coletados.

No caso desta pesquisa, o objeto de estudo origina-se da experiência prática do pesquisador no que tange a sua formação artística e pedagógica em Circo, conforme mencionado na introdução deste trabalho. Por meio dessas experiências e dos debates realizados junto ao Grupo de Estudos e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS), observamos que no Brasil muitos egressos de projetos sociais ou escolas especializadas em circo, que pretendem seguir investindo e dedicando-se para formar-se como artistas profissionais, encontram grande dificuldade e quase nenhuma possibilidade de realizarem projeto. É por isso que muitos deles decidem seguir sua formação nas escolas estrangeiras e/ou de modo autodidata, fato que certamente dificulta a manutenção do circo em nível nacional, o que merece a atenção das comunidades acadêmica e artística.

Essa realidade nos levou a refletir sobre a formação do artista circense no Brasil e sobre como ela vem sendo desenvolvida na atualidade. Esses questionamentos nos levaram também a uma série de novos debates, especialmente sobre quais conhecimentos poderiam compor a formação profissional dos circenses. Essas questões permitiram delimitar o objeto desta tese de doutorado: a formação do artista profissional circense brasileiro.

A partir desse problema, foram definidos os objetivos, as dimensões e a amplitude da pesquisa, permitindo-nos, a seguir, delimitar nossas fontes de dados e os procedimentos e técnicas de coleta que seriam adotados, conforme trataremos a seguir.

1.1. Documentação indireta

Para Marconi e Lakatos (1990), livros, imagens e outros documentos diversos conformar a denominada “documentação indireta”, que pode ser acessada de duas formas: por pesquisa bibliográfica e por pesquisa documental. A pesquisa bibliográfica consiste em selecionar, fichar e arquivar tópicos de interesse para a pesquisa a partir de informações, conhecimentos e dados que já foram coletados por outras pessoas e registrados de diversas formas, tais como livros, artigos, revistas, teses e dissertações. Por outra parte, a pesquisa documental abrange a consulta a quaisquer materiais escritos que possam ser usados como fonte de informação sobre o comportamento humano (LUDKE; ANDRÉ, 1986); estes incluem desde leis e regulamentos, normas, pareceres, cartas, memorandos, diários pessoais, autobiografias, jornais, revistas, estatísticas e arquivos escolares, até documentos disponíveis em meio digital (como sites e blogs).

Em nosso caso, a pesquisa bibliográfica se estendeu aos acervos de bibliotecas diversas, bem como a acervos pessoais, recorrendo ainda a diferentes bases de dados nacionais e internacionais. Evidentemente, a questão linguística pode ser considerada um fator limitante para este trabalho, já que optamos por documentos nos idiomas que dominamos o suficiente para realizar uma leitura que possibilitasse uma compreensão satisfatória (português, francês, inglês, italiano e espanhol).

No que se refere às publicações em revistas científicas indexadas, isto é, aos artigos científicos, consultamos diversos indexadores (*Latindex, Lilacs, Sportdiscus, Scielo, MedLine – PubMed*), além de realizar consultas diretas a algumas das principais revistas nacionais de educação física, educação, artes e sociologia (*Motriz, Pensar a Prática, Movimento, RBCE* etc.) bem como a publicações internacionais (*Educación Física y Deportes– Argentina; EPS –Revue d'Education Physique et Sports– França; Revista Apunts: Educación Física i Esports – Espanha; Sociologie de l'Art – França*).

Analisamos, ademais, revistas divulgativas especializadas em circo (*Zirkolica, Ambidextro, Hors Les Murs, Circostrada*) e outras formas de produção acadêmica (teses e dissertações), principalmente nas áreas de educação física, teatro, sociologia e história.

Optamos por essas áreas por identificarmos que elas apresentam um grande acúmulo de produção científica, e também por entendermos que, ao longo deste trabalho, recorreremos constantemente a fatos históricos, a noções sociológicas e pedagógicas, assim como a dados socioeconômicos, visando uma leitura ampla e contextualizada do problema em questão.

No que se refere à pesquisa documental, após um amplo levantamento, consultamos os seguintes documentos:

- a) Grades curriculares e projetos pedagógicos das seguintes instituições: Centro de Formação das Artes do Circo, Carampa Circo Escuela, Escola de Circ Rogelio Rivel, École Superiere des Arts du Cirque, Escola Lahet, Escola Nacional de Circo, Crescer e Viver – Programa de Formação do Artista de Circo e Circo Escola Picadeiro.
- b) Documentos da Funarte (Fundação Nacional das Artes), do Ministério da Cultura: Relatórios oficiais dos encontros das escolas de Circo do Brasil – Projeto “Segundos Encontros – II Encontro dos Artistas Circenses da Bahia e II Encontro de Escolas de Circo do Brasil¹”; Relatório de Atividades 2005-2010 – Câmara e Colegiado Setorial de Circo; ATA da 4ª reunião do Colegiado de Circo 2010; Temas propostos pelo Seminário de Circo 2005.
- c) Leis federais: lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978, decreto-lei nº 82.385 de 05 de outubro de 1978 e quadro anexo; diretrizes curriculares (cursos de artes e educação física).
- d) Parecer (CNE/CEB nº 11/2008) – proposta de instituição de Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio, documento do Conselho Nacional de Educação.
- e) Outros documentos: Documento Base da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica; Classificação Brasileira de Ocupações – CBO, do Ministério do Trabalho.

¹ Realizado de 5 a 8 de março de 2007, no Circo Picolino, Orla do Pituauçu, Salvador – BA, com o apoio do Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, no módulo Mostras e Festivais.

f) Gravação de áudio: Mesa “Da formação à produção estética em circo”, realizada durante programação do Festival de Internacional SESC de Circo, realizado no dia 8 de maio de 2013.

1.2. Documentação direta

A documentação direta representa um dado obtido no próprio local onde o fenômeno ocorre, e por isso requer uma pesquisa de campo. Com ela, temos a possibilidade de conhecer, *in situ*, ou de modo mais próximo, o problema em questão, e assim elaborar um conhecimento partindo da realidade observada no campo (MINAYO, 1998). É por essa razão que esse tipo de pesquisa também é denominado descritivo-exploratório, como ressaltam Marconi e Lakatos (1990).

Nesse sentido, realizamos uma pesquisa de campo em diferentes escolas de circo, instituições que se consolidaram como espaços privilegiados de formação do artista circense e onde, portanto, pudemos obter informações fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. As escolas foram selecionadas a partir dos seguintes critérios:

- atuar no âmbito da formação artística em nível profissionalizante, superior ou como projeto social², há mais de 5 anos;
- ter sua reputação reconhecida e constituir centros de referência em suas regiões ou em seus países.

Esses critérios iniciais foram de fundamental importância para a primeira seleção das possíveis escolas a serem visitadas. A partir de então, elegemos instituições que, em nosso ponto de vista, foram fundamentais para a formação do profissional circense em seus distintos âmbitos de atuação (segmento formativo).

Assim sendo, foram selecionadas cinco instituições brasileiras, por meio das quais visamos obter mais informações sobre a realidade da formação do artista em nível

² Como veremos no transcórper da tese, apesar de a maioria dos projetos sociais não ter como finalidade a formação de artistas profissionais, reconhecemos que, no Brasil, esses projetos vêm se constituindo como grandes formadores, tanto de artistas quanto de professores de circo.

profissionalizante: Centro de Formação das Artes do Circo – CEFAC/São Paulo³, Escola Nacional de Circo/Rio de Janeiro, Escola Laheto/Goiânia, Circo Escola Picadeiro/São Paulo e Crescer e Viver – PROFAC/Rio de Janeiro.

Foram selecionadas, também, outras cinco instituições estrangeiras, sendo duas de nível preparatório-profissionalizante (Escola de Circ Rogelio Rivel/Barcelona e Carampa Circo Escuela/Madri, ambas na Espanha) e três de nível superior (École Supérieure des Arts du Cirque – ESAC – Bruxelas/Bélgica, Centre National des Arts du Cirque – CNAC – Chalons en Champagne/França e University of Dance and Circus – DOCH – Estocolmo/Suécia). Entendemos a necessidade de pesquisar a formação oferecida por essas instituições, uma vez que no Brasil ainda não há formação em nível superior e nem em nível profissionalizante reconhecida pelo Ministério da Educação. Devemos destacar, ainda, a diversidade dos currículos e projetos pedagógicos, bem como a participação dessas escolas na Federação Europeia de Escolas de Circo (FEDEC), maior associação internacional do setor, cujos esforços para a ampliação do debate e a qualificação das escolas têm contribuído significativamente para o setor nas últimas décadas.

Realizamos os primeiros contatos via e-mail ou telefone com todas as instituições; contudo, não obtivemos nenhuma resposta dos representantes do CNAC e da DOCH. Mesmo assim, durante minha permanência na Europa, entre janeiro e setembro de 2012, quando realizei o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, busquei contato direto com elas, visitando-as e conversando pessoalmente com seus responsáveis. Mesmo havendo esse contato, não foi possível realizar a pesquisa com essas duas instituições.

Deste modo, realizamos a pesquisa de campo em oito escolas de circo, entrevistando seus coordenadores pedagógicos ou diretores, como podemos evidenciar no quadro a seguir.

Quadro 1: Pesquisa de campo				
Instituição	Entrevistado	Cargo	Data	Tempo de permanência do

³ O CEFAC foi inaugurado em 2004 e encerrou temporariamente suas atividades em 2011. Abordaremos essa instituição com mais detalhes no primeiro capítulo.

				pesquisador na instituição
Centro de Formação das Artes do Circo –CEFAC	Rodrigo I. Corbisier Matheus	Cofundador e diretor	03/07/2011	2 dias
Carampa	Donald B. Lehn	Cofundador e diretor	27/03/2012	2 dias
École Supérieure des Arts du Cirque –ESAC	Teresa Celis Ramirez	Cofundadora e coordenadora pedagógica	06/06/2012	2 dias
Escuela de Circ Rogelio Rivel	Angélique Willkie	Coordenadora pedagógica	13/06/2012	2 dias
Escola Laheto	Valdemar de Souza (Maneco)	Fundador e diretor	26/11/2012	2 dias
Escola Nacional de Circo	José Clementino de Oliveira (Zezo)	Diretor	01/12/2012	3 dias
Picadeiro Circo Escola	José Wilson Leite (Zé Wilson)	Fundador e diretor	27/03/2013	1 dia
Crescer e Viver – PROFAC	Sergio Perim Fana Júnior (Júnior Perim)	Fundador e coordenador executivo	23/05/2013	1 dia

Todas as instituições concordaram em participar e seus representantes assinaram o Termo de Autorização de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo A), aprovado previamente pelo Comitê de Ética em Pesquisa – UNICAMP, o que viabilizou sua participação na presente pesquisa.

Durante a pesquisa de campo, foram realizados dois tipos de coleta de dados: a observação direta e a entrevista, as quais esclarecemos na sequência.

1.2.1. Observação direta

Segundo Bogdan e Biklen (Apud LUDKE; ANDRÉ, 1986), o conteúdo das observações deve envolver uma parte descritiva e uma parte mais reflexiva. A parte descritiva compreende um registro detalhado do que ocorre no campo, ou seja: descrição dos sujeitos, reconstrução dos diálogos, descrição de locais, descrição de eventos especiais, descrição das atividades e os comportamentos do observador. A parte reflexiva das anotações inclui as observações pessoais do pesquisador, feitas durante a fase de coleta: suas especulações, sentimentos, problemas, impressões, concepções, dúvidas, incertezas, surpresas e decepções.

A observação direta com registro em diário de campo foi empregada durante as visitas realizadas, que variaram entre um e quatro dias de permanência do pesquisador nas instituições.

Em nosso caso, os diferentes aspectos observados foram divididos em três categorias principais: infraestrutura/localização; recursos humanos; realidade do cotidiano. Ao longo da investigação, nos deparamos com um conjunto de subcategorias que nos permitiu padronizar e sistematizar o registro dos dados, facilitando sua posterior análise.

Apresentamos a seguir as categorias e subcategorias que pautaram a coleta de dados, bem como nossas análises:

INFRAESTRUTURA/LOCALIZAÇÃO (I): nesta categoria, estão relacionados aspectos referentes à localização, acesso, espaço físico e organização, bem como à estrutura física da escola, à divisão do espaço externo e interno, ao tamanho e à estrutura dos materiais.

I1 – Localização da escola – informações relativas ao acesso: se a escola é central ou periférica; se é localizada em um grande centro ou em cidade afastada; como é o entorno da instituição.

I2 – Apresentação visual da entrada da escola: indicações, faixas ou cartazes; visibilidade territorial; se é fácil de ser encontrada.

I3 – Estrutura externa/interna – relacionada às edificações: quantidade de prédios, lonas; espaço físico utilizável, tamanho da escola (pequena, média ou grande), quantidade de salas de aula e espaços para treino; como é a divisão desse espaço e das salas, ou se utilizam o mesmo espaço para diversas atividades; quantidade de materiais específicos, equipamentos, aparelhos; materiais de segurança, forma como é feita a fixação dos aparelhos; periodicidade de averiguação, controle dos materiais de segurança.

RECURSOS HUMANOS (RH): esta categoria está relacionada aos funcionários das instituições, suas ordens hierárquicas, quantidade de funcionários, divisão entre funcionários, forma de contratação e quantidade de professores de áreas específicas.

RH1 – Quantidade de funcionários, divisão e funções, tanto na área administrativa quanto pedagógica, incluindo marketing, secretaria, direção, coordenação e professorado especificamente da área circense e da área artística.

RH2 – Tipo de contratação dos profissionais especialistas das disciplinas artísticas e pedagógicas; quantidade de horas trabalhadas por especialidade: dança, teatro e especialidades específicas de circo.

REALIDADE DO COTIDIANO (RC): nesta categoria, priorizamos as observações relacionadas ao horário de funcionamento, carga horária da escola, demanda de alunos por turma, formação dos professores, forma como ocorrem as aulas, espaço utilizado pelos alunos, quantidade de horas de ensaio.

RC1 – Horário de funcionamento; escola integral ou de meio período; forma como é dividida a carga horária das disciplinas ao longo do curso; disciplinas generalistas em relação às disciplinas específicas de circo.

RC2 – Tipo de formação dos professores (atleta, ex-atleta, artista circense, ex-artista circense, formado em escola preparatória ou de nível superior); demanda de alunos por turma, nas disciplinas generalistas e nas disciplinas de especialização.

No quadro a seguir, observamos um modelo da ficha de anotações empregada na pesquisa de campo.

Quadro 2: Modelo de ficha da pesquisa de campo

Instituição	Categorias	Subcategorias	Anotações
CEFAC	Infraestrutura / Localização (I)	I1	
		I2	
		I3	
	Recursos Humanos (RH)	RH1	
		RH2	
Realidade do Cotidiano (RC)	RC1		
	RC2		
Carampa	Infraestrutura/ Localização (I)	I1	
		I2	
		I3	
	Recursos Humanos (RH)	RH1	
		RH2	

	Realidade do Cotidiano (RC)	RC1	
		RC2	

1.2.2. Entrevista⁴

De acordo com Bardin (2011), as entrevistas são classificadas segundo seu grau de diretividade. Entre as diferentes abordagens de entrevistas, utilizamos a semiestruturada, cujas perguntas são previamente formuladas e servem como um roteiro de apoio ao pesquisador.

As questões utilizadas para nortear as entrevistas foram previamente elaboradas a partir de alguns tópicos/categorias que considerávamos importantes de serem abordados, tais como:

ENTREVISTADO (E): esta categoria se refere à formação prática, acadêmica e artística do entrevistado, assim como sua experiência profissional nas áreas artística e acadêmica.

E1 – formação artística

E2 – formação acadêmica

E3 – experiências na área do circo

E4 – atuação no ensino das artes do circo

INSTITUIÇÃO (I): esta categoria faz referência à estrutura física e à infraestrutura da escola, abordando salas de aula, espaços para treino e ensaio, horário de funcionamento, tempo de existência.

I1 – estrutura da escola

I2 – funcionamento da escola

I3 – tempo de existência

⁴ O roteiro da entrevista se encontra no Anexo B.

CORPO DOCENTE (CD): esta categoria refere-se aos profissionais que ministram as aulas na instituição, com informações sobre quantidade de professores, formação desses profissionais (nível superior, nível técnico, ex-atleta, ex-técnico), a carga horária de atuação e o tipo de contratação (eventual ou fixo).

CD1 – constituição do corpo docente da escola

CD2 – formação dos docentes

CD3 – carga horária dos docentes

CD4 – contratação dos docentes

PROJETO PEDAGÓGICO (P): esta categoria lança luz sobre o projeto pedagógico da instituição. Buscamos, com isso, compreender o tipo de projeto, a divisão curricular das disciplinas e a relação numérica entre alunos e professores, verificando se existe ou não formação continuada e como é o projeto pedagógico da instituição.

P1 – projeto pedagógico da escola

P2 – disciplinas

P3 – relação numérica entre docentes e estudantes

P4 – processo avaliativo

P5 – formação continuada

ALUNO (A): com esta categoria, buscamos informações que possam esclarecer o perfil do aluno – tanto do ingressante, quanto do egresso – e as perspectivas dos docentes em relação aos alunos durante o curso. Procuramos, também, compreender a formação profissional no âmbito brasileiro.

A1 – perfil dos alunos selecionados

A2 – perfil do egresso

A3 – formação dos profissionais de circo no panorama brasileiro

COTIDIANO (C): esta categoria visa à compreensão do cotidiano da escola, ou seja, como realmente funciona a instituição, quais são seus aspectos positivos e negativos, quais as dificuldades encontradas ao longo do processo, como é o acesso do

aluno ao mercado de trabalho e se esse aluno egresso retorna para se aprofundar em uma formação continuada.

C1 – aspectos positivos da instituição

C2 – aspectos positivos do processo de formação

C3 – dificuldades

C4 – acesso ao mercado de trabalho

C5 – busca pela formação continuada

Durante a realização das entrevistas, deixamos que os entrevistados tivessem plena liberdade para responder aos nossos questionamentos. Assim, mesmo com a utilização de um roteiro, o pesquisador, ao identificar pontos que necessitavam de maior aprofundamento, substituiu e até mesmo incorporou perguntas, buscando compreender as realidades e particularidades locais.

1.3. Análise dos dados

A análise dos dados teve como objetivo compreender o que foi coletado e confirmar ou não os pressupostos da pesquisa, além de ampliar a compreensão de contextos para além do que se pode verificar nas aparências do fenômeno (SOUZA JÚNIOR et al., 2010). Para a análise dos dados, oriundos de fontes distintas (documentos, observações e entrevistas), utilizamos o método de Análise de Conteúdo, conforme estabelece Bardin (2011). Na opinião da autora, trata-se de um “[...] conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (Ibid., p. 44).

Segundo Minayo (1998), existem diferentes tipos de análise de conteúdo: de expressão, das relações, de avaliação, de enunciação e categorial temática. No caso de uma análise categorial, segundo Bardin (2011), a organização da codificação compreende três escolhas: o recorte (escolha das unidades); a enumeração (escolha das regras de contagem); a classificação/agregação (escolha das categorias).

Nesta pesquisa, a análise foi realizada em etapas, decompondo o texto em categorias e em suas respectivas unidades de contexto e de registro.

Unidade de registro é considerada a unidade de significação a ser codificada e corresponde ao menor segmento de conteúdo a ser considerado como unidade de base, visando à categorização, podendo ser de natureza e dimensões variadas [...]

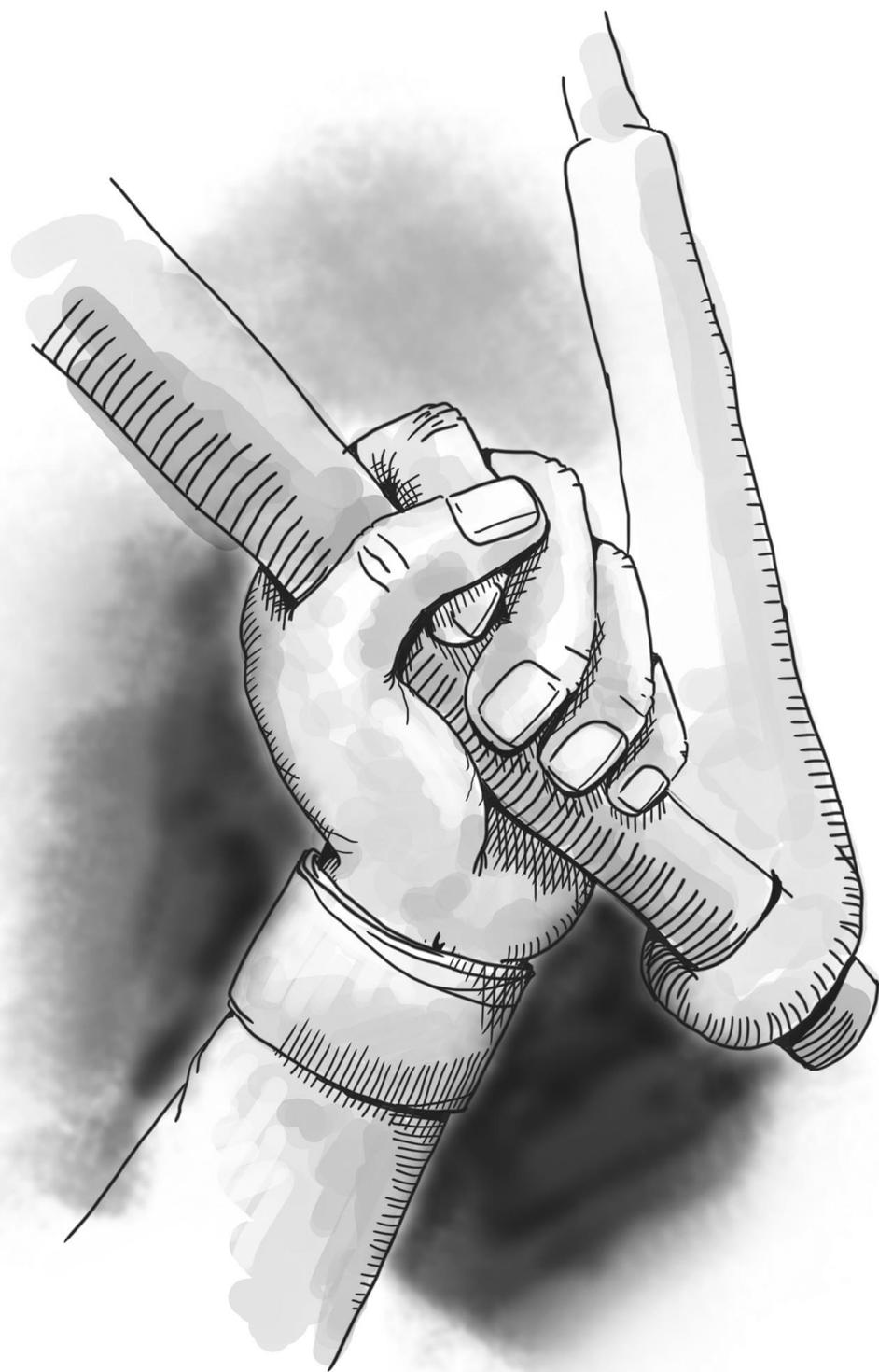
[...] a unidade de contexto serve de unidade de compreensão para codificar as unidades de registro que, agrupando-as, lhes atribui um sentido, ou seja, corresponde ao segmento da mensagem que propicia entender o significado de registro (BARDIN, 2011, p. 134-137).

Após realizarmos a análise de cada uma das entrevistas, tratamos de buscar a transversalidade de todas as fontes utilizadas na pesquisa. Por fim, realizamos inferências interpretativas que logo foram utilizadas para a construção do texto descritivo, por meio do qual expusemos nossos argumentos e uma síntese das análises, bem como os posicionamentos, as críticas e as proposições de maior relevância.

É importante destacar que a análise de conteúdo permite que o pesquisador possa se debruçar sobre os dados, esmiuçando a investigação ao ponto de encontrar detalhes que muitas vezes poderiam passar despercebidos. Podemos pensar na figura de um garimpeiro, que vai buscando em cada pedra a pepita de ouro, ou um arqueólogo, que “trabalha com *vestígios*. Mas, esses vestígios são as manifestações de estados, de dados e de fenômenos. Há mais alguma coisa a descobrir por e graças a eles...” (FRANCO, 2012, p. 31).

Pensando dessa forma, entendemos que o investigador deve manter um diálogo intenso e constante entre suas fontes orais, suas fontes escritas, suas referências bibliográficas e seus documentos, pois “um dado sobre o conteúdo de uma mensagem (escrita, falada e/ou figurativa) é sem sentido até que seja relacionado a outros dados” (FRANCO, 2012, p. 32). Portanto, a cada item levantado, deve-se exaurir o máximo de informações possíveis.

2. O circo como manifestação cultural e linguagem artística



Circo es la palabra mágica, transgresora de la realidad que nos acerca a la sonrisa, a la fantasía, al ensueño, al milagro, al vuelo... Espacio y tiempo donde lo imposible se hace visible alejándonos de la monotonía, el tiempo reglado, la lógica, la fuerza de la gravedad y la cotidianidad⁵ (MATEU, 2010, p.237).

A imagem do circo como um signo é construída a partir de um referencial, que pode ser: visual, conceitual, translíngüístico, literário, fruto da experiência individual ou coletiva.

Evidenciamos uma enorme variedade de signos, “un món poliédric i variat des de la seva perspectiva”⁶(MINGUET, 2007, p. 154).Possuindo um polissêmico e amplo repertório de ícones (a lona, os palhaços, os malabaristas, os equilibristas, os trapezistas, os domadores, o cheiro de serragem, o cheiro de pipoca, o sabor da maçã-do-amor...) que o representam e também tornam seu entendimento complexo e confuso.

O picadeiro, a partir do século XVIII, se tornou o ponto de encontro de diferentes estéticas e técnicas. Os artistas de circo utilizaram e ajudaram a desenvolver distintas disciplinas (antipodismo, acrobacia, malabarismo, doma, dança, teatro, entre outras), além de estarem conectados com novas tecnologias e inovações artísticas para desenvolver e aperfeiçoar seus espetáculos.

Nessa trajetória, diferentes termos vão surgir, como parte de uma tentativa de se debater e entender as transformações históricas, sociais e econômicas dessa prática. Entre esses termos, estão: “circo de cavalinhos” (DUARTE, 1995); “circo-família” (SILVA, 1996; SILVA; ABREU, 2009); “circo ambulante” e “circo mambembe” (SILVA, 2003); “circo-teatro” (BARRIGUELLI, 1974; SILVA, 2007); “*cirque moderne*”, “*cirque traditionnel*”, “*nouveau cirque*”, “*cirque contemporain*”, “*arts du cirque*” e “*arts de la piste*” (SALAMERO, 2009); “*cirque traditionnel*”, “*cirque de nostalgie*” ou “*cirque néoclassique*” e “*nouveau cirque*” (ROSEMBERG, 2004); “*cirque classique*” (BARRÉ-MEINZER, 2004).

⁵Circo é a palavra mágica, transgressora da realidade que nos aproxima do sorriso, da fantasia, do sonho, do milagre, do voo... Espaço e tempo onde o impossível se faz visível, afastando-nos da monotonia, do tempo controlado, da lógica, da força da gravidade e do cotidiano (tradução livre do autor).

⁶ Um mundo poliédrico e variado a partir de sua perspectiva (tradução livre do autor).

Para além dos conceitos anteriores, que buscam construir um arcabouço teórico que pressupõe, inclusive, disputas políticas, também foi elaborado um variado e amplo conjunto de vocábulos, dando ainda mais complexidade a esse fenômeno. Entre os mais conhecidos, destacamos: povo da lona, gente de circo, circense, tradicional, cirqueiro, rasca, pioneiros...

Como arte viva, o circo não pode ser entendido, senão a partir das mudanças ocorridas no decorrer de sua longa trajetória histórica. Sua estrutura de socialização, o modelo econômico, as relações de trabalho, estéticas, técnicas, entre outros aspectos, precisam ser pensados, se buscamos projetar uma formação atual e condizente com seu passado, seu presente e seu futuro. Ou seja, uma formação que permita qualificar profissionais que atuem nos seus diferentes âmbitos, quais sejam: *profissional* (BOLOGNESI, 2003, 2010; ROSEMBERG, 2004; SALAMERO, 2009; SILVA; ABREU, 2009; SILVA, 2007; WALLON 2009); *lazer* (BORTOLETO; MACHADO, 2003; DUPRAT, 2012; OLIVEIRA, 2008; MEDEIROS, 2004; SOARES; BORTOLETO, 2011), *educativo* (BORTOLETO; MACHADO, 2003; COASNE, 1992; DUPRAT; BORTOLETO, 2007; DUPRAT; DARIDO, 2011; 2012; DUPRAT; PEREZ GALLARDO, 2010; FOUCHET, 2006; HOTIER, 2001, 2003; ONTAÑÓN et al., 2012, 2013a; TAKAMORI et al., 2010), *social* (FIGUEIREDO, 2007; GALLO, 2009; INFANTINO, s/d; PERIM, 2010, 2013; CÂMARA; SILVA, 2009), e *terapêutico* (BORTOLETO, 2005; PAYASSOS SIN FRONTERA, 2005).

2.1. Notas sobre a formação do artista circense: do circo de lona às escolas especializadas

*“O circo chegou
Vamos todos até lá
Olha que o circo chegou
Não custa nada você ir até lá
O circo é alegria de viver
O circo é alegria que você precisa conhecer.”
Jorge Bem Jor*

Difícilmente encontramos alguém que nunca tenha ouvido algo ou visto uma imagem relacionada ao circo, ou que não tenha ido a um espetáculo, principalmente em um mundo globalizado, no qual o acesso (mesmo que virtual) à cultura e à arte se dá de maneira dinâmica e, muitas vezes, instantânea. Salvaguardando o nível de profundidade dessas representações, o imaginário do circo faz-se presente em diferentes sociedades e épocas, permeando as distintas classes sociais.

Ao longo de séculos, as artes do entretenimento se modificaram, e a arte circense, como qualquer outra linguagem, buscou ampliar suas expressões, chegando aos dias atuais com uma infinidade de possibilidades de representação, estilos, técnicas e estéticas. Assim como as outras manifestações artísticas, o circo é um fenômeno cultural no qual regras absolutas não sobrevivem ao tempo; em cada época, diferentes grupos vão compreender esse fenômeno de formas distintas.

A arte circense tem suas origens⁷ na Antiguidade, nas atividades do entretenimento, nos elementos das festividades sacras e religiosas e nas apresentações públicas realizadas em praças, ruas, tabladros e teatros populares.

Desde os primórdios das sociedades antigas, a arte do entretenimento vem sendo desenvolvida e retratada, permeando, assim, a vida dos mais diferentes povos. Na antiguidade romana, prevalecia uma noção “mítico-religiosa” que, entre outras implicações, ancorava as práticas “artísticas, esportivas e políticas” (BOLOGNESI, 2003).

Ao longo de muitos séculos, o lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mais especificamente, comercial. Ele passou a ser regido pelo imperativo do trabalho, da bilheteria e do dinheiro, para a sobrevivência dos artistas, das trupes, das famílias circenses e das empresas circenses.

No contexto da Revolução Industrial e do surgimento do Capitalismo, o “circo moderno” foi inaugurado por Philip Astley, fundador do primeiro circo europeu – o Astley's Amphitheater, criado em Londres por volta de 1770 (TORRES, 1998). Tratava-se de um espaço delimitado e cercado, no qual o público pagava para assistir a um espetáculo

⁷ Reconhecendo os diferentes arcabouços teóricos, políticos, culturais e sociais dos autores que buscam estudar as origens do circo, para um aprofundamento, consultar: AUGUET, 1974; BOST, 1931; BOLOGNESI, 2003, 2009, 2010; JACOB, 1992; MAUCLAIR, 1995, 2003; SILVA, 2007, 2011; SILVA; ABREU, 2009; TORRES, 1998.

que mesclava uma equipe de cavaleiros militares e ex-militares, acrobatas, “dançarinos de corda, saltadores, acrobatas, malabaristas, Hércules e adestradores de animais” (SILVA, 2007, p. 35). Por sua visão inovadora, Astley é considerado por muitos o criador desse novo formato de espetáculo, isto é, uma pista circular, também denominada “picadeiro” (TORRES, 1998).

Astley excursionou por diferentes países da Europa, passando por anfiteatros fixos em grandes cidades como Londres, Dublin e Paris. Na opinião de Mauclair (2003), essa foi uma estratégia para manter o espetáculo com ar de inovador.

Deste modo a Inglaterra, entre o fim do século XVIII e início do XIX, influenciou grande parte dos espetáculos, a formação e a constituição de distintas empresas circenses. Alguns dos alunos de Astley, principalmente na arte da equitação e do adestramento de cavalos, seguiram suas próprias trajetórias – como foi o caso de Charles Hughes, que inaugurou em Londres o Circo Royal. Este parece ser o primeiro uso formal do termo circo para designar um local de espetáculos (Ibid.). O circo de Hughes, depois de um tempo em Londres, desbravou novos mercados, no Leste Europeu e na Ásia.

Por outro lado, John Bill Ricketts levou esse modelo de espetáculo londrino para a Filadélfia (EUA), país onde, em pouco tempo, abriu circos nas principais cidades da costa oeste. Após vários casos de incêndios em seus estabelecimentos, Ricketts abandonou seu projeto (Ibid.).

A partir de 1825, os circos americanos se desenvolvem, em sua maioria, de forma itinerante. Logo, para suprir necessidades básicas estruturais que a itinerância pressupõe, desenvolveram muitas inovações, entre elas a lona, também denominada tenda, que contribuiu para fazer do circo um espetáculo popular (JACOB; LAGE, 2005) e permitiu a formidável independência de se poder montar, desmontar, transportar e remontar, num ritmo frenético, sempre em busca de uma nova vila ou cidade, lembrando os saltimbancos e artistas de rua da idade média.

A arte circense torna-se, então, um mercadodominado por empresários, homens de negócios e publicitários. William Cameron Coup, por exemplo, desenvolveu um espetáculo com três picadeiros, sob uma lona com capacidade de até 10 mil espectadores (MAUCLAIR, 2003). Esses circos se instalavam em campos abertos e levantavam ao redor

da lona uma verdadeira “ciudad de los placeres” (Ibid., p. 97), com atrações de feiras e salas de fenômenos (*freakshows* ou *sideshow*s), incorporando à cultura circense e novos elementos e simbolismos.

Com tantas influências e possibilidades de trabalho, surgiram inúmeros circos pela Europa e também pelas Américas, entre os quais se destacaram: *Royal Circus*, *Cirque Olympique*, *Cirque d’Hiver*, *Circo Gymnasticus*, *Circo Price*, *Renz*, *Circo Salamonsky*, *Sarrasani*, *Circo Medrano*, *Circo Krone*, *Ringling Bros*, *Barnum & Bailey*, *Roncalli*, *Circo Raluy*, *Circo Knie*, *El Circo Togni*, *El Massimo*. Paulatinamente, entre os séculos XIX e XX, o circo consolidou-se como gênero artístico, criando verdadeiras dinastias de famílias circenses por todo o mundo, tais como: *Franconi*, *Chiarini*, *Tournaire*, *Gautier*, *Laribeu*, *Avrillon*, *Gruss*, *Fratellini*, *Rastelli*, *Rivels*, *Truzzi*, *Caroli*, *Orfei*, *Casarelli*, *Medini*, *Gerardi*, *Bogino*, *Nicolodi*, *Fuentes-Gasca*, *Gaonas*, *Vasquez*. Apesar da diversidade que sempre imperou no modo de produção artística do circo, vimos emergir neste período um modo de vida e de fazer circense que mereceu e ainda merece muitas análises⁸.

No Brasil, ao longo do século XIX, o circo conquistou espaço nas ruas, em teatros e festas, tanto nas grandes metrópoles como nos pequenos vilarejos, inserindo muitas novidades artísticas e tecnológicas e lançando um conjunto de novos termos à linguagem cotidiana: “equestre”, “funâmbulo”, “corda bamba”, “palhaço”, “acrobata”, “salto mortal” (SILVA, 2007). Artistas circenses se adaptaram às necessidades e às novas realidades e modificaram suas estruturas. De acordo com Silva e Abreu (2009), as apresentações em recinto fechado são conhecidas como: “circo de tapa-beco”⁹, “circo de pau-a-pique”¹⁰, “circo de pau-fincado”¹¹ ou “circo americano”¹².

⁸Como a pesquisa de doutorado realizada por Joana Afonso e publicada em formato de livro intitulado *Os circos não existem: família e trabalho no meio circense*. Imprensa de Ciências Sociais: Lisboa-Portugal, 2002.

⁹ As primeiras informações são do circo tapa-beco, que consistia em um terreno baldio, com casa ao lado, que se cobria à frente e ao fundo com uma cortina, denominada pano-de-roda (com a intenção de não deixar a pista à vista, sendo necessário entrar e pagar para assistir o espetáculo). Ao centro havia um picadeiro feito com corda, delimitando o espaço da apresentação. Preservando o alicerce do circo, há o mastro, no topo do qual era colocado um travessão, este denominado “escandalosa”, formando um meio ‘T’ em cuja ponta eram presos os aparelhos aéreos (SILVA; ABREU, 2009).

¹⁰ No caso do circo de pau-a-pique, a madeira era cortada e disposta em círculo, enfiada no solo, uma peça ao lado da outra, e rodeada pelo pano de algodão. Ainda não havia iluminação, sendo que os espetáculos eram apresentados no período diurno. O engraçado é que a sociedade se envolvia com o circo, e muitos dos espectadores, para não ficarem sentados no chão, levavam de casa sua própria cadeira (Ibid.).

A quantidade de circos de lona aumentou consideravelmente ao longo do século XIX, até metade do século XX. Esses circos apresentavam um modo singular de organização do trabalho, consolidando uma forma de transmissão do saber que era “familiar, coletiva e oral” (SILVA; ABREU, 2009). Essas características diferem a arte circense das demais linguagens artísticas, uma vez que a formação do ator, do músico ou do dançarino se dava principalmente por meio de estudos realizados em conservatórios e escolas especializadas.



Figura 1: Circo Nerino, Belém (PA), Largo da Pólvora, 1933.
Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 55.

Desse modo, durante um longo período a transmissão do conhecimento circense aconteceu majoritariamente de forma oral, no interior das famílias circenses. Esse tipo de formação, na opinião de Silva e Abreu (2009), oferecia uma ampla e estruturada

¹¹ Uma nova tendência de estrutura de circo cresce no início do século XX: o circo de pau-fincado. As diferentes formas de circos coexistem dependendo das condições financeiras para se estruturarem melhor ou pior. Nesta estrutura, a volta ao redor do circo pode ser feita pelo pano de roda ou com chapas de alumínio, e a cobertura, feita de pano, podia ser parcial, sobre o público, ou total. Surgem as arquibancadas, para melhor acomodação do público. A apresentação noturna pode ser realizada graças à iluminação com candeeiros e, posteriormente, por lâmpões (Ibid.).

¹² O último tipo foi o circo americano, que começa a ser usado no Brasil e passa a se difundir no país a partir de 1940 (Ibid.). A estrutura fica muito mais ágil e moderna e a lona é estendida por estacas. Essa forma é utilizada até os dias de hoje nos circos tradicionais, nos quais os paus foram substituídos por peças de ferro e alumínio.

qualificação artística, constituindo uma “escola permanente”, na qual se ensinava não apenas a acrobacia, o malabarismo ou qualquer outra modalidade circense, mas também todos os outros conhecimentos necessários para a manutenção da vida e da arte circense.

O conteúdo deste saber era (e é) suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, preparar os números, as peças de teatro e capacitar crianças e adultos para executá-los. Esse conteúdo tratava também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras e as técnicas de locomoção do circo. Através desse saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e uma maneira específica de organizar o espetáculo. (SILVA; ABREU, 2009, p. 26).



Figura 2: Montagem da lona do Circo Nerino, Recife (PE), 1947.

Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 151.

Nesse contexto, o fazer circense englobava os mais distintos conhecimentos, desde armar e desarmar a tenda/lona, o respeito ao picadeiro, a montagem das arquibancadas e a preparação dos números ou peças de teatro. Logo, a manutenção dessa arte foi possível principalmente por essa transmissão oral de conhecimentos, mantendo essa arte viva de geração em geração em um processo educativo.

As trupes ou companhias circenses consolidaram-se, forjando uma forte tradição na formação das futuras gerações de artistas. Essa tradição se caracteriza por um forte vínculo social e tem a família como base de sustentação, conformando um processo de formação único e específico, como melhor esclarece a seguinte passagem:

São os pais que se encarregam do treino dos filhos. A idade de iniciação varia entre os 4 e os 10 anos de idade, começando por duas coisas fundamentais na formação de qualquer artista. Por um lado, a

aprendizagem da ginástica, do contorcionismo e do equilíbrio. Uma formação física sólida é a base de qualquer número e para alguns números (trapézio, forças combinadas, etc.) a iniciação precoce é de facto fundamental. Por outro lado, as crianças fazem pequenas aparições nos números da família para se irem habituando a estarem à vontade na pista (AFONSO, 2002, p. 105).



Figura 3: Picolinos – Família Avanzi (Roger Avanzi Filho, Nerino Avanzi e Roger Avanzi).
Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 261.

O circo constituiu um terreno onde a família e o trabalho conviviam diariamente. Nesse modelo artístico as relações familiares foram, e em alguns casos ainda são, caracterizadas por uma série de especificidades, entre as quais podemos destacar: a organização do trabalho entre membros da família e o desempenho de múltiplas tarefas relacionadas com a manutenção do circo (AFONSO, 2002). Por um longo período, esse

modelo familiar, nômade e itinerante prevaleceu, mostrando-se eficiente, uma vez que garantiu a continuidade da arte circense até nossos dias.

Contudo, no início do século XX, esse modelo hegemônico irá se deparar com um novo modelo de formação artística: as escolas especializadas em arte do circo. A primeira iniciativa aconteceu na Rússia¹³, que se encontrava em um momento de intensa efervescência artística e cultural (FERREIRA, 2011).

A vanguarda russa encontra-se em uma enorme ebulição devido ao período que antecede a Revolução Socialista. Nesta conjuntura, o homem é tomado como símbolo e potência dos ideais revolucionários e, neste sentido, deve superar a própria máquina, por meio do vigor físico e das destrezas acrobáticas (FERREIRA, 2012, p. 18).

Assim, os processos vividos pelo circo soviético estiveram diretamente relacionados à revolução ideológica e política, bem como à reorganização do controle do Estado, à teatralização e à politização das artes (WALLON, 2009), num esforço de construção de uma imagem positiva do homem soviético (BOLOGNESI, 2010).

O estado soviético, sob o comando de Stálin, autoritário e burocrático, acolheu o circo e a dança como carro-chefe de sua política cultural, especialmente porque ambas as linguagens depositam no corpo o exemplo cabal de supremacia (BOLOGNESI, 2010, p. 16).

De acordo com Ferreira (2011, p. 79), “para formação do intérprete e do seu trabalho corporal, Meyerhold recupera os princípios da tradição do teatro e adota os procedimentos circenses como um elemento indispensável”.

No Estúdio, as referências às artes do picadeiro são constantes. Meierhold (sic) era declaradamente um apaixonado pelo circo e com frequência esclarecia aos seus alunos os fundamentos do trabalho dos acrobatas, malabaristas, equilibristas e palhaços. Na grande sala do Estúdio, um quadro com a temática circense era utilizado por ele para evidenciar as

¹³ Para compreender melhor as transformações do início do século XX na cena russa, ler 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.

habilidades de tais artistas, que dominam ao mesmo tempo acrobacia, música e a palavra (FERREIRA, 2011, p. 85).

Em meio a esse ambiente revolucionário, em 1919 o governo russo criou decretos de nacionalização do circo, que se concretizaram em 1927, com a abertura do Curso de Arte do Circo. Essa escola pública destinou-se principalmente à “reabilitação e renovação” (SALAMERO, 2009) da arte circense na antiga União Soviética. Desse modo, segundo a autora, essa experiência russa influenciou de maneira crítica a formação do artista de circo, prezando pela alta qualidade técnica acrobática, o que resultou na proliferação das trupes soviéticas por toda a Europa. Na opinião de Mauclair (2003), um fator foi preponderante para que o circo russo prosperasse e se desenvolvesse ao longo do século XX foi a grande disponibilidade de artistas, indispensáveis para compor os programas (espetáculos) produzidos pelas companhias de circo da Rússia.

Esse modelo acabou por inspirar distintas escolas estatais, como, por exemplo, a Staatliche Artistenschule Berlin (Escola Estatal de Acrobacia de Berlim), fundada em 1951, e, mais tarde, as escolas francesas e outras em diferentes continentes.

Apesar desse novo modelo de formação, a arte circense permaneceu intrinsecamente ligada à transmissão dos saberes através das gerações praticamente até a década de 1960. No Brasil, a partir das décadas de 1950 e de 1960, surgem “diferentes modos de organização do espetáculo, com outros patamares de relações de trabalho e trabalhistas, e diferentes modos de constituição do que significava ser artista circense” (SILVA; ABREU, 2009, p. 178). O processo de socialização, formação e aprendizagem se alterou; nesse processo a organização do trabalho voltou-se principalmente para a montagem do espetáculo: artistas individuais foram contratados, diminuindo o sentido de pertencimento e intensificando as relações trabalhistas empresário/empregado.

Com isso, as formas de organização do trabalho se modificaram, imperando a ideia e a prática da empresa capitalista de contrato de mão-de-obra especializada. Os grandes circos passaram a adotar uma “rígida e esmiuçada divisão de trabalho, cabendo aos artistas unicamente a apresentação de seus números” (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

Essa ruptura entre gerações e esse novo modo de produção do espetáculo circense foram alguns dos principais motivos que influenciaram as transformações

estruturais, estéticas e econômicas do circo, as quais se materializaram, ao longo da década de 1970, na ampliação do ensino da arte do circo para além do núcleo familiar, tanto no Brasil como no exterior. Em 1972, por exemplo, a organização central dos circos soviéticos criou na periferia de Moscou um estúdio de circo, um dispositivo elaborado a fim de pôr em evidência a proeza corporal e a técnica.

Na França, Annie Fratellini e Alexis Gruss, artistas de famílias tradicionais, fundaram suas próprias escolas em 1974 com um tímido apoio do poder público. A *Academie Fratellini* permanece aberta até os dias atuais; já a escola Alex Gruss encerrou suas atividades em 1978. Em 1979, a tutela do circo passa do Ministério da Agricultura para o Ministério da Cultura, aportando a criação de fundações especializadas (WALLON, 2009). Essa mudança de tutela influenciou diretamente a produção circense, com o aumento de incentivos e o aporte financeiro, fomentando a produção de espetáculos e a formação de companhias e trupes, assim como o desenvolvimento e a manutenção de estabelecimentos especializados no ensino das artes circenses. Em 1985, o Centre National des Arts du Cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne surge como fruto dessa vontade política, sendo precedido por muitas outras escolas de iniciação na arte do circo, que pouco tempo depois passaram a ser agrupadas e organizadas pela Federation Française des Écoles de Cirque (FFEC).

Embora a França tenha se destacado muito nesse período, com a abertura de muitas escolas e com o suporte do governo, outros países também participam desse processo, fundando suas escolas e obtendo seus espaços de trabalho. Em 1977, em Cuba, o circo se integra à Escola Nacional de Arte¹⁴.

Na década de 1980, foram fundadas algumas escolas em diferentes países. ADIE ETAGE¹⁵ (School for Performing and Fine Arts) foi criada na Alemanha em 1981,

¹⁴La fundación de la Escuela Nacional de Arte en 1962 dio inicio a la extraordinaria expansión de la enseñanza artística, como una de las obras más trascendentales y hermosas de la Revolución Cubana expresada en el desarrollo y prestigio alcanzado por el arte en Cuba. En marzo de 1962, se constituirían cuatro especialidades: Ballet, Música, Arte Dramático e Artes Plásticas. Tres años después, en 1965 comenzaría la enseñanza de la Danza Moderna y Folclórica. Disponível em:

http://www.ecured.cu/index.php/Centro_Nacional_de_Escuelas_de_Arte.

¹⁵ Para saber mais, acessar <http://www.dieetage.de/index.php?id=93>.

oferecendo formação e certificação nas seguintes especialidades: acrobacia/circo, teatro, pintura/desenho/design gráfico, pantomime, dança e musical.

No Canadá, mesmo não havendo uma tradição circense tão ampla e consolidada quanto na Europa e no Brasil, fundou-se em 1981 a École National de Cirque, em Montreal, numa parceria entre o artista circense Guy Caron e o ginasta Pierre Leclerc, com evidente inspiração no modelo soviético. Nos primeiros anos a escola funcionou precariamente nas dependências do Centre Immaculée Conception, um centro comunitário e esportivo de um bairro popular de Montreal. Em 2003, a escola foi transferida para a Cidade do Circo (TOHU – Montreal), sendo instalada em um novo prédio, que foi especialmente construído com instalações adaptadas a todas as modalidades e munido de todos os equipamentos de segurança necessários para a formação profissional dos artistas de circo.



Figura 4: Fachada do prédio-sede da École National de Cirque em Montreal, inaugurado em 2003.

Fonte: <http://www.ecolenationaledecirque.ca/institution>

Em 1984, surge em Lima (Peru), a escola La Tarumba¹⁶, a partir da união de jovens artistas em torno de um sonho comum: fundir o teatro, o circo e a música. Hoje a escola possui cursos regulares para crianças, jovens e adultos, assim como uma escola profissional de circo social.

Em 1989, em Londres (Inglaterra), surge a Circus Space, a partir da união entre Jonathan Graham e outros amigos e voluntários. Desde o início, a escola tem auxiliado artistas profissionais, disponibilizando espaço para a prática, dando suporte a suas empresas e proporcionando shows, entre eles o Circus Space Cabaret. Além dessas atividades, a Circus Space passa a promover, também, um programa de aulas para adultos e outro para jovens. Em 1994, a escola é transferida para o prédio de uma antiga Estação de geração de energia em Hoxton, iniciando em 1995 seu programa de formação profissional de artistas de circo.



Figura 5: Interior da Circus Space na atualidade.

Fonte: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/10031389/Learning-to-clown-around-at-circus-school.html>

um projeto de muita relevância na América Latina.

Ainda na década de 1990, mais precisamente em 1994, a Escola de Circo Carampa começa a desenvolver suas atividades em Madri (Espanha), a partir da Associação de Malabaristas, um conjunto de artistas circenses que moravam em Madri. Em Barcelona,

Em 1991, a Staatliche Artistenschule Berlin (Escola Estatal de Acrobacia de Berlim), fundada em 1951, começou a compartilhar as instalações da Escola Estatal de Ballet de Berlim, passando a integrar o currículo nacional de ensino básico¹⁷. Em 1997, surge em Cali (Colômbia) o Circo Para Todos¹⁸, uma escola de circo profissionalizante dedicada a crianças e jovens em situação de risco,

¹⁶ Para saber mais, acesse:

http://www.latarumba.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=1.

¹⁷ Para mais informações, acesse: http://www.ballettschule-berlin.de/cids/artistik_e/index.html.

¹⁸ Para mais informações, acesse: <http://circoparatodos.org/>.

a Escola de Circ Rogelio Rivel nasce de um curso-piloto em 1999 e, em 2000, instala-se a primeira lona em um terreno cedido pelo distrito de Nou Barris.

Em 2003, em Bruxelas (Bélgica), funda-se a École Supérieure des Arts du Cirque – ESAC, reconhecida pela comunidade francesa da Bélgica como a 17ª Instituição de Ensino Superior de Artes nesse país.

Concomitantemente às iniciativas mencionadas anteriormente, no Brasil algumas famílias circenses, preocupadas com o processo de continuidade da formação (uma vez que havia um movimento de fixação de residência e também de incentivo a muitos filhos e filhas dos circenses itinerantes para que buscassem a educação formal), compreenderam que a tradição não poderia perdurar sem reformas, principalmente pela possibilidade de perda dos saberes, que tinham a oralidade como veículo principal de transmissão.

Surge então a ideia de que a memória e o patrimônio circense poderiam ser perdidos, principalmente porque as novas gerações de circenses, surgidas das famílias dos circos itinerantes, foram se distanciando da formação familiar. De fato, muitos circenses nômades enviaram seus filhos em idade escolar aos parentes com residência fixa para realizar seus estudos. Com isso, seus filhos poderiam construir um futuro diferente, “melhor que a vida que nossos pais haviam herdado” (SILVA, 2003, p.13). As crianças, aquelas que seriam depositárias dos conhecimentos e das tradições circenses, não mais estavam no circo, pois eram enviadas para realizar seus estudos num formato institucional, conforme ditava o Ministério da Educação. Isso ocasionou um hiato entre as gerações portadoras dos saberes circenses e as gerações futuras.

Justificada pela necessidade da perpetuação dos saberes circenses e como fruto dos debates promovidos pela classe circense e por algumas pessoas que tinham acesso às estruturas governamentais, e principalmente pela iniciativa de Francisco Colman, então presidente da Casa do Ator, surge em 1978, na cidade de São Paulo, um projeto do governo chamado Academia Piolin de Artes Circenses¹⁹. Esse projeto, fundado com o apoio da então Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia, possibilitou a

¹⁹Espaço criado pela pesquisadora Emanuela Helena, com apoio do Prêmio Funarte/Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo 2011. Para saber mais, acesse <http://academiapiolin.wordpress.com/>.

criação daquela que é reconhecida como a primeira escola brasileira e latino-americana de circo.



Figura 6: Aula na lona da Academia Piolin de Artes Circenses²⁰

Fonte: <http://academiapiolin.wordpress.com>

A experiência educacional, que hoje se realiza em São Paulo com a inauguração da primeira escola de artes circenses da América do Sul, é gratificante não só para os professores, como também para os alunos, pelas variações que o curso apresenta em suas áreas e a dinâmica do inter-relacionamento destas, para que o processo ensino-aprendizagem adquira suas características próprias, como acontece com esse incrível pessoal de circo. [...]

Esta é uma experiência pioneira que abre as portas do desenvolvimento das artes circenses no Brasil... (relato de Reinaldo Zuardi²¹. In: MILITELLO, 1978, p.25)

Como menciona a pesquisadora Emanuela Helena²², “com ineditismo, por iniciativa dos próprios circenses, havia uma escola para formar circense”. Muitos atores e

²⁰Fotógrafo não identificado. Fotos encontradas pela pesquisadora Emanuela Helena, coladas numa folha com timbre da Associação Piolin de Artes Circenses.

²¹ Reinaldo Zuardi, professor de educação física, matriculado regularmente na Academia Piolon de Artes Circenses, entregou um relato por escrito a Dirce Tangará Militello, a respeito de sua experiência na escola.

²² Disponível no endereço: <http://academiapiolin.wordpress.com/about/>

diversas pessoas de diferentes extratos sociais foram alunos dessa escola, mas alguns circenses ditos tradicionais tinham o desejo de que essa instituição pudesse formar os próprios filhos dos circenses, como se pode evidenciar em algumas das sugestões enviadas por Dirce Militello a Francisco Colman:

- 1°. Os circos pequenos da periferia devem ser insistentemente atendidos.
- 2°. Os seus proprietários devem receber cartas para estarem conscientes do verdadeiro objetivo da escola.
- 3°. Devem ser convocados para palestras e reuniões em seus próprios locais de trabalho, ou seja, nos circos.
- 4°. As palestras devem ser abertas por pessoas com facilidade de diálogo, para, assim, tornarem mais fácil o entendimento entre todos os participantes.
- 5°. Todos devem participar para poderem discutir o assunto Academia X Artistas.
- 6°. Os filhos dos artistas devem ser insistentemente convidados para participarem do movimento de incentivo profissional.
- 7°. Os alunos com bom aproveitamento devem fazer estágios nos circos da periferia, para assim poderem entrar em contato com o público, passando assim, de imediato, da teoria para a prática.
- 8°. Todos os artistas de circo devem ter consciência da importância da escola, no sentido de recompor números circenses, alguns já quase totalmente extintos.
- 9°. Somente com o apoio dos artistas circenses, enviando seus filhos para participarem dos cursos, a escola poderá demonstrar o seu verdadeiro objetivo.
- 10°. Somente o bom entendimento Circo X Escola fará renascer, dentro em pouco tempo, nos circos de periferia, apresentações dignas e conscientes.
- 11°. Todos os artistas devem ter consciência do apoio oferecido, para ser tentada a reabilitação de uma profissão agonizantes.
- 12°. Os artistas, bem como os alunos, deverão saber que a duração do curso será de dois a quatro anos. Assim, quando receberem os certificados, estarão conscientes de que a sua profissão é digna como outra qualquer e que para se formarem dispensaram um tempo que dispensariam para se formarem em qualquer faculdade.
- 13°. Somente assim a escola estará demonstrando o seu verdadeiro sentido, a sua verdadeira razão de existir.(MILITELLO, 1978, p.86)

Apesar da vontade dos professores e alunos, a escola encerrou suas atividades em 1983. Devemos pensar nos motivos que levaram ao encerramento de suas atividades, motivos esses que se resumem, principalmente, à falta de recursos financeiros, ao desinteresse e à falta de amparo dos órgãos governamentais. Independentemente dessa curta

duração, a Academia Piolin influenciou a história do circo em âmbito nacional de modo singular.

Eu penso que a Academia Piolin de Artes Circenses é o berço do teatro-circo no Brasil porque ali se formaram várias pessoas, que formaram outras pessoas, que formaram outras pessoas. Ali surgiu o Abracadabra, que semeou teatro-circo no Brasil inteiro e existe até hoje. Do Abracadabra saiu o Fernando Cattony, que tem a Cia. Garis em Fortaleza; saiu o Luiz Ramalho, que fundou os Fratelli; a Intrépida Troupe, os Irmãos Brothers, as Marias da Graça. Foram os alunos da Academia Piolin que levaram essa mensagem para o teatro brasileiro, da coisa menos festiva e mais trabalhadora... (Breno Moroni, depoimento gravado em julho de 2012²³).

A Academia Piolin de Artes Circenses foi a primeira escola de circo em território nacional, sendo que “dessa escola saíram todos esses grupos circenses, saíram todas dessas escolas” afirma Nina (Rita de Cássia Sprovieri, em entrevista realizada em 26 de outubro de 2004²⁴), comentando sobre os artistas e as companhias que surgiram a partir da escola e destacando sua importância no cenário nacional.

Outra iniciativa de circenses pertencentes a famílias tradicionais desenvolveu-se ao longo da década de 1970 e culminou em 1982 com a fundação da Escola Nacional de Circo (ENC), na cidade do Rio de Janeiro, constituindo-se como a primeira escola com suporte do Governo Federal.

A proposta da formação de uma Escola Nacional de Circo chegou ao Serviço Nacional de Teatro em 1974, quando assumia a direção Orlando Miranda. O projeto iniciava seu desenvolvimento dentro de uma organização pública, mas agora de caráter nacional, através do herdeiro de Franco Olimecha, o também circense Luis Franco Olimecha, seu neto. A criação do então Instituto Nacional de Artes Cênicas por Alísio Magalhães, em 1981, incorporando as áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro – teatro, dança, ópera e circo –, foi o último passo necessário para a consolidação e fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. (CÂMARA; SILVA, 2009, p. 4)²⁵

²³ Para saber mais, acesse <http://academiapiolin.wordpress.com/>.

²⁴ Disponível em: <http://academiapiolin.wordpress.com/2004/10/26/nina-rita-de-cassia-sprovieri-entrevista-realizada-em-26-de-outubro-de-2004/>.

²⁵ Disponível em: www.circonteudo.com.br.

Para os autores acima citados, os fundadores da Escola Nacional de Circo tinham os mesmos argumentos que seus pares em São Paulo:

[...] a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades. (Ibid., pp.)

Em 1990, durante o governo de Fernando Collor, a escola interrompe seu funcionamento devido à falta de investimentos e a nenhuma manutenção do material. Reabre em agosto de 1991, “sob a direção da educadora Omar Elliot Pint” (Ibid., pp.).

Em linhas gerais, o plano de trabalho desenvolvido a partir de 1993 incluía a formação do artista circense e a reciclagem²⁶ para profissionais circenses do Brasil e do exterior (SILVA; ABREU, 2009). A escola tinha a premissa de formar jovens e adolescentes para enfrentar o mercado de trabalho, tendo como função a realização da formação profissional de artistas circenses num curso regular de quatro anos.

Evidentemente, ao longo de seus 32 anos, a escola passou por várias transformações, entre elas mudanças de local, de professores, de funcionários e de direção. Hoje, a ECN voltou à Praça da Bandeira, com novas instalações inauguradas em dezembro de 2012, em comemoração aos 30 anos da escola. Mesmo possuindo agora um espaço digno de primeiro mundo e uma infraestrutura que é melhor do que a de muitas escolas estrangeiras, sua estrutura organizacional, administrativa e pedagógica ainda passa por um processo de transformação.

A escola busca novas possibilidades com a nova coordenação, assumida por Marcos Teixeira no fim de 2013. Nesse novo mandato, uma das propostas centrais é

²⁶ O termo “reciclagem” ganha novos contornos nos dias atuais. Na época em questão, a expressão significava repetir o ciclo. Ou seja, para os circenses, “reciclar” era poder repetir uma formação, muitas vezes com um novo mestre.

retomar o status que a escola tinha no início de seu funcionamento, sendo um ícone sul-americano na formação de novos artistas circenses²⁷.

A partir da década de 1980, surgiram outras iniciativas, como a Picadeiro Circo Escola, empreendimento individual de um artista de família de circo, Zé Wilson²⁸, que, após trabalhar em diversos circos, grandes e pequenos, no Brasil e no exterior, instala-se e fixa moradia em São Paulo. Conforme ele mesmo relata, esse projeto surge de uma vontade pessoal: “eu, na verdade, eu queria não estar mais viajando com o circo, mas não queria largar o circo” (Zé Wilson). Assim, como uma forma de manter esse vínculo, o artista criou a escola de circo, instalando-se primeiramente, em 1984, num terreno na Cidade Jardim, onde permaneceu por 23 anos.

Foi nesse espaço que deram seus primeiros passos muitos artistas circenses da atualidade, entre os quais podemos destacar: Hugo Possolo e Raul Barreto (Parlapatões, Patifes e Paspalhões), Ale Roit, Rodrigo Matheus (Circo Mínimo), Fernando Sampaio e Domingos Montagner (La Mínima) e a primeira formação do Acrobático Fratelli, além dos integrantes da primeira formação da Nau de Ícaros, além de “todos os artistas que eu formei que trabalham hoje no exterior, ... meninos de favela, eu consegui mudar a vida desses meninos e hoje sustentam a família trabalhando no Cirque du Soleil” (Zé Wilson).

É importante destacar que essas primeiras iniciativas de abertura de escolas de circo, independentemente do formato e de como elas se estruturaram, foram iniciativas de circenses de famílias tradicionais, de pessoas que viviam o circo dia após dia e que acabaram mudando sua forma de vida, fixando-se nos grandes centros. São pessoas que, por fim, buscam dar continuidade à transmissão dos saberes circenses.

²⁷ Informação oral obtida através da fala de Marcos Teixeira durante a mesa redonda “A formação do profissional circense: do circo social às escolas profissionalizantes”, realizada no Seminário Internacional de Atividades Circenses e Educação Física, realizado no dia 26 de fevereiro de 2014 pelo CIRCUS (Grupo de Estudos e Pesquisa em Artes Circenses) da Faculdade de Educação Física da Unicamp.

²⁸ José Wilson Moura Leite, nascido em 1949, em Maceió – Alagoas, no circo de seus tios. Sua formação circense é de família: nasceu em família de artistas circenses nordestinos, viajando no circo de seus tios. Ao completar 14 anos, se separou dos irmãos, dos tios e dos pais e foi trabalhar em circos diversos. Trabalhou em circos pequenos e em circos grandes – por exemplo, o circo Panamericano, que depois se tornou o Charles Barry; o Circo Garcia; o Tihany; o Holiday Ice; e circos na Argentina, México e América Central. Em 1977, comprou seu próprio circo e passou a circular nos bairros de São Paulo, em vários bairros da cidade, até sentir a necessidade de montar uma escola de circo.

Por un lado en Brasil hay una cosa que a mi me consta que me parece a la vez positivo y negativo, que es la conexión de la enseñanza y el sector del circo del medio tradicional, aquí hay un muro, en la Europa es un muro, en España es un muro, en Francia es un muro en Italia también, muy difícil conseguir un compromiso desde las familias, los formados en medio familiar, hace los formados en la escuela. Yo no he percibido esto en Brasil, al contrario, he encontrado profesores en Campinas, en la Escuela Nacional [...], hay una relación que puede ser mas que puede ser menos, entre el circo tradicional y el circo moderno, esto es súper positivo y es una pena que aquí costa mucho, y trabajamos hein! (Donald Lehn²⁹).

No princípio dessas propostas, pensava-se que os filhos de circenses iriam frequentar essas escolas, mas, como podemos observar em muitos textos e relatos, quem realmente fez parte desse novo modelo foram pessoas oriundas de diferentes estratos sociais, muitas delas artistas de outras áreas, como atores e dançarinos.

O que de fato acabou acontecendo é que os filhos de gente de circo pouco frequentavam tais escolas, cujos alunos eram, na maioria, pessoas de todas as idades, vindas dos mais diferentes estratos sociais e com propostas e objetivos também diversos, muitos dos quais se tornaram depois artistas circenses ou de teatro – utilizando a linguagem circense. (CÂMARA; SILVA, 2009, p. 5)

Por outro lado, a partir de diferentes iniciativas realizadas durante a década de 1990 (mas, principalmente, com um crescimento acentuado nos anos 2000), muitos projetos sociais introduzem a linguagem circense em seus projetos pedagógicos, em diferentes regiões do Brasil: Centro-Oeste, Nordeste, Sul e Sudeste. Desses projetos, podemos destacar a Escola Pernambucana de Circo (PE), Afroreggae (RJ), Se Essa Rua (RJ) e Laheto (GO). Foi nesses espaços que surgiu um novo movimento, posteriormente denominado “Circo Social”³⁰, hoje um elemento fundamental para se entender a produção artística circense brasileira e também o processo de formação de novos artistas (GALLO, 2009).

²⁹ Donald Lehn, diretor da Escola Circo Carampa, um dos fundadores da Associação de Malabaristas de Madri. Natural de Nova York e graduado nas línguas inglesa e francesa, estudou literatura, ao mesmo tempo em que estudou pantomima e malabarismo, começando uma carreira artística, como artista de rua e de circuitos culturais (principalmente festivais), com mais de 30 anos de duração, e trabalhando nos Estados Unidos, na Europa e em vários países da América Latina. Atualmente é o presidente da FEDEC.

³⁰ Este tema será mais aprofundado no capítulo 3 desta tese.

Alguns desses projetos nascem da vontade individual de propor uma transformação política e social, como no caso do Circo Laheto, idealizado por Valdemir de Souza³¹ (Palhaço Maneco Maracá), juntamente com Seluta Rodrigues. Conforme afirma Maneco,

[...] ficamos num período de quase dois anos com o grupo de teatro e esse núcleo de jovens que eu oferecia enquanto formador [...] eu oferecia perna-de-pau, malabares, monociclo, nunca fui... nunca aperfeiçoei as técnicas, mas dominava e entendia muito bem as técnicas e como repassar essas técnicas para a criança.

A partir de 1996, o grupo focalizou seus interesses em estudos, pesquisas e trabalhos nas políticas de atendimento às crianças e aos adolescentes advindos de famílias em situação de vulnerabilidade socioeconômica. No início de 2000, transferiu as suas atividades para o Parque da Criança e inaugurou a escola de circo, que hoje possui o nome de Escola de Circo Laheto. Desde então, as atividades passaram a ser direcionadas ao atendimento de crianças e adolescentes em situação de “risco” que vivem nessa região, acreditando “[...] nesse potencial que o circo tem de... essa capacidade que o circo tem de transformar” (Maneco).

Outros projetos nasceram de profissionais de diferentes áreas, como foi o caso do Crescer e Viver, fundado por Junior Perim³² e Vinícius Daumas (ator e palhaço) em

³¹ A base de formação de Maneco foram os movimentos sociais, movimentos populares, militância na igreja, com os grupos de jovens, e depois militância sindical, militância de partido político, estando envolvido em uma relação direta com a apologia da libertação. Morava em uma região conflituosa do Mato Grosso e desde cedo engajou-se nesses movimentos nos quais a arte era utilizada como mecanismo de diálogo. Com uma formação prática no teatro, durante 1988 viveu um tempo no núcleo de circo no São Félix do Araguaia, na região do Araguaia, onde teve seu primeiro contato com a linguagem do palhaço e com alguns equipamentos circenses básicos. Depois foi para Belo Horizonte, fez dois anos de capacitação no núcleo de circo da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), em malabarismo, acrobacia, arame, monociclo, diabolô, perna-de-pau, pirofagia e palhaço. No momento da entrevista, estava cursando graduação em Filosofia.

³² Sergio Perim Faria Júnior, cofundador e coordenador executivo do Crescer e Viver, presidente da Federação Iberoamericana de Circo e membro do colegiado setorial de circo. Nascido em uma família muito pobre de São Gonçalo-RJ, a cerca de 50km da capital. Cresceu num bairro vulnerável, tanto do ponto de vista econômico quanto do ponto de vista urbano – um bairro de catadores de caranguejo, de gente que vivia da pesca do curral de peixe no fundo da Baía da Guanabara. Trabalhou em curral de peixe, vendendo caranguejo, depois num abatedouro de frango. Parou de estudar com oito anos de idade, voltando aos 14, e começou a se envolver na militância social. Virou militante do grêmio estudantil na escola. Isso o levou a uma militância partidária, e durante 16 anos militou num movimento de juventude partidária, juventude socialista, sendo presidente dessa organização no estado do Rio e dirigente nacional. Acabou trabalhando no serviço público,

2002. Este projeto, denominado inicialmente Escola de Circo Pequeno Tigre, surge a partir de uma lei de incentivo aprovada em 2001. Somente em 2003 é que se consolida a Escola de Circo Crescer e Viver, que consiste numa [...] instituição que começa com uma ação social de circo social evolui com a programação de formação artística, hoje é uma instituição que opera, vamos dizer, todos os elos da cadeia produtiva de circo (Junior Perim).

Neste mesmo período histórico, foram criadas muitas outras escolas, entre as quais merecem menção a Escola Picolino de Artes do Circo (Salvador – BA), Spasso Escola Popular de Circo (Belo Horizonte – MG), Galpão do Circo (São Paulo – SP), Academia Brasileira de Circo (São Paulo – SP), Circo Girassol (Porto Alegre – RS) e Centro Londrinense de Arte Circense (Londrina – PR), entre tantas outras.

Em 2004, começou a funcionar o Centro de Formação Profissional das Artes Circenses (CEFAC), na cidade de São Paulo, por iniciativa de Alex Marinho, diretor do Galpão do Circo, e seu sócio, Paulo Putterman, em parceria com Rodrigo Matheus. Embora tenha contribuído de modo singular para a formação de novos artistas circenses, devido a dificuldades financeiras e falta de incentivo governamental, a escola encerra “temporariamente” – como preferem dizer seus fundadores e professores – suas atividades em agosto de 2011.

Logo, se existe um aspecto que visamos salientar ao realizar este breve repasso histórico pela constituição do circo moderno e de seus espaços formativos, é a abertura dos saberes circenses a um público maior. Certamente a multiplicação de estabelecimentos e projetos que se dedicam a ensinar circo vem influenciando o mercado de trabalho e ampliando os diversos usos do circo, além de possibilitar a inclusão de diferentes agentes formadores, advindos de diferentes áreas do conhecimento. Sejam eles artistas experientes ou profissionais de outras áreas, tais formadores circenses encontraram nesses espaços as condições ideais para desenvolverem novas propostas pedagógicas, algumas delas utilizando a linguagem circense como facilitadora da “inclusão social”, outras buscando a formação de um cidadão proativo e consciente de sua importância na sociedade, outras

como chefe de gabinete do prefeito da cidade de São Gonçalo, como superintendente do governo do Estado do Rio de Janeiro e na Secretaria de Saúde. Hoje está envolvido na concepção dos principais projetos do Crescer e Viver, não só dos projetos pedagógicos, mas dos projetos de difusão e de circulação.

ainda visando desenvolver capacidades físicas e habilidades, e por fim, aquelas que pretendem a formação do profissional circense.

Logo, o circo que conhecemos hoje – o circo na contemporaneidade – continua recebendo influência das mais variadas vertentes artísticas, projetando-se nos mais variados espaços, construindo diferentes e novos espaços formativos e buscando atualizar-se constantemente, de modo que os diferentes modelos (técnicos, estéticos, arquitetônicos, econômicos, pedagógicos) coexistam e mereçam nossa atenção.

2.2. Conceitos, estéticas e arquiteturas do circo

Os artistas circenses transitaram por diferentes formas de espetáculos, desde as apresentações nas ruas, festas e festivais, passando pelos *music-halls*³³, *vaudevilles*, cabarês de variedades, teatros e circos estáveis, até circos de lona itinerante, estes últimos os espaços circenses de maior impacto simbólico. A mesma dinâmica cultural e histórica que permitiu o surgimento dessas várias possibilidades de manifestação da arte do circo também gerou importantes transformações conceituais, estéticas, arquitetônicas e econômicas.

O picadeiro³⁴, que entre o final século XVIII e o início do XIX se tornou o espaço circense por excelência, foi palco de um intenso diálogo com a sociedade, incorporando novas tecnologias e projetando importantes inovações artísticas, muitas delas ainda vigentes na contemporaneidade. Algumas das mais importantes mudanças com relação a formação dos profissionais circenses ocorreram durante a década de 1970.

Na França, por exemplo, o processo de revolução cultural de 1968 contribuiu para que o circo voltasse para a rua, junto com as outras artes, como um instrumento de reivindicação, num movimento de “mestiçagem generalizada das artes” (MALEVAL, 2010). Na década de 1970, para muitos autores franceses, o circo se torna uma metáfora de um mundo e uma juventude que afirmam ser marginalizados e dominados, nesse contexto de revolução. Como fruto desse movimento, surge um novo conceito, o “novo circo”, um

³³ Ler BOST, P. *Le Cirque et le Music-Hall*. Paris, 1931.

³⁴ Utilizamos a palavra picadeiro como local de apresentação dos espetáculos circenses.

instrumento de reversão das hierarquias sociais orientadas por um conjunto de relações denominadas artes populares/artes burguesas, mas também juventude subversiva/adultos conservadores (Ibid.).

Não podemos dizer que o “circo novo” tenha surgido única e exclusivamente a partir dessa revolução cultural, mas, de acordo com Rosemberg (2004), foi influenciado por ela, participando da efervescência cultural do período e buscando uma ruptura com o ordinário e uma aproximação da arte com o povo (SALAMERO, 2009).

Eles se engajaram durante a década de 1970, em concordância com as esperanças e os sonhos que se exteriorizaram durante esse período utópico em múltiplas aventuras [...]ao conceber espetáculos singulares e insólitos que rapidamente encontrarão seu público [...]trabalhando com os caminhos limítrofes, adeptos da bricolagem, preenchendo com entusiasmo e sem se importar com os seus materiais ao lado de outras artes, seus espetáculos híbridos desafiam as leis de todos os gêneros instituídos (LAUCHARD, 2009, p.57).

A maioria das companhias circenses que se iniciam nessa época, como por exemplo, o Cirque Plume, é composta por atores de teatro e circenses autodidatas, centrados em uma teatralização e uma dramaturgia diferenciada. Com a busca de novos estilos e de um universo próprio, o circo experimentou – com essas primeiras iniciativas de grupos fora da lona, assim como com a criação de escolas especializadas – um movimento de renovação e ruptura com as formas mais clássicas.

Na opinião de Mateu (2010), esse processo se expressa através de quatro grandes mudanças, que são, principalmente, de ordem estética:

- o desaparecimento do números de adestramento de animais selvagens, ainda que se conservem cenas com animais domésticos;
- o questionamento do picadeiro e da lona do circo como espaços de atuação exclusivos, dando lugar a novos espaços cênicos circenses;
- o emprego em cena de uma nova dramaturgia, muito mais teatral;
- a multiplicação das estéticas, portadoras de novas representações do homem e do mundo social.

Todas essas mudanças, apontadas por Mateu, devem ser aprofundadas e relativizadas. Desde o século XVII, muitos foram os locais de apresentação dos espetáculos circenses, desde espetáculos de rua, em praça pública, passando por *music-halls*, anfiteatros e teatros, ou seja, a lona e o picadeiro foram um dos inúmeros espaços de representação do circo, claro que eles se tornam os mais conhecidos e reconhecidos pelo grande público, principalmente durante o século XX.

O desaparecimento dos animais não deve ser um ponto de ruptura, principalmente se tivermos em conta que em alguns casos foi uma questão econômica. Alguns circos tiveram dificuldade em manter os altos custos em criar animais de grande porte, além de que no final do século XX, passa a ser uma questão política, na qual muitos municípios a partir de leis proibem espetáculos que utilizam animais em seu repertório.

Se pensarmos na dramaturgia dos espetáculos circenses, podemos considerar que a produção desse espetáculo se molda de acordo com as necessidades e as demandas do seu tempo presente. Foi a partir dessa lógica que surgiu no Brasil, por exemplo, o circo-teatro, herdeiro da já existente teatralidade circense (BOLOGNESI, 2006).

O que se observa é que os circenses davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos que se produziam no final do século XIX. Por isso, ao incorporarem uma peça anunciada como pantomima, mas também “revista de costumes”, ao mesmo tempo em que davam continuidade a um modo de organização dos seus espetáculos, marcado pelas suas “heranças” (como suas origens de saltimbancos, os tablados e o teatro de feira), acrescentavam novas formas de interpretação e leitura (SILVA, 2007, p. 216-217).



Figura 7: Encenação da Paixão de Cristo realizada pelo Circo Nerino em 1939.
Fonte: AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 93.

Nessa história multifacetada, segundo Bolognesi (2010, p. 182), “o espetáculo levado sob a lona circense tinha (e ainda tem) várias faces, com combinações diversas”. Em meio a tantas possibilidades, Magnane (1984) nos aponta três modalidades de espetáculo – atrações, variedades e circo-teatro –, as quais, na opinião de Bolognesi (2010), se caracterizam da seguinte forma:

A primeira se volta à apresentação de atrações próprias da arte circense (acrobacias de solo e aéreas, funambulismo, equilíbrio, magia etc., além dos palhaços); a segunda modalidade procura mesclar as habilidades circenses com *shows* musicais, quadros de entretenimento e esquetes cômicas; a terceira (que também pode conter elementos das anteriores) se volta à apresentação de um repertório de dramas, comédias, chanchadas etc. Assim, no âmbito da terceira modalidade, a do circo-teatro, o espetáculo pode conter três partes (atrações, variedades e teatro), como duas (atrações e teatro, ou variedade e teatro), como apenas uma, o teatro (BOLOGNESI, 2010, p. 182).

Ou seja, existiram diferentes formatos, com diferentes dramaturgias e repleto de uma teatralidade específica do universo circense, que em muitos casos influenciaram diretamente a arte dramática de sua época.

O que vimos surgir com o conceito “circo novo” foi uma polarização conceitual em relação ao “circo tradicional”, gerando um intenso debate entre circenses, pesquisadores, instituições e até mesmo na mídia. Alguns autores revelam outros termos como “Circo Tradicional” “Circo Moderno” (BOLOGNESI, 2003), “Cirque Classique” (BARRE-MEINZER, 2004) e “Cirque Académique” (DAVID-GIBERT, 2006), buscando compreender algumas das diferenças.

Buscando evidenciar as qualidades deste “novo circo”, alguns autores tentam caracterizar o modelo tradicional, como é o caso de Pascal Jacob³⁵:

A tradição circense, apresentada sob a lona, concebida como uma sucessão de números aéreos, acrobáticos, equestres ou clownescos se distingue pela sua estética única [...] Sem afirmar que tudo é igual, existe um código básico e estético da tradição. Rico em numerosos signos reconhecíveis, o vermelho, o ouro, o brilhante, o sonoro, o círculo, o nariz, a cortina de veludo vermelho são o símbolos do circo (JACOB apud ROSEMBERG, 2004, p. 29)³⁶.

Para Julio Revolledo³⁷, a dramaturgia do circo tradicional é marcada por certas constâncias:

El circo tradicional se presentaba como en 18 obras acabadas. Un acto de circo es una obra en si mismo. Una función de circo se resume en 18 obras, 10 en el primer parte, un intermedio de 15 minutos y 8 obras en el

³⁵JACOB, P. “Présentation au milieu professionnel de la politique du Ministère de la Culture en faveur des arts de la piste”, in: *Arts de la Piste*, n°5, premier trimestre 1997, p.43.

³⁶Tradução livre do autor.

³⁷Julio Alberto Revolledo Cárdenas é historiador e membro da quinta geração de uma proeminente família mexicana de circo: Los Hermanos Suárez. Graduou-se em 1982 pela Faculdade de Ciências Políticas e Sociais da UNAM, especializando-se em Relações Internacionais; foi acadêmico na mesma faculdade e lecionou em várias universidades privadas. Ele está cursando o doutorado em História da Arte na Universidade Autónoma do Estado de Morelos, onde obteve o seu mestrado com a dissertação *El Elegante Circo Ecuestre Del Siglo XIX En Mexico*. Também trabalha para o Departamento de Casting do Cirque du Soleil, no Canadá. Pesquisou durante 16 anos sobre a história do circo no México, estudando desde a era pré-hispânica até os dias de hoje, o que resultou na publicação do livro *A fabulosa história do circo no México*, editado por Conaculta e Escenología, em outubro de 2004. Em fevereiro de 2010 publicou *El Siglo de Oro Del Circo en Mexico*, publicado por Colección Javier Sáinz Moreno (Profesor Titular da Universidad Autónoma de Madrid). Atualmente é Diretor da Licenciatura em Artes Cênicas e Circenses Contemporâneas da Universidad Mesoamericana Puebla, no México.

segundo. Ahí se salpicaba un poco de números de animales, payasadas y lo además todas las disciplinas de circo, y utilizaba un espacio donde estos números de altura, media altura e alfombrado, la estructura antiguamente era este que funcionaba (Julio Revolledo, Fonte Oral³⁸).

O número circense, no modelo “tradicional” se desenrola com uma sucessão de proezas, que podem ser repetidas em caso de falha. O espetáculo resulta da justaposição sequencial dos números, que serão organizados de acordo com as necessidades técnicas de montagem e desmontagem dos aparelhos; muitas vezes um número pode ser mudado de ordem, durante o desenrolar do espetáculo. Para David-Gibert, a lógica do número circense tradicional:

A dramaturgia interna funciona por graus sucessivos e se funda sobre o crescendo da proeza, orquestrada pelos rufos dos tambores e os aplausos: o artista começa executando uma primeira figura que parece fixar o padrão de seu talento. Em seguida, ele tenta ir cada vez mais longe em sua façanha e acaba superando, afastando assim as fronteiras do possível (DAVID-GIBERT, 2009, p.96).

O espetáculo circense “tradicional” deve impressionar. Assim, o risco é incorporado ao fazer artístico, superando os limites das proezas físicas.

Para além das mudanças no formato do espetáculo e na sua estética, Silva (1996) nos alerta para o conceito que define o que é ser tradicional para o circense que vive na lona:

[...] ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção (SILVA, 1996, p.2).

Assim sendo, ser tradicional consiste, portanto, em ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não se trata de lembranças, mas de uma memória das

³⁸ Mesa-redonda: “Influencia histórica en el circo de hoy”, realizada durante programação do 1^{er} Foro Internacional de Gestión Cultural en Artes Escénicas – Elevando las Artes Vivas, realizado entre os dias 2 e 5 de outubro de 2012, em Lima (Peru), pela Escuela Profesional de Circo Social La Tarumba.

relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda essa estrutura. Nesse processo de renovação do circo, os artistas ditos tradicionais também estão sempre em constante renovação.

Há uma dialética da tradição, isto é, uma tradição só se firma e se mantém como tal na medida em que é capaz de renovar-se, quando ocorrem mudanças históricas que ameaçam sua sobrevivência ou exigem sua transformação. Se não se transforma, a “tradição” está fadada ao desaparecimento³⁹ (BRASIL, 2009, p.7).

Portanto devemos pensar que o que o “circo novo” traz realmente de novo é a abertura dos conhecimentos e dos saberes circenses que foram construídos e aprofundados ao longo de séculos por aqueles que viviam o circo diariamente, a pessoas que nem imaginavam fazer parte desse universo. Agora, tais saberes podem ser aprendidos em distintos locais, com diferentes projetos pedagógicos, diferentes enfoques e aprofundamento, dos quais destacamos escolas especializadas, centros culturais, escolas formais e atividades recreativas.

A partir da década de 1990, as novas tendências dos espetáculos realizados, principalmente, na França, recebem o conceito de “circo contemporâneo”. Entre os elementos-chaves que levaram ao surgimento dessa nova estética, destacamos a chegada de profissionais que não experimentaram a transmissão familiar própria do circo tradicional (ROSEMBERG, 2004; MATEU, 2010).

Esses novos sujeitos históricos são, em sua maioria, artistas circenses oriundos de escolas especializadas, do circo social, autodidatas, moradores e fazedores de circo nas cidades, que entraram no circuito profissional por um sistema diferenciado de ensinamento. Esses profissionais

[...] raramente têm como perspectiva de futuro trabalhar em um circo itinerante. Na sua maioria, realizam seus trabalhos nos múltiplos espaços das cidades. Além disso, participam e organizam eventos, festivais, encontros, entre outros. Formam grupos (de dois, três até mais artistas) e criam espetáculos como forma de apresentações (SILVA, 2011, s/p).

³⁹Texto-base da 2ª Conferência Nacional de Cultura – EIXO II – CULTURA, CIDADE E CIDADANIA, disponível em <http://blogs.cultura.gov.br/>.

Com a chegada desses artistas, o processo criativo no circo contemporâneo apresenta um modelo significativamente diferente. Como uma peça de teatro, uma coreografia ou uma ópera, em alguns casos, o espetáculo representa uma nova criação que exige um tempo de concepção e de preparação específico.

Há um aumento pela apresentação em teatros, bem como em inúmeros espaços alternativos, tanto nas paredes de edifícios (espetáculos verticais) como em balões e onde mais a imaginação os levar. Com isso, o circo se tornou uma “linguagem jovem”, emergente e atrativa.

Certamente muitos estudiosos não concordam com esse conceito de “circo contemporâneo”, por compreenderem que o contemporâneo é aquilo que está presente hoje, uma atualidade na qual coexistem, senão todos, quase todos os formatos de espetáculos circenses discutidos anteriormente. Assim,

Ser circense contemporâneo quer dizer viver no mesmo tempo, no tempo atual. Ou seja, quando alguém me diz "sou circense contemporâneo", está querendo dizer que vive no mesmo tempo histórico do Circo Spacial, do Circo Zanni, do Circo do Fuxiquinho (do Rio Grande do Norte), dos artistas do semáforo, das ruas e praças, dos tradicionais que voltaram a se apresentar nas escolas de circo, dos artistas do circo social (SILVA, 2011, s/p).

Parece-nos evidente que há um intenso debate ainda por travar para compreender as mudanças que ocorreram no circo ao longo desses séculos. O que vemos surgir nos últimos anos é um movimento que, a partir da investigação e da pesquisa prática e intelectual das diferentes modalidades circenses, vemos intensificar-se as companhias que procuram especializar-se em uma única modalidade (DAVID-GIBERT, 2006), criando espetáculos com um número variável de artistas, desde solos até espetáculos com mais de 15 integrantes.

Todas essas mutações conceituais e estéticas não ocorreram na mesma intensidade e nem no mesmo momento ou lugar. Não podem também ser tratadas sem que os valores morais e os contextos políticos, econômicos e sociais sejam analisados (FAGOT, 2010; DAVID-GIBERT, 2006).

É por isso que observamos na atualidade nacional e internacional um amplo conjunto de possibilidades técnicas, estéticas e arquitetônicas, que visam atender as mais diversas realidades (MATEU, 2010).

Nesses termos, o circo pode ser visto como um espaço de mediação cultural e, como tal, deve ser entendido como espaço simbólico (real e imaginário), por meio do qual se desenvolvem trocas, simbioses, bricolagens, hibridismos, enfim, circularidades culturais entre expressões culturais populares, eruditas e de massa, e entre manifestações culturais distintas, como cinema, teatro, dança, ópera, esporte, etc. (ROCHA, 2010, p. 56).

Vemos então que o modo de organização do trabalho e, portanto, da produção da linguagem circense sofreu modificação, mais ou menos importante, reproduzindo de forma ainda mais evidente o atual momento histórico/social/cultural no qual a mestiçagem e os hibridismos parecem ser fundamentais para a renovação.

Independentemente dessa tendência, nos parece fundamental entender que cada um dos conceitos acima apresentados revela características que nos permitem compreender a polissemia da arte circense, sem que seja necessário um consenso dessas distintas formas de operar o espetáculo circense. O importante é pensá-las de modo que os profissionais circenses sejam formados para atuarem em meio às diversas “realidades sociais, econômicas e estéticas” (ROSEMBERG, 2004, p. 17) que convivem na contemporaneidade.

2.3. A influência das mudanças econômicas e da presença do Estado na produção e na formação circense

Com todo esse caldo de movimentos voltados para a recuperação das memórias circenses, o tema do circo se fez muito presente no cotidiano das cidades, em toda sua capilaridade, principalmente no dia-a-dia dos vários artistas. Isso possibilitou tanto que os velhos circenses retornassem à cena quanto que surgissem novos sujeitos históricos, sociais, políticos e culturais realizando técnicas circenses nas ruas, semáforos, shoppings, festas raves, rodeios, desfiles de carnaval, boates, aniversários, casamentos. Enfim, não há praticamente, hoje, nenhum evento e espaço em qualquer município, independente do tamanho, onde não se veja uma

pessoa desempenhando uma atividade artística circense (SILVA, 2011, s/p).

Até a década de 1970, a atividade circense era realizada quase que exclusivamente sob a lona. O circo no Brasil, desde sua origem, sempre foi uma organização de iniciativa privada, em muitos casos uma empresa familiar. Neste modo de organização do trabalho, todos os membros da família se envolvem na preparação e realização do seu produto: o espetáculo. O formato nômade-itinerante do circo e a transmissão oral, entre outros princípios bastante consolidados até este momento, precisaram se modificar, compartilhando espaço com a formação em escolas, e adotar outras características já elencadas anteriormente.

Deste modo, o circo na contemporaneidade não modificou exclusivamente suas convenções estéticas, mas também viu seu processo de criação, seus modos de organização e de funcionamento e as formas do espetáculo e de mercado se transformarem.

Em busca do equilíbrio financeiro, a produção circense vem apostando nas companhias de pequeno e médio formato (DAVID-GIBERT, 2006). De fato, embora não haja um censo amplo, oficial e confiável, os indicadores revelam que a quantidade de grupos e artistas individuais supera a quantidade de circos itinerantes de lona no Brasil na atualidade (SILVA, 2011).

Dentre esses grupos, alguns têm projeção nacional e internacional [...] Em sua maioria, são grupos que constituem microempresas ou ONGs e, nesse sentido, estão institucionalmente mais organizados que a maioria dos circos itinerantes, que ainda encontram muitas dificuldades, de muitas ordens, inclusive econômica, para conseguirem minimamente o registro do CNPJ (Ibid., s/p).

De acordo com Rosemberg (2004), o equilíbrio econômico das empresas de circo ainda é frágil, porque elas estão particularmente expostas ao risco, enquanto atividade cultural. Muitas vezes têm dificuldade de se enquadrar às exigências e rápidas transformações do mercado. Para David-Gibert (2006), não existe “um” mercado, mas “os”

mercados que se justapõem. Eles não se anulam, e sim, criam diversas e inúmeras possibilidades de atuação, como: multiplicação das propostas artísticas, variedade de salas de espetáculo, heterogeneidade dos modos de funcionamento, entre outros, caracterizando o setor do circo como variado e multifacetado.

Para resolver essas novas demandas do cenário circense, em 1979 a França, por exemplo, reconheceu o circo como uma atividade cultural. Até este momento, e devido aos números com animais, as atividades de circo eram reguladas pelo Ministério da Agricultura. Com o reconhecimento de linguagem artística, o circo passa a ser desenvolvido e fomentado pelo Ministério da Cultura, com claras prerrogativas no sentido de se melhorar as condições trabalhistas, de facilitar a produção do espetáculo e sua circulação, de ampliar e qualificar a formação profissional, e por fim, de ampliar o acesso ao público (MALEVAL, 2010). Dessa forma, o governo francês, a partir da expansão das políticas culturais sob o impulso da esquerda, designou crédito para a criação de fundações especializadas e tomou outras medidas para beneficiar⁴⁰ a arte do circo (WALLON, 2009).

Em 1994, surge a HorsLesMurs– Association nationale pour la promotion et le développement des arts de la rue et des arts de la piste, regida pela lei de 1901 e subvencionada pelo Ministério da Cultura e da Comunicação francês. A partir de 1996, estabelece como principais metas desenvolver atividades que contribuam para o engrandecimento do circo, como criar um centro de documentação e pesquisa e organizar a edição de revistas especializadas (*Le Goliath* e *Arts de la piste*) e de encontros entre profissionais.

Em 1995, o Estado Francês aprimorou a forma de auxiliar o circo, criando um novo sistema de fomento, sob supervisão da ANDAC. Sua ação, de acordo com David-Gibert (2006), permitiu:

- Auxílios às companhias e aos espaços: auxílio anual, sob o aval de uma comissão nacional consultiva, para a criação de espetáculos apresentados pelas companhias e por empresas circenses; auxílio ao funcionamento atribuído anualmente às companhias já reconhecidas; auxílio ao investimento, destinado a financiar a compra de material

⁴⁰ Informações retiradas do anexo V-1 – Dispositif institutionnel en faveur des arts du cirque, p. 179-180. In: DAVID-GIBERT, Gwénola. *Les arts du cirque: logiques et enjeux économiques*. Paris: La documentation Française, Ministère de la culture et de la communication (DDAI), 2006.

necessário às atividades do circo, atribuído anualmente às companhias ou aos espaços com atividade circense reconhecida; auxílio à itinerância, destinado a apoiar as companhias que viajam com suas lonas; auxílio à residência, apoio aos espaços que acolhem as companhias em residência.

- A formação profissional e o apoio à profissão: as escolas nacionais de ensino superior – Centre national des arts du cirque (CNAC), École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois, Académie Fratellini; as escolas profissionalizantes – Arc-en-Cirque (Chambéry), Balthazar (Montpellier), La Manufacture (Châtelleraut), Les Campelières (Mougins), Et vous trouvez ça drôle (Lomme), Le Lido (Toulouse); auxílio às organizações de representação profissional – Fédération française des écoles de cirque (FFEC) e Syndicat du cirque de création.

Como consequência dessas ações no âmbito político e econômico, a França se tornou uma referência para o circo do final do século XX e início do XXI, expandindo significativamente seu mercado, criando e desenvolvendo um amplo programa de formação profissional e projetando uma linguagem vanguardista no que se refere a organização, registro, pesquisa e fomento do circo. Em pouco tempo, esse modelo foi exportado para diversos outros países, chegando inclusive a colocar o circo como a linguagem artística que mais riqueza gerou (fonte oral⁴¹).

Assim como na França, em países como Rússia, Brasil, Canadá, Espanha e Suécia o Estado se fez e se faz presente em diversas iniciativas para a promoção do circo.

No Brasil, no âmbito do Governo Federal, uma das primeiras iniciativas foi a criação, em 1975, da Funarte⁴², órgão responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. De forma geral, os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil.

Para cumprir essa missão, a Funarte possui, desde então, diferentes programas de bolsas e prêmios, bem como programas de circulação de artistas e bens culturais.

⁴¹ Junior Perim na mesa de debate – “Circo: da formação à produção estética”, realizada no dia 8 de maio de 2013, no Auditório do Sesc Pinheiros, durante programação do I Festival Internacional Sesc de Circo.

⁴² Fundação Nacional de Artes, disponível em www.funarte.gov.br.

Promove, ainda, a formação continuada; a publicação de livros; além da recuperação e da melhoria do acesso a acervos. Com os anos, também vem realizando consultoria técnica, com o suporte a eventos em todos os estados brasileiros e no exterior, mantendo ainda espaços culturais no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Minas Gerais e no Distrito Federal.

Em 1982 fundou-se a Escola Nacional de Circo (ENC), até hoje a única instituição de ensino do circo mantida pelo Ministério da Cultura. A ENC está vinculada à Funarte, e tem dedicado seus esforços à formação dos profissionais circenses, seja por meio de cursos regulares ou de cursos intensivos de curta duração, denominados “reciclagem”.

Essa estrutura apresenta uma série de problemas, como nos aponta Zezo Oliveira⁴³

O problema dela é outro, o problema é estrutural de gestão mesmo do ponto de vista da organicidade dela né, como ela está no organograma, no organograma da Funarte, como ela já estava assim, os recursos, a questão de recursos como é destinada à questão da autonomia, tudo isso interfere muito, muito, muito na escola, até para ela fazer intercâmbio, fazer, por exemplo, falta um programa continuado de formação dos educadores né, falta o trabalho de formação de novos educadores para que eles futuramente possam até substituir esses, ou possam estar em outros lugares, mas para isso é preciso recurso porque você não vai encontrar no Brasil uma formação é, ampliada, você tem que dialogar com a outras escolas fora do Brasil.

[...] aqui nós também somos Funarte, mas quem define a questão política da Funarte não consegue entender, conceber que a escola, ela é diferenciada, ela tem necessidades diferentes de um departamento, de um departamento de, sei lá, de artes cênicas da Funarte, é diferente aqui você tem um público constante né.

Apesar disso, segundo Juca Ferreira⁴⁴, a partir de 2003, o circo “foi o segmento artístico que mais cresceu no conjunto de investimentos do Ministério da Cultura” (SILVA,

⁴³José Clementino de Oliveira, natural do Recife, diretor da Escola Nacional de Circo, graduado em Biologia e Biomedicina, Mestre em Educação. Possui mais de 30 anos de experiência com o teatro de rua, trabalhando com projetos sociais em sua cidade natal, integrando um departamento da Secretaria de Educação da prefeitura de Recife e atuando como responsável pela gestão do trabalho cultural nas escolas municipais. Começa a desenvolver um programa de animação cultural e, em 2005, é convidado a integrar a direção da ENC, permanecendo no cargo até dezembro de 2013.

⁴⁴Sociólogo, dedicou sua trajetória profissional à vida política e às ações culturais e ambientais. Em 2003, foi chamado pelo Ministro Gilberto Gil a assumir o cargo de Secretário-Executivo do Ministério da Cultura, no qual permaneceu durante cinco anos e meio. Em agosto de 2008, foi convidado pelo então Presidente da

2009, p.15). Devemos ter em mente, que o único auxílio que o circo recebia era o suporte a Escola Nacional de Circo, portanto, ser o segmento que mais cresceu pode não significar que o valor disponibilizado ao circo seja suficiente.

Uma das iniciativas do governo brasileiro foi a constituição da Câmara Setorial do Circo, que hoje é denominada de Colegiado (SILVA, 2011). Temos representantes circenses no Conselho Nacional da Cultura, onde se discute o Plano Nacional de Cultura (PNC)⁴⁵, cujos objetivos e proposições estão descritos em cinco capítulos, que apresentam 14 diretrizes, 36 estratégias e 275 ações para se pensar o papel do Estado e a participação social; a proteção e promoção da diversidade artística e cultural; o acesso aos bens culturais; e o desenvolvimento socioeconômico sustentável.

Nessas relações de afecções são construídas demandas políticas importantes, tanto para o nível local quanto nacional. Por exemplo, há hoje uma luta política por espaços públicos para apresentações, há envolvimento nos debates políticos das instâncias governamentais municipais, estaduais e federal, voltados para se conquistar direitos nunca antes dirigidos aos grupos (SILVA, 2011, s/p).

No ano de 2011 o Governo Federal investiu nesse fundo o valor de R\$ 298.000.000,00, dos quais 30% foram destinados aos fundos setoriais (artes visuais, circo, dança, teatro, acesso e diversidade, patrimônio e memória, leitura, literatura e língua portuguesa, incentivo à inovação de audiovisual, ações transversais e equalização das políticas públicas); 40% foram destinados ao fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura, por meio da realização de convênios com os estados e municípios; 30% foram destinados a ações consideradas prioritárias pelo Ministério, completando investimentos nas universidades, em estudos, pesquisas e gestão cultural.

Algumas ações vêm sendo realizadas pelo Governo Federal através de concursos e prêmios, nos quais a área do circo pode concorrer, juntamente com outras áreas

República, Luiz Inácio Lula da Silva, a assumir o cargo de Ministro de Estado da Cultura, sendo empossado no dia 28 de agosto, no qual permaneceu até dezembro de 2010.

⁴⁵ Previsto na Constituição Federal desde a aprovação da Emenda Constitucional nº 48 de 2005, o PNC é um plano de estratégias e diretrizes para a execução de políticas públicas dedicadas à cultura.

artísticas. Entre elas, merecem destaque o Programa de Concursos Pró-cultura⁴⁶, o Prêmio Funarte de Artes Cênicas na Rua (Circo, Dança e Teatro)⁴⁷, o Concurso de Intercâmbio Cultural⁴⁸ e o edital para eventos de circo, dança e música⁴⁹.

Paralelamente aos incentivos mencionados acima, o governo federal criou auxílios específicos para o circo, como o Prêmio Funarte Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo, lançado pela primeira vez em 2003, que distribuiu um montante de R\$ 6.000.000,00 em 2012. Segundo o edital oficial, o Carequinha visa contribuir para a renovação ou manutenção da infraestrutura dos circos brasileiros; incentivar a montagem ou renovação de números e espetáculos; promover a formação; fomentar a pesquisa e a realização de eventos; promover a atividade circense por meio do reconhecimento de artistas que contribuíram significativamente para o desenvolvimento e a divulgação dessa arte (FUNARTE, 2012).

Em suas últimas edições, o prêmio contemplou diversas demandas próprias à área de circo, divididas em sete categorias:

Circos de lona – Destinada a circos de lona, fixos ou itinerantes, essa categoria contempla, **com dois módulos financeiros**, projetos que visam a aquisição de lonas e

⁴⁶O valor de R\$ 57.000.000,00 foi distribuído entre 12 concursos Pró-cultura lançados no ano 2010, entre eles: Prêmio Pró-cultura de Produção Artística; Prêmio Pró-cultura de Programação de Espaços Cênicos; Prêmio Pró-cultura para a Substituição de Lonas e Equipamentos Circenses; e Prêmio Pró-cultura de Apoios a Festivais e Mostras, nos quais o circo se enquadra.

⁴⁷Através deste prêmio, a Funarte pretende fomentar atividades que busquem, nas apresentações de rua, um novo significado para o espaço público. Em 2013 o investimento chegou a R\$ 3.000.000,00 e contemplou 70 projetos destinados à montagem ou circulação de espetáculos de rua, performances cênicas ou intervenções na rua, assim como o registro e a memória de grupos e suas atividades.

⁴⁸ O Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural, com um investimento de R\$ 1.475.000,00 em 2012, tem o objetivo de promover a difusão do intercâmbio cultural nas áreas de artes visuais, circo, dança, teatro, música, audiovisuais, memória, movimento social negro, patrimônio museológico, patrimônio cultural, novas mídias, desenho, serviços criativos, humanidades, diversidade cultural e outras expressões culturais. Constitui objetivo deste concurso a concessão de recursos financeiros para o custeio de gastos relativos à participação de artistas, técnicos, agentes culturais e estudiosos nas atividades culturais promovidas por instituições brasileiras ou estrangeiras, com a finalidade de: (a) apresentação de trabalho próprio, inclusive quando haja participação em evento de reconhecimento do trabalho próprio desenvolvido (prêmios ou homenagens); (b) residência artística; (c) cursos ou atividades de capacitação nas áreas de cultura e de outros setores criativos.

⁴⁹Seleção de projetos artísticos para a realização de encontros, seminários, mostras, feiras e festivais em todo o território nacional nas seguintes linguagens artísticas: Circo, Dança, Teatro e Música. Os recursos necessários para o desenvolvimento desta ação são da ordem de R\$ 7.350.000,00 (sete milhões trezentos e cinquenta mil reais). Serão selecionados 44 (quarenta e quatro) projetos, distribuídos de acordo com as seguintes categorias: 24 projetos de Circo, Dança e Teatro, totalizando um investimento de R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões), e 20 projetos de Música, totalizando um investimento de R\$ 3.000.000,00 (três milhões).

equipamentos, bem como a criação/renovação de espetáculos ou sua circulação.

Mérito artístico – Esta categoria se destina àqueles artistas que, ao longo dos anos, contribuíram significativamente para o desenvolvimento e a divulgação da arte circense. Deve ser proposta, obrigatoriamente, por uma associação, uma cooperativa ou um sindicato que represente a categoria circense.

Números – Categoria destinada a projetos de artistas independentes, trupes ou grupos circenses que visam a experimentação, criação ou renovação de seus números, além de projetos de criação ou experimentação de aparelhos.

Espetáculos – Categoria destinada a trupes, grupos circenses e aos chamados circos de pano de roda, visando o apoio à criação ou renovação do espetáculo de repertório, assim como a sua circulação.

Eventos – Categoria destinada a apoiar a realização de mostras, festivais, seminários, debates, encontros e exposições que já estejam pelo menos em sua segunda edição.

Formação – Categoria destinada às atividades de formação na linguagem circense, visa o apoio a centros de formação e organizações que notadamente desenvolvem ações de ensino-aprendizagem em circo, com foco na formação artística ou na apropriação da cultura e das artes circenses como intervenção sociocultural.

Pesquisa – Categoria destinada a projetos que visam a pesquisa para a produção de textos teóricos ou históricos sobre a arte circense, assim como o levantamento iconográfico ou audiovisual, trabalhos de registro, documentação e organização de acervos, publicações ou a criação de biblioteca sobre a área de circo.

Apesar do aumento nos investimentos dirigidos ao circo, eles ainda são menores que em outras linguagens; portanto, ainda devemos lutar e militar para a melhoria desses auxílios.

Outra iniciativa recente do Governo Federal foi a nacionalização da ENC com a criação, a partir de 2010, da Bolsa Funarte para formação em Artes Circenses⁵⁰. Essa bolsa tem o objetivo de promover, mediante seleção de jovens entre 18 e 25 anos, as condições para a participação num curso básico de um (1) ano em artes circenses, desenvolvido na

⁵⁰ Disponível em <http://www.funarte.gov.br/>.

ENC. Em 2013, foi destinado o valor de R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para este programa, sendo concedidas 50 (cinquenta) bolsas de R\$ 20.000,000 (vinte mil reais), as quais foram distribuídas da seguinte forma: 3 (três) para a Região Norte; 8 (oito) para a Região Nordeste; 10 (dez) para a Região Centro-Oeste; 20 (vinte) para a Região Sudeste e 8 (oito) para a Região Sul, além de um suplente para a Região Sudeste.

Não menos importantes são as ações realizadas no âmbito dos governos estaduais e municipais. No caso do Estado de São Paulo, a primeira iniciativa de formação artística foi a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978 na cidade de São Paulo, como já foi mencionado. Na atualidade, a Secretaria de Estado da Cultura mantém alguns programas destinados ao fomento cultural, nos quais a linguagem circense é contemplada, como:

ProAC⁵¹ – Programa de Ação Cultural (ProAC): seu objetivo é disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artístico-cultural. Este mecanismo de financiamento do segmento cultural busca ampliar e diversificar a produção artístico-cultural em toda sua potencialidade, criar novos espaços culturais, preservar o patrimônio cultural material e imaterial e fortalecer as formas de circulação de bens culturais no Estado de São Paulo, de forma participativa. Trata-se de um aperfeiçoamento na relação do estado com as diversas áreas de produção de bens artísticos e culturais, no que diz respeito à alocação dos recursos públicos.

No ProAC – Editais, a Secretaria da Cultura disponibiliza parte de seu orçamento próprio para implementação de projetos que muitas vezes não teriam participação no mercado cultural, mas que se revelam de grande significado para a sociedade, e visa o apoio a artistas individuais ou a coletivos de artistas e o aprimoramento

⁵¹O ProAC – Programa de Ação Cultural – foi instituído pela Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, com dispositivos regulamentados pelos Decretos nº. 54.275 de 27 de abril de 2009 e 51.944 de 29 de junho de 2007. Contempla os seguintes segmentos culturais: artes plásticas, visuais e design; bibliotecas, arquivos e centros culturais; cinema; circo; cultura popular; dança; eventos carnavalescos e escolas de samba; hip-hop; literatura; museu; música; ópera; patrimônio histórico e artístico; pesquisa e documentação; teatro; vídeo; bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições nacionais ou internacionais sem fins lucrativos; programas de rádio e de televisão com finalidade cultural, social e de prestação de serviços à comunidade; projetos especiais – primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura; preservação da diversidade cultural; restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação; recuperação, construção e manutenção de espaços de circulação da produção cultural no Estado.

técnico e artístico das montagens realizadas dentro do estado (Manual de Orientação do ProAC⁵²).

No ano de 2013, a Secretaria de Estado da Cultura continuou ampliando os investimentos no circo, por meio de editais diretamente ligados a essa linguagem, entre os quais destacamos:

- concurso de apoio a projetos de montagem de espetáculos e temporada e/ou circulação de grupo de circo no Estado de São Paulo, com 15 prêmios de R\$ 60.000,00;
- concurso de apoio a projetos circulação de espetáculo e manutenção de circo itinerante no Estado de São Paulo, com 10 prêmios de R\$ 60.000,00.

De forma complementar, há ainda o ProAC-ICMS, no qual projetos autorizados podem optar por recursos públicos, por meio da renúncia fiscal do ICMS. Trata-se de um mecanismo pelo qual o estado delega competência para a sociedade civil escolher onde investir parte do imposto gerado. Especificamente na área do circo, o programa visa fomentar projetos com captação máxima de R\$ 200.000,00.

Fábricas de Cultura – Numa parceria entre o Governo do Estado de São Paulo e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), este programa está voltado à educação e à formação nas mais variadas formas de expressão artística. Instalados em regiões desfavorecidas da capital paulista, os locais servem de espaço para difusão cultural, abrigando espetáculos para toda a comunidade nos fins de semana, além de oferecer biblioteca com mais de dois mil títulos.

Todas as localidades foram escolhidas segundo o Índice de Vulnerabilidade Juvenil, criado especialmente para as Fábricas pela Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE) e composto por indicadores como frequência escolar, gravidez na adolescência e violência entre jovens. Assim, como menciona o site da iniciativa, “o programa prevê a instalação de dez unidades nos seguintes bairros: Jardim São Luís, Itaim Paulista, Parque Belém, Sapopemba, Vila Curuçá e Vila Nova Cachoeirinha, Cidade Tiradentes, Brasilândia, Jaçanã e Capão Redondo”. Destas, oito foram implantadas⁵³.

⁵² Disponível em www.cultura.sp.gov.br.

⁵³ Mais informações em: <http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/FabricasDeCultura/index.html>.

O programa Fábricas de Cultura funciona com dois eixos principais: um pedagógico e outro de difusão. No eixo pedagógico, são oferecidos ateliês de iniciação artística em várias linguagens (música, teatro, dança, multimeios, circo, artes visuais e literatura). Já o eixo de difusão funciona, aos fins de semana, como um espaço de difusão cultural e artística, no qual diversos grupos e artistas da cidade e do estado apresentam seus espetáculos e suas intervenções artísticas. Todos os cursos são gratuitos.

Em 2009, o então governador José Serra informou que, como parte desse programa, construiria e colocaria em funcionamento a Escola de Circo do Estado de São Paulo. Em suas palavras,

A Escola de Circo do Estado de São Paulo, que integra o programa Fábricas de Cultura, da Secretaria da Cultura, irá oferecer cursos de formação para iniciantes e profissionais da área, além do ensino de técnicas circenses que estão desaparecendo no Brasil (SEC, 2009).

Lamentavelmente, e ao contrário dos demais projetos, a escola nunca saiu do papel, deixando o único projeto de formação e qualificação profissional desvanecer ante tantas expectativas.

Circuito Cultural Paulista – Este programa leva às cidades do interior e do litoral um grande número de atrações artísticas gratuitas, ampliando o acesso da população desses locais a bens culturais de qualidade. A sexta edição do programa levou, até o mês de novembro, espetáculos de circo, teatro, dança e música para 89 cidades do estado. Durante oito meses, foram oferecidas inúmeras atividades culturais gratuitas, com cerca de 640 atrações. No bojo deste projeto, muitos espetáculos de circo compõem a programação, sendo este um importante espaço para os profissionais circenses.

Virada Cultural – Trata-se do maior evento cultural simultâneo do interior paulista, levando a 26 cidades atrações musicais, apresentações de teatro adulto e infantil, dança, *stand up comedy* e circo, além das programações das unidades locais do SESC-SP e de artistas locais. Ela é realizada pelo Governo do Estado de São Paulo, em parceria com as prefeituras municipais participantes. A edição de 2013 aconteceu nos dias 25 e 26 de maio

e dela participaram os seguintes municípios: Assis, Americana, Araçatuba, Araraquara, Barretos, Bauru, Botucatu, Campinas, Caraguatatuba, Diadema, Franca, Indaiatuba, Jundiaí, Marília, Mogi das Cruzes, Mogi Guaçu, Mogi Mirim, Piracicaba, Presidente Prudente, Registro, Santa Bárbara D'Oeste, Santos, São Carlos, São João da Boa Vista, São José do Rio Preto e São José dos Campos.

Temos consciência de que outros estados brasileiros vêm buscando aumentar esses investimentos e auxílios financeiros para o desenvolvimento da linguagem circense, como é o caso do Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul, entre outros. O mesmo ocorre em algumas prefeituras e municípios, que buscam incorporar programas de incentivo à arte circense em seus orçamentos anuais.

A cidade de Campinas possui o Fundo de Investimentos Culturais de Campinas – FICC⁵⁴, que, no período de 2012/2013, disponibilizou R\$ 1.803.150,00 para projetos culturais das áreas de artes cênicas, dança, artes plásticas e visuais, fotografia, vídeo e multimeios, folclore e manifestações populares, biblioteca, arquivo, literatura, música e museu. Alguns grupos e artistas de circo e teatro de rua concorreram com projetos inseridos na categoria “artes cênicas”, sendo que alguns deles foram selecionados. Nota-se, assim, que o Fundo constitui um veículo promotor e de divulgação da arte do circo.

Com relação à formação profissional do artista de circo, a prefeitura da Cidade de São Paulo, sob administração do então prefeito Gilberto Kassab, anunciou em 2008 a construção do Circo Escola Piolin, como parte de um plano de revitalização do centro, que inclui ainda o projeto Nova Luz, a Praça das Artes e a reforma da Biblioteca Mário de Andrade. A ideia da escola

[...] é tanto atender alunos iniciantes quanto turmas mais experientes, visando a preparar artistas para trabalhar profissionalmente em circos (VEIGA, 2012)⁵⁵.

Em 2012, a Secretaria Municipal de Cultura lançou o edital para as obras, estimadas em R\$ 35 milhões. Contudo, uma disputa judicial emperrou sua construção⁵⁶. De

⁵⁴ Conforme site oficial da prefeitura de Campinas, disponível em <http://www.campinas.sp.gov.br/noticias-integra.php?id=16557>.

⁵⁵ Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/edison-veiga/2012/03/15/largo-do-paicandu-tera-escola-de-circo/>.

acordo com Kamanchek (2012), nos edifícios onde a prefeitura iria construir o empreendimento, vivem, desde novembro de 2011, cerca de 100 famílias que ocuparam o local. “E, em junho, a Justiça negou pedido da prefeitura para retirar essas famílias sob força policial e sem oferecer alternativas de moradia” (Ibid., s/p). Dessa forma, a construção dessa instituição encontra-se sem perspectiva de retomada, o que, para o circo, significa mais um fracasso das propostas governamentais em relação aos projetos de formação profissional.

O que percebemos nos dias de hoje é que, por mais que se tenha aumentado os incentivos governamentais de modo significativo, obtendo-se bons resultados tanto na formação e ampliação do mercado, quanto no incentivo à pesquisa, na montagem de números circenses, no incentivo à circulação de espetáculos e finalmente no fomento à formação de público, essas iniciativas estão voltadas para a produção do espetáculo, destinando apenas uma pequena parcela dos recursos à estruturação, ampliação e qualificação da formação do profissional circense. Percebemos que ainda carecemos de investimentos na formação em autogestão, planejamento e execução de projetos que possibilitem que os artistas ligados ao circo tenham minimamente uma inserção profissional e saibam disputar os editais de financiamento de projetos (SILVA, 2011).

Acho que a maior fragilidade do Crescer e Viver é essa, de ser uma instituição privada que quer cumprir um papel público e de ter que viver de projetos e da “coincidência” da iniciativa privada de acreditar ou não no nosso trabalho. Não poder contar com uma política pública de financiamento para a manutenção da nossa ação formativa não nos permite alcançar alguns objetivos, entre os quais esse, de transformar numa escola formal, de melhorar sua capacidade instalada, isso também é uma fragilidade, precisávamos de um espaço, o nosso espaço já é muito melhor do que tivemos há três anos, temos um investimento muito grande em material, mas ainda é um espaço muito aquém do que gostaríamos de ter. A principal fragilidade é essa, a econômica, a sustentabilidade insegura, não somos uma instituição autossustentação e não temos a menor capacidade de ser, não seremos nunca, a menos que cobremos mensalidade, mas não é essa a nossa tarefa (Junior Perim).

⁵⁶ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1127533-justica-emperra-abertura-do-circo-escola-piolin-em-sp.shtml>.

Deste modo, os recursos destinados à formação do profissional de circo são escassos, pontuais e de curto prazo. No caso do projeto de construção de uma escola estadual, ele jamais se tornou uma realidade. Vemos aqui um grande descuido com o fortalecimento e a institucionalização da formação do artista circense, o que evidencia um enorme descaso com o circo, cujos artistas ainda não contam com uma formação reconhecida e ampla, isto é, disponível em diferentes localidades/estados e que permita o desenvolvimento da arte do circo. Assim, ao menos do ponto de vista governamental, especialmente em nível estadual, não vemos maior reverberação da importante frase de Annie Fratellini, que inspirou o aparecimento de centenas de espaços, na sua maioria privados, para o ensino do circo: *“Para que un arte pueda sobrevivir necesita escuela”* (UNESCO, 1988, p. 27).

2.4. O corpo na formação artística dos circenses

Chamamos de artista cênico o ator, o dançarino, o mímico, o músico, o performer, ou seja, todo artista que traz em seu próprio corpo o resultado de sua arte. O corpo é para o artista cênico o veículo de comunicação entre a obra de arte e o público, é a ponte entre o palco e a plateia. Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte. (STRAZZACAPPA apud STRAZZACAPPA & MORANDI, 2006, p. 40)

O circo, em suas diferentes formas de expressão, tem no corpo do artista um de seus principais elementos. No Brasil, ao mesmo tempo em que os circenses mantiveram alguns padrões próprios da tradição europeia, eles também “renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências de outros campos da arte” (SILVA, 2007, p. 22), construindo assim um rico entrelaçamento com a cultura local, que resultou em continuidades e inovações para os espetáculos (Ibid.). Certamente este e outros encontros contribuíram para que novas técnicas corporais ganhassem protagonismo nos distintos picadeiros circenses.

Também é fato que, nas duas últimas décadas do século XX, o circo ampliou sua pluralidade artística, produzindo maior variedade de locais de difusão, de modos de organização, de funcionamento, de formação e de financiamento. No bojo dessa dinâmica

de importantes mudanças estéticas e ideológicas (ROSEMBERG, 2004), observamos a manutenção do corpo como elemento nuclear, mesmo nas tendências mais inovadoras, polimórficas (DAVID-GIBERT, 2006). Assim, do mesmo modo que os distintos tipos de espetáculo circenses coexistem na contemporaneidade, o corpo mantém sua relevância na atualidade circense. Logo, esse corpo precisa adaptar-se à praça, à rua, ao palco, ao picadeiro e a qualquer local onde o circense decide oferecer sua arte.

Evidentemente, distintas disciplinas compõem o chamado espetáculo “vivo”, aquele que se utiliza do corpo como meio para chegar ao espectador. Em cada uma delas, saberes são exigidos para que os objetivos artísticos sejam alcançados. Assim vemos o:



Corpo em atuação no teatro, corpo em tensão na dança, corpo em suspensão no circo: esses corpos interagem para exprimirem a impossibilidade de agregar o dizer e o fazer, de fundir o ser e o mundo, de habitar o solo sem viver nos sonhos (WALLON, 2009, p. 16).

Vemos, portanto, que o circo consiste numa arte capaz de revelar por meio do corpo todo um potencial de emoções, diálogos e tensões. O corpo do intérprete circense é aquele que está vivo, que transmite, respira e transpira em cena. Certamente o circo não detém o monopólio do corpo, uma vez que atores, bailarinos, dançarinos, e *performers* constituem um grupo de artistas que utilizam seus corpos na elaboração de sua arte, cuja linguagem pode se definir pelo “corpo espetáculo” (SOARES, 1998). No entanto, o corpo circense é o meio para o qual convergem e se entrecrocaram diferentes temáticas por uma “*mise en jeu, une mise en risque, une mise en scène de soi*” (TRIBALAT apud ARNAUD, 2006, p. 32).

Seja como e onde for, o corpo do artista circense é o resultado

Figura 8: Artista no número de argolas.
Fonte: DANIEL, 2008, p. 61.

de um longo processo de formação, que, como já foi colocado, pode acontecer no seio de uma família, numa escola especializada ou em muitos outros espaços. Certamente, alguns desses espaços formativos são mais reconhecidos, mais institucionalizados, mais organizados que outros, mas não podemos negar nenhum deles, uma vez que as qualidades e limitações de cada um desses espaços impedem que eles sejam hegemônicos ou absolutos no que diz respeito à formação do artista circense.

Deste modo, esse corpo que dá sentido ao circo precisa de uma educação especial, de um treinamento intenso, prolongado e detalhado (FAGOT, 2010), que considere as demandas específicas de cada modalidade circense. Seja como for o processo, ele deverá ser conduzido pela disciplina, constância e busca pela eficiência de suas funcionalidades, sejam elas acrobáticas, de manipulação, de equilíbrio ou combinadas a uma dramaturgia, uma encenação, culminando numa eficácia poética. Ou seja, é necessário um esforço similar ao descrito por Burnier (2001), quando trata da formação do ator.

Segundo essa lógica, para além de suas funcionalidades, o corpo do artista circense, seja ele um corpo acrobático ou de palhaço, também revela belezas, que por vezes se tornam referenciais sociais, como destacam as palavras de Quintana (2010, p. 46): “*amazonas y trapecistas constituían el ideal de belleza de los jóvenes*”. Talvez esses corpos circenses – modelos de coragem, robustez, habilidade e liberdade – estejam influenciando os ideais contemporâneos. Isso explicaria o porquê de tantas academias de ginástica oferecem aulas de circo como uma forma de condicionamento e preparação física. Isto é, práticas corporais para pessoas que não pretendem se tornar artistas profissionais.

O circo possui uma variedade de espaços, arquiteturas, modalidades, técnicas e equipamentos, o que torna a formação do artista de circo um imenso desafio. Seja numa vertente mecanicista de corpo, cuja eficiência luta contra os limites das possibilidades humanas, ou, por outro lado, numa vertente estética, o corpo será um elemento-chave na formação do circense contemporâneo.

[...] cuando tú tienes un cuerpo entrenado, puedes hacer muchas cosas luego, entonces depende lo que te pides en las compañías o de momento que tu estés entre una cosa y otra, [...] sabrás girar en todos lados, y que sabrás hacer una vertical en todos lados, y que sabrás moverte en todos lados (Teresa⁵⁷).

Desse modo, o artista de circo se relaciona diretamente com o sucesso ou o fracasso corporal, como bem coloca Teresa:

[...] si quieres ser un buen artista tienes que entrenar muchas horas cada día, esto esta claro, veo la gente que se acomoda, pero para mí el circo es la magia, pero por otro lado es la técnica, y la técnica tiene que estar buena, tiene que ser buena, pues claro, yo por al menos para estar contenta, si salgo del escenario, o cuando sabía que había que hacer una técnica, de hecho cuando me empezó a fallar la técnica, dice, ya esta demasiado, si no puede ser, bueno...

Pensando assim, o artista de circo encontra-se mergulhado no que podemos chamar de física viva, quando nos referimos às leis de equilíbrio, do corpo no espaço e do movimento (PENCENAT, 2009). O corpo é, portanto, um objeto, um suporte que é esculpido e aperfeiçoado de acordo com o conhecimento particular, com vista à obtenção do “savoir-faire” (FAGOT, 2010) para a realização do número. E também um lugar onde sua expressividade é construída, sobre sua subjetividade.

⁵⁷ Teresa Celis Ramirez, natural das Ilhas Canárias (Espanha), cofundadora e coordenadora pedagógica da Escuela de Circo Rogélio Rivel. Ex-atleta de ginástica artística, competiu dos 10 aos 15 anos e possui formação profissional em câmara de vídeo. Em torno dos 18 anos, parte para Barcelona para estudar, e lá conhece Rogélio Rivel, com quem treinou dos 19 aos 28 anos, convertendo-se em sua assistente. Ao mesmo tempo, começou a trabalhar profissionalmente como artista de circo, em turnês pela Europa, Austrália, Tailândia e África em companhias grandes e pequenas durante as décadas de 1980 e 1990. Sua formação artística e pedagógica deve muito a Rogélio Rivel, assim como aos intercâmbios em espaços e escolas de circo na Holanda, Alemanha, Austrália, como foi o caso do Circus Space (Inglaterra), CNAC e Fratellini (França), onde, durante suas turnês, treinava, ministrava aulas de acrobacias e fazia aulas de diferentes disciplinas.



Figura 9: Demonstração técnica de artistas circenses na atualidade.

Fonte: *Soap! The Show* – Turnê 2012 – <http://www.timeoutsingapore.com/performance/theatre/soap-the-show>

Em certos aspectos, podemos aproximar a prática circense do esporte de competição, contexto no qual seus protagonistas buscam uma *performance* atlética e a maximização de sua *performance* e dos resultados, pautados pelo lema *citus, altius, fortius* (mais rápido, mais alto, mais forte). Assim, a superação dos limites individuais passa a ter grande protagonismo e determinismo na prática cotidiana:

Se nos ativermos à imagem mais comumente admitida do circo, ele só teria a ver com a educação física e esportiva: de toda evidência, sua tradição privilegia a *performance* e a proeza, justapondo números que fazem mostra de virtuosidade em diversas disciplinas. Por falta de recordes e de competições, ele oferece uma escala bem estabelecida das dificuldades na concepção e na execução das tarefas e mantém em dia uma história das inovações e dos progressos em cada uma das técnicas que coloca em evidência (ABIRACHED, 2009, p. 169).

No circo, porém, os resultados do treinamento corporal se traduzem num número ou num espetáculo. Ao invés de uma melhor marca ou da vitória na competição, temos a conquista do público.

O circo vende espetáculos, vende números, vende corpos alados, de fogo, de luz. O circo vende a diversidade. E o público a compra. O sistema capitalista vigente na modernidade atua transformando também essa forma de arte (GUZZO, 2009, p. 60-61).

Um malabarista que realiza manipulações de objetos com a destreza de um corpo que foi sujeito à repetição incansável; um acrobata que realiza evoluções no ar com seu corpo exercitado e treinado; um domador que oferece seu corpo como escudo contra a agressividade animal (FAGOT, 2010). O artista no centro do picadeiro conduz sua proeza ao extremo. Em alguns casos, ser circense torna-se um ato de coragem e heroísmo, uma vez que a virtuose cobra um alto preço – em algumas situações, um preço alto demais.

[...] O Circo é o único teatro onde a perfeição é obrigatória. Alhures, nos outros teatros, pode se passar dela, e Deus sabe quanto se passa dela! Ninguém morre por isso. Em todos os outros teatros, só há de se temer as vaias da desaprovação impaciente ou o atroz bocejo do tédio. Mas no Circo, onde a arte tem a dignidade do perigo, se o ator ou a atriz, cuja pessoa é o papel todo e mesmo a peça inteira, não são seguros de si – se eles fazem um falso movimento, se eles se distraem, durante um instante de esquecimento, uma fadiga momentânea -, eles arriscam a se quebrarem! [...] O corpo, que como o espírito tem suas falhas, as paga aqui de modo terrível... (BARBEY apud PICON-VALLIN, 2009, p. 126)

Dessa forma, o circo limita sua ambição ao êxito de seu jogo, cujas diretrizes são a virtuosidade, a perfeição e o rigor do gesto, a precisão do movimento, o desafio lançado à dificuldade, o gosto pelo extremo e a força da atenção. Assim como afirma Sebastià Gasch, “*el circo és el impèrio de la verdad [...] todo en el circo ha de ser de verdad*” (GASCH apud SUSIN, 2009).

O circo ritualizou a produção de seus gestos e suas atitudes extraordinárias, colocando em evidência um corpo ao vivo – de verdade –, o motor dos atos físicos realizados em tempo real, um corpo da utopia, ou seja, aquele que consegue realizar feitos

inacreditáveis diante de nossos olhos. O homem do circo aparece como o promotor de uma “*art du hasard maîtrisé*” (FAGOT, 2010, p. 86), cuja tenacidade e cujo heroísmo são os elementos fundadores.

As formas de representação do corpo no picadeiro, na rua ou em qualquer outro lugar dependem do corpo e de sua formação, com resultado de disposições corporais internalizadas e transmitidas pela família ou por uma escola especializada. A modelagem do artista, em se tratando de aspectos diretamente plásticos (maquiagem ou figurinos) ou das técnicas corporais específicas, difere de acordo com o processo de sua formação.

Assim sendo, criam-se diferentes estéticas, diferentes composições, diferentes poéticas, mas, independentemente da formação do artista, tudo no circo passa pelo corpo. Um corpo frequentemente em risco como destaca Ferreira, Bortoleto e Silva (2014). Consequentemente:

O intenso regime de treinamento do acrobata para obtenção da força e da técnica capazes de transgredir os limites físicos almeja a vertigem e assume o risco como princípio do circo (FERREIRA, 2011, p. 63).

Essa especificidade artística condiciona a formação do profissional, e mais: não pode ser encontrada com a mesma intensidade em nenhuma outra expressão artística, nem mesmo no teatro ou na dança, criando assim uma identidade corporal própria do circo. Dessa forma, considerando o risco um aspecto presente em grande parte do espetáculo circense, percebemos que não há espaço para o acaso. Em alguns casos, o artista circense trava “um desafio de vida ou morte” (Ibid., p. 12) ou, ainda, “O artista de circo resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que ele se colocou voluntariamente. Fazendo isso ele se expõe ao risco” (GOUDARD, 2009, p. 25).

É verdade que o circo limita ordinariamente sua ambição ao êxito de seu jogo, cujos valores diretores são a virtuosidade, a perfeição do gesto, o desafio lançado à dificuldade e o gosto pelo extremo. Mas ele propõe a quem o pratica uma primeira aprendizagem, que é essencial: a do risco a se correr, que só pode ser assumido pelo trabalho, que é o único a promover o rigor do gesto, a exatidão do movimento, a força da atenção. Sim tudo aqui é ficção, mas tudo leva constantemente a realidade: assim que se entra na pista, sabe-se que pelo menor erro, pela mais íntima

negligência, pela menor sombra de desenvoltura pode-se pagar muito caro, em pesadas perdas e, por vezes, irreversíveis (ARBIRACHED, 2009, p. 172).

É inevitável que a possibilidade da queda, do acidente, ou mesmo da morte se faça presente no espetáculo circense. E de fato, por vezes, a principal atração artística do circo se converte no risco. Desse modo, “o artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção” (BOLOGNESI, 2003, p. 44). É claro que o sentido de risco de uma possível falha é mais explícito no trapézio ou nos números do domador de feras ou do homem bala, que, para o público, estão arriscando suas vidas diretamente. Mas essa presença do risco se vê minimizada diante da coragem e do rigor, obtidos a partir do domínio do risco e do triunfo na execução do movimento correto. Consequentemente,

Por influencia del circo ruso, las medidas de seguridad en el trabajo de los artistas se han impuesto y ya no se concibe que un ejercicio aéreo peligroso se realice sin loncha o sin red, evitándose así los gravísimos accidentes anteriores que convertían los circos en fábricas de tullidos (SÁINZ, 2010, p. 35).

De modo cotidiano, a ocorrência de ferimentos ou lesões constitui parte da formação e da vida do circense. Portanto, “o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista” (ARBIRACHED, 2009, p. 172). Isso posto, vemos que o circo mostra um corpo confrontado com as múltiplas ameaças físicas (fadiga, ferimentos, lesões e, em alguns casos o óbito), um corpo impulsionado cada vez mais ao “*limite dangereuse d’équilibre tragique*” (FAGOT, 2010, p. 75), um ténue equilíbrio que envolve a exposição controlada e deliberada ao risco.

De modo imperativo, parece-nos que o corpo circense se vê confrontado diariamente com uma formação rigorosa, que permita a experimentação cada vez mais extrema, e “*est de se dépasser techniquement et physiquement pour explorer les limites de ses capacités kinésiques*” (Ibid., p. 77), cuja força de trabalho (músculo, esforço e suor) corresponde a um conhecimento técnico e poético, o que lhe obriga se dedicar totalmente a sua disciplina e sua arte.

Seu objeto toma todo o tempo dele, toma seu corpo e seu espírito. Cada movimento, cada reflexão, requisitada pelo objeto que impõe suas leis, dirá suas convenções, determina as regras às quais o corpo há de se submeter. (MALEVAL, 2009, p. 80)

De algum modo o artista circense pretende fundir seu corpo com seu objeto artístico, como um especialista que busca a virtuosidade e a criação de algo que ninguém imaginou, cuja descoberta “consiste em ver o que todo mundo viu e pensar o que ninguém pensou” (SZENT-GYORGYÿ apud MORIN, 1999, p. 207). Esse é o grande desafio do artista criador, intérprete, um criador-realizador de números em uma ou várias técnicas específicas do circo, um artista polivalente, detentor de um profundo domínio técnico e de uma qualidade poética singular. Tais características irão exigir tempo e dedicação, qualidades que certamente permeiam a formação do profissional circense.

Portanto, a formação do artista passa pelo corpo, e o processo de seleção busca um corpo diferenciado e cada vez mais preparado para suportar uma carga grande de trabalho físico. Nesse espaço, serão exigidas, desse aprendiz, horas de dedicação para que ele esteja ainda mais preparado e saia apto a desenvolver uma arte para a qual o corpo é fundamental. Como nos indica Angélique⁵⁸,

Bueno en general tienen semanas que entre 25 y 32 horas, me imagino que para ellos sea demasiado, porque físicamente llegan a las 8:30 de la mañana y salen a las 18:30, y están trabajando, en una semana atípica harán en estas 25 o 30 horas tal vez, ni 6 horas que son teórica, pero claro en esta actividad física hay clases de teatro, hay clases de danza, pero también, no es teatro sentado con un texto, es un teatro más físico, para prepararles para lo que tienen que hacer, entonces a veces tienen que trabajar con un texto, pero es todo con el cuerpo, que puede hacer con el cuerpo para servir a una idea, y después tienen que explorarlo [...]

⁵⁸ Angélique Willkie, coordenadora pedagógica da ESAC, nascida na Jamaica, formada em Economia, Mestre em Economia do Terceiro Mundo, bailarina e cantora profissional com mais de 20 anos de experiência na área artística. Começou trabalhando em projetos independentes e depois com uma companhia em Montreal. Na Europa, trabalhou com grupos na Espanha e na Bélgica. Já em Bruxelas, se fixou e começou a dar aulas de dança. Hoje, trabalha como dramaturga, desenvolvendo cenas e espetáculos para dança-teatro, música-teatro e circo-teatro. Segue atuando como bailarina, cantora e atriz. Começou na ESAC como professora convidada para ministrar *workshops*, posteriormente passando a dramaturga. No ano de 2012, completou 6 anos como professora contratada e 3 anos como coordenadora pedagógica.

Em outras palavras, a formação artística deve considerar um corpo em constante treinamento, levando seus limites físicos ao extremo. O artista deve ter em mente que seu corpo é fruto de disciplina, de constância e de um exaustivo trabalho diário, tentando controlar os riscos característicos dessa profissão.

Logo, a formação do profissional circense na contemporaneidade deve almejar uma preparação corporal que busque a virtuosidade técnica em consonância com uma poética artística, permitindo que esse artista atue em diferentes espaços, com suas diferentes concepções arquitetônicas, artísticas e estéticas.

3. A multiplicidade dos espaços circenses



O acesso aos saberes circenses e a instalação de novos modelos de formação dos artistas também propiciaram certa “democratização do circo” enquanto conhecimento que pode ser vivenciados. A atualidade mostra que os saberes seculares do circo podem ser vistos e vividos para além dos espaços consagrados – como a lona, por exemplo –, e, assim como a formação se estendeu para escolas profissionalizantes, projetos sociais e centros culturais, ela também alcançou espaços anteriormente não vinculados a tais saberes. Dessa forma, escolas formais, incluindo as universidades, academias de ginástica e outros locais especializados em práticas recreativas, receberam o circo como uma nova possibilidade de prática, mesmo quando não há o interesse pela formação profissional.

Esse movimento de expansão aconteceu durante quase todo o século XX, porém ganhou contornos realmente destacáveis com o surgimento das escolas de circo nas últimas três décadas. O número de praticantes da arte do circo como forma de lazer-recreação, com fins educativos e sociais, cresceu vertiginosamente, como nunca antes (BORTOLETO; MACHADO, 2003).

Influenciado por esse novo cenário, e também por outros aspectos já mencionados, o aumento dos trabalhos acadêmicos sobre o circo é incontestável (ONTAÑÓN et al. 2012, 2013a). Pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento, como a história (DUARTE, 1995; SILVA, 2007; SILVA; ABREU, 2009; VIVEIROS de CASTRO, 2005), as ciências sociais (SALAMERO, 2009; SOUZA JÚNIOR, 2008; VEIGA, 2007), as artes cênicas (ANDRADE, 2006, 2010; BOLOGNESI, 2003; PIMENTA, 2009) e também a educação física (BORTOLETO; MACHADO, 2003; DUPRAT; PÉREZ GALLARDO, 2010; FOUCHET, 2006; INVERNÓ, 2003), deram início a uma avalanche de análises, que certamente permitiram novas compreensões, usos e debates sobre o circo na contemporaneidade.

O estudo realizado por Rocha (2010)⁵⁹, por exemplo, ilustra bem este panorama. Ao analisar dissertações de mestrado e teses de doutorado realizadas entre 1980 e 2010a partir de diferentes programas de pós-graduação no Brasil – em áreas como

⁵⁹Do conjunto de dissertações de mestrado (41) e teses de doutorado (14) avaliadas – no total de 55 –, 3 foram defendidas nos anos 1980, 6 na década de 1990 e 46 a partir de 2000.

Administração, Antropologia, Artes, Artes Cênicas, Bens Culturais e Projetos Sociais, Ciências Políticas, Ciência da Arte, Ciências da Comunicação, Comunicação e Artes, Educação, Educação Física, Estudos Linguísticos, Geografia, História, Letras/Literatura, Multimeios, Música, Psicologia, Sociologia e Teatro –, o autor nos mostra um amplo e diversificado conjunto de abordagens acadêmicas que, de algum modo, situam o circo como um objeto passível de análise científica e mediador de novas compreensões culturais, sociais, econômicas, estéticas e tecnológicas.

Nesse sentido, a grande abertura e o estudo do circo possibilitaram, em grande medida, seu desenvolvimento nos mais diversos âmbitos – artístico, educativo, lazer, social, terapêutico –, identificando diferentes objetivos (divertir-se, ensinar, transformar socialmente etc.) que, por sua vez, nos levam a pensar em diferentes níveis de aprofundamento, da prática despreziosa à virtuose.

Com todo esse movimento, nos últimos 40 anos, no Brasil, o que se observa é que a linguagem circense, também chamada técnica ou atividade circense, tornou-se uma prática que transcendeu o ambiente do circo de lona e as próprias escolas especializadas. Nesse sentido, há muito tempo tem despertado interesse, em particular de academias de ginástica e clubes, ampliando ainda mais o número de sujeitos praticantes dessas atividades (SILVA, 2011, s/p).

Em suma, o fomento do circo caminha em distintos níveis de implicação e de dedicação que requerem formações bem diferentes. Nesse contexto podemos pensar em diferentes propostas pedagógicas:

- do trabalho de formação de público e o prazer de apreciar um espetáculo;
- de uma atividade lúdica e recreativa;
- de uma prática educativa;
- da prática amadora até a criação de companhias e espetáculos;
- da docência;
- da profissionalização;
- da escolha do circo como modo de vida.

Ou seja, estamos refletindo, neste caso, sobre uma pedagogia que se modula segundo as necessidades, as características locais, o professor e os alunos. Assim sendo, cada uma dessas possibilidades nos levará a diferentes perspectivas formativas, das quais trataremos a seguir.

3.1. Níveis de envolvimento

Considerando todas as possibilidades de contato com o circo existentes na atualidade, o nível de envolvimento pode variar de acordo com o espaço, os interesses e a forma como esse contato é apresentado pela primeira vez, assim como outros aspectos de ordem individual. De acordo com Pérez Gallardo (2000), no contexto da educação física, existem três níveis de aprofundamento dos conteúdos e conhecimentos desenvolvidos: vivência, prática e treinamento, sendo que cada um deles implica diferentes interesses, tanto por parte dos praticantes quanto do professor.

A partir desse modelo, Bortoleto e Machado (2003) nos mostram que, da mesma maneira como ocorre no esporte, o circo enquanto manifestação cultural/artística pode ser praticado, seja em níveis elementares ou em níveis performáticos ou virtuosos.

De modo similar, embora considerando as diferentes etapas da formação circense, CONCA (2010) classifica cinco etapas de desenvolvimento/engajamento: descoberta, aprendizagem, conhecimento, domínio e virtuosismo. Por outra parte, Wallon (2009) identifica quatro fases de aprendizagem: descoberta, controle, domínio e virtuosismo.

Ao diferenciarmos o envolvimento ou os distintos níveis de prática e domínio dessa linguagem, podemos compreender melhor os limites e as diferenças, em termos de exigência, que a formação do artista circense deverá levar em consideração:

Descoberta

Trata-se do primeiro contato que se estabelece com as atividades circenses, partindo do pressuposto de que o praticante tenha pouca ou nenhuma experiência na área. Consiste no espaço da formação que possibilita a aproximação com o circo, de exploração

dos saberes elementares, de uma sensibilização lúdica, de uma vivência sutil das diversas modalidades circenses.

A descoberta caracteriza cursos de caráter eventual, de curta duração e esporádicos, atividades que podem gerar interesse social, educativo ou lúdico-recreativo e ser desenvolvidas em praças, clubes, ONGs, festas e eventos diversos.

Para além de oferecer a oportunidade de conhecer o circo e, com um pouco de dedicação, desenvolver alguma habilidade circense, pretende-se neste nível formativo fomentar a criatividade, a expressividade, a comunicação, a autonomia e o trabalho coletivo. Direta ou indiretamente é possível contribuir, mesmo que praticando por alguns minutos, para a formação de público, a sensibilização e a crítica sobre o circo, bem como para a democratização de um legado cultural cujo valor é inestimável.

Controle

Neste estágio busca-se ampliar a experiência nas práticas circenses, bem como a conscientização acerca das possibilidades e limitações de cada aluno. O controle técnico e conteúdos conceituais devem ser trabalhados a partir de habilidades ou truques básicos.

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

Este tipo de aprofundamento é comum em projetos sociais, cursos ou oficinas de tempo livre (lazer ou condicionamento físico), ou, ainda, nas escolas de educação formal que incluem as práticas circenses no conteúdo programático.

Domínio

Visando maior aprofundamento na arte do circo, este estágio requer um controle ótimo do corpo, ampliando significativamente as possibilidades artísticas dos alunos. Evidentemente a exigência, a dedicação e o compromisso serão afetados, exigindo cada vez mais dos alunos.

Aquele que escolhe esse caminho busca aprofundar o domínio de uma técnica específica, com o objetivo de aumentar sua experiência nos quesitos técnico, artístico ou pedagógico para a criação de um número ou espetáculo.

Este tipo de formação pode ser realizado no meio familiar (circo família), em contato com mestres de reconhecida notoriedade, em cursos livres de aprofundamento técnico e artístico, em alguns projetos de circo social que tenham um viés profissionalizante, assim como, e principalmente, em escolas preparatórias e de ensino técnico.

Virtuose

Nessa fase o artista em formação deve ser capaz de modificar os distintos elementos que compõem o número circense, bem como ter qualificações para contribuir na elaboração do espetáculo. Em outras palavras, “esse estado é aquele em que se pode manifestar plenamente o controle retroativo da ação em curso, no mesmo momento em que se realiza a proeza, ou seja, as capacidades de improvisação e de adaptação que permitem a interpretação” (WALLON, 2009, p.22), permitindo que o artista se exprima por meio de sua criação artística.

Este estágio do desenvolvimento artístico requer uma formação prolongada no tempo e enorme dedicação, e é obtida normalmente por meio do ensino familiar (circo família), pela formação continuada ou especializada com mestres de reconhecido prestígio por sua trajetória artística ou pedagógica; e ainda a partir de cursos de nível superior. A virtuose requer muita experiência e grande investimento de tempo e dedicação, e, por conseguinte, disciplina.

Com base nesses distintos estágios da arte circense, fica patente que quanto maior for o nível de engajamento do artista, maior deverá ser seu aprofundamento teórico, prático e artístico, ou seja, o seu envolvimento. Esse envolvimento acontecerá nas dimensões corporal, intelectual e artística, e por isso requer decisão firme e grande investimento de tempo, recursos e energia. Quanto maior o aprofundamento de quem quer se profissionalizar, maior será seu distanciamento em relação o grande público, e, portanto, maior o impacto do produto artístico oferecido. Isso significa dizer que os artistas

profissionais trabalham visando o estágio de virtuose, enquanto os demais praticantes permanecem, em sua maioria, nos estágios elementares (descoberta e controle). Sintetizamos esse pensamento na figura a seguir.

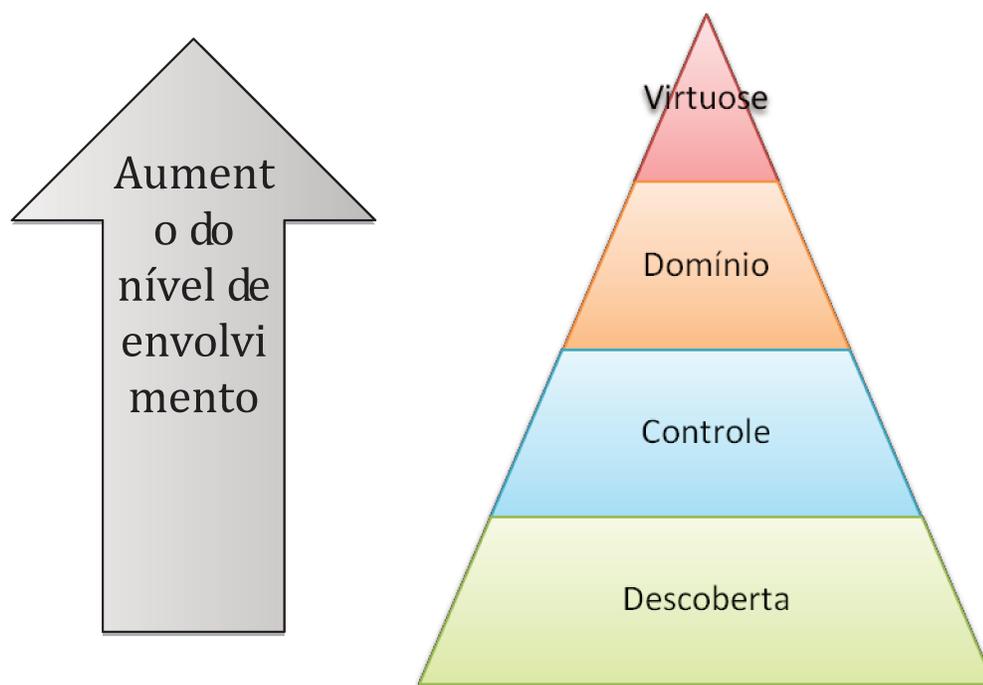


Figura 10: Nível de envolvimento em relação às etapas de formação do artista circense

3.2. Os âmbitos do circo

A formação do artista circense está atrelada a duas formas principais de transmissão do conhecimento: familiar ou em escolas especializadas. Contudo, hoje, como nunca antes, a quantidade de pessoas que buscam vivenciar tal prática circense, nos diferentes níveis de envolvimento acima comentados, vem aumentando consideravelmente, gerando a aproximação de profissionais de áreas diversas. Assim, portanto, é possível acessar os saberes circenses como conteúdo da educação física (COASNE, 1992; DUPRAT; PÉREZ GALLARDO, 2010; FOUCHET, 2006; INVERNÓ, 2003; ONTAÑÓN et al 2012, 2013a), como forma de lazer (DUPRAT, 2012; OLIVEIRA, 2008), como

entretenimento ou divertimento (HOTIER, 2001), como prática social (FIGUEIREDO, 2007; GALLO, 2009; PERIM, 2013), como meio para a educação estética (BORTOLETO, 2011; ONTAÑÓN et al 2013b), como meio para a promoção da saúde e de melhorias no condicionamento físico (SOARES; BORTOLETO, 2011) ou ainda como ferramenta para a promoção da criatividade (INVERNÓ, 2003).

Desse modo, a diversidade de espaços, de objetivos perseguidos e de profissionais envolvidos em relação aos diferentes níveis de envolvimento faz do circo um fenômeno ainda mais complexo. Contudo, a aproximação de um maior número de interessados em tornarem-se profissionais do circo, ou de profissionais de áreas diversas que de algum modo iniciam labor neste campo artístico, gera novas demandas formativas e um novo cenário político, institucional e pedagógico (BORTOLETO, 2008).

Ao integrar uma sociedade “líquido-moderna” (BAUMANN, 2007; 2004), caracterizada por um intenso dinamismo social, os circenses, ou seja, os profissionais que atuam com o circo, como artistas, educadores, arte-educadores, pesquisadores, diretores artísticos etc., devem atentar para essas novas demandas, buscando desenvolver estratégias para atendê-las.

Procurando compreender esses novos mercados, Bortoleto e Machado (2003) descreveram três grandes âmbitos de atuação do profissional circense: recreativo, educativo e profissional (artístico). Após uma década e um importante movimento de transformação do circo, esses âmbitos se desmembraram, oferecendo novos domínios de atuação: profissional; lazer; educativo; social e terapêutico. Cada um deles exigirá competências específicas, conforme detalhamos a seguir.

3.2.1. Profissional

O âmbito profissional (BORTOLETO; MACHADO, 2003), como vimos anteriormente, foi formado por saltimbancos, funâmbulos, acrobatas, atores e artistas de rua da *commedia dell'arte*, mambembes do circo tradicional, do circo novo, do circo contemporâneo, dos espetáculos de variedades, dos cabarés e dos *vaudevilles*, bem como

autodidatas e tantos outros que contribuíram e influenciaram o desenvolvimento dessa arte múltipla, complexa e riquíssima em manifestações artísticas.

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

Este âmbito, portanto, será caracterizado pela formação profissional visando as etapas de domínio e virtuosidade, e seus protagonistas podem obtê-la por meio dos seguintes tipos de formação: ensino familiar (circo família); formação continuada ou especializada em escolas preparatórias ou com mestres reconhecidos; em instituições de ensino técnico; e ainda a partir de cursos de nível superior.

A atuação profissional vem sendo amplamente estudada, principalmente no que tange a suas relações históricas (BOLOGNESI, 2003, 2009, 2010; SILVA, 2007; SILVA; ABREU, 2009); a suas transformações estéticas (FAGOT, 2010; MALEVAL, 2009; ROSEMBERG, 2004; WALLON, 2009;) e às relações econômicas desse mercado (DAVID-GIBERT, 2006).

Alguns outros estudos são dedicados a discussão acerca da formação do profissional circense: a formação desse artista e as transformações históricas no Brasil (SILVA, 2011); a socialização na formação profissional em escolas especializadas da França (SALAMERO, 2009) e a formação artística na Escola Nacional de Circo (VEIGA, 2007).

Precisamos ampliar e aprofundar os debates em torno da formação profissional, identificando quais medidas de curto, médio e longo prazo contribuirão para o seu reconhecimento oficial pelos órgãos governamentais.

3.2.2. Lazer

O circo é uma arte intimamente ligada ao divertimento (HOTIER, 2001) e ao entretenimento. O âmbito do lazer nasce juntamente com o artístico, o que faz com que não possamos dissociar esses dois âmbitos: quando uma destreza é apresentada e o público ou o

espectador está ali pela vontade de presenciar e contemplar tal ação, entendemos que esses dois âmbitos já se faziam presentes. As pessoas se divertiam, assistiam às peripécias dos saltimbancos, funâmbulos e dançarinos de corda (Idade Média), ou às destrezas apresentadas pelos acrobatas na Antiguidade grega (1.500 a.C.), ou mesmo às habilidades corporais e de manuseio de materiais no Egito e na China antigos (3.000 a.C.).

Contudo, pensar esse âmbito nessa perspectiva seria simplificar demais, mesmo porque o conceito de lazer vai se desenvolver em meados do século XX, quando se torna um fato social, nascido da extensão do tempo livre pela redução do tempo de trabalho (DUMAZEDIER, 1994). Dessa forma, poderíamos pensar em algumas atividades que fazemos em nosso tempo livre.

Seria necessário lembrar a televisão, os passeios de carro, as viagens, bem como as novas práticas do corpo e da afetividade, além de tudo que é lucrativo ou não, interessado ou desinteressado nas atividades escolhidas fora das obrigações profissionais, familiares e escolares, fora dos compromissos socioespirituais ou sociopolíticos do tempo livre... (Ibid, p. 30)

Aqui poderíamos manter a relação de espetáculo/espectador entre o circo e a população em geral. Nesse período, o circo, enquanto entretenimento, constituiu uma das inúmeras atividades ou formas de divertimento e de se passar o tempo livre. Em estudo longitudinal realizado na França⁶⁰, entre 1956 e 1986, Dumazedier (1994) nos aponta que muitas atividades tiveram um aumento de participação da população⁶¹.

Elas foram lentamente liberadas e desenvolvidas pela conquista social do tempo livre, acompanhando um nível de vida mais elevado a ponto de permitir uma expressão social mais forte de si mesmo através do corpo, do coração ou do espírito, não somente para alguns ociosos privilegiados mas inegavelmente para todos os trabalhadores. (Ibid., p.48)

⁶⁰ Pesquisa realizada na base de 1/20 junto à população de Annency (França), entre os anos de 1956 e 1986 (DUMAZEDIER, 1994, p.38). Em outro estudo realizado na cidade de Americana (Brasil), de 1973 a 1981, foram observadas as mesmas tendências. As práticas corporais do tempo livre aumentaram em todas as áreas esportivas e extraesportivas (corrida, ginástica etc.), sendo praticadas de tempos em tempos por 1/3 da população adulta. Entre as mulheres, o crescimento foi mais intenso no que se refere à manutenção da forma e da expressão.

⁶¹Entre elas: boliche de parque, ginástica, tênis, frequência ao cinema, ao teatro e concertos, fotografia (amadora), prática de instrumentos musicais etc.

O que se percebe é que o circo se relaciona com o lazer até o início da década de 1990, ainda no formato de entretenimento (divertimento), seja a partir dos espetáculos na lona, nas intervenções em parques temáticos ou nas apresentações em espaços públicos. Segundo Marcellino (2007), estudos realizados no âmbito do lazer apontam que existem três pilares que sustentam as propostas nessa esfera do conhecimento, sendo eles: o entretenimento, o descaso e o desenvolvimento pessoal e social.

Em relações gerais, para se compreender o lazer, é preciso levar em conta alguns aspectos (MARCELLINO, 2007, p. 10-11):

- a cultura vivenciada no tempo disponível das obrigações profissionais, escolares, familiares e sociais.
- o fenômeno gerado historicamente, do qual emergem valores questionadores da sociedade como um todo, e sobre o qual são exercidas influências da estrutura social vigente.
- um tempo privilegiado para a vivência de valores que contribuam para mudanças de ordem moral e cultural.

Para o autor, o lazer é entendido:

Como a cultura – compreendida no seu sentido mais amplo – vivenciada (praticada ou fruída), no “tempo disponível”. É fundamental como traço definidor, o caráter “desinteressado” dessa vivência. Não se busca, pelo menos basicamente, outra recompensa além da satisfação provocada pela situação. A “disponibilidade de tempo” significa possibilidade de opção pela atividade prática ou contemplativa. (Marcellino, 1995, p.31)

Ou seja, o circo, enquanto fenômeno artístico e contemplativo, como forma de entretenimento e divertimento, pode ser considerado uma forma de lazer.

Podemos identificar um novo mercado ou um novo modo de ver o circo e suas relações com o lazer: enquanto “tempo livre”, com a abertura dos conhecimentos circenses aos sujeitos históricos que não fazem parte da estrutura circo-família, como já foi amplamente discutido no capítulo anterior. Assim, a partir da década de 1980, podemos identificar um novo mercado ou um novo modo de ver o circo e suas relações com o lazer,

enquanto “tempo livre” (DUMAZEDIER, 1994, p.25), com a abertura de escolas com um viés não profissional, conhecidas como “*écoles de loisir*” (FFEC e FEDEC) ou “*escuelas recreativas de circo*” (BROZAS POLO, 2004).

A prática do circo neste âmbito terá um enfoque lúdico, com o objetivo de permitir o contato com a cultura circense e o desenvolvimento das atividades sem o enfoque da *performance* de alto nível (profissional). O foco não está no aspecto técnico e sim na sensação de “prazer, diversão e satisfação” (BORTOLETO; MACHADO, 2003).

Não há dúvidas de que o circo, enquanto atividade de lazer, satisfaça os interesses, individuais ou coletivos, classificados em seis áreas fundamentais⁶²: artísticos, intelectuais, físicos, manuais, sociais e turísticos. Em outras palavras, a escolha, a opção, em termos de conteúdo, está diretamente ligada ao conhecimento das alternativas que o lazer oferece e da distinção das áreas abrangidas pelo conteúdo do lazer (MARCELLINO, 2007).

Assim, entendemos que o circo pode satisfazer os:

- interesses artísticos, inseridos no domínio do campo do imaginário, das imagens, das emoções e dos sentimentos, abordando um conteúdo estético e que configura a beleza do encantamento;
- interesses físicos e esportivos, enquanto atividades em que prevalece o movimento, como uma prática de atividade física;
- interesses manuais relativos à capacidade de manipular e transformar objetos ou materiais;
- interesses sociais, quando se procura fundamentalmente o relacionamento, os contatos face-a-face; neste caso, a predominância deixa de ser cultural e passa a ser social.

Dessa forma, o circo e o lazer vêm sendo retratados em alguns trabalhos, principalmente enquanto prática de atividade física, como: condicionamento físico (MEDEIROS, 2004; TUCUNDUVA; PELANDA, 2012); uma nova possibilidade de lazer

⁶²Baseado nos seguintes trabalhos: DUMAZEDIER, J. *Planejamento de lazer no Brasil: a teoria sociológica da decisão*. São Paulo: SESC, 1980; CAMARGO, L. O de L. *O que é lazer*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

(OLIVEIRA, 2008); prática nas academias de ginástica na região de Campinas (SOARES; BORTOLETO, 2011); e até mesmo possibilidade de atividade para colônia de férias temática (DUPRAT, 2012).

Mas ainda há poucos encontros e debates de profissionais, professores e investigadores dos campos das artes, das artes circenses e do lazer. Ainda que partilhem determinadas reflexões, entendimentos e mesmo posicionamentos políticos, “ainda persiste um curioso afastamento entre os que estão envolvidos com o campo do lazer e os que militam no campo da arte” (MELO, 2007, p.65), um campo de atuação ainda pouco estudado e explorado.

3.2.3. Educativo

Muitos acontecimentos ocorridos ao longo da trajetória dos circenses podem exemplificar as várias relações entre o circo e o âmbito educativo.

Primeiramente, devemos destacar o importante fato de o circo tradicional ser uma escola única e permanente (SILVA; ABREU, 2009), com aprendizagens adquiridas no interior do mundo da lona, que formava e qualificava seus trabalhadores ética e profissionalmente. Como visto anteriormente, os jovens artistas receberam diretamente dos mestres e foram educados por meio da transmissão oral de saberes, de valores, conhecimentos e práticas, e resgatavam os conhecimentos de seus antepassados, imbuídos de memórias das relações sociais e de trabalho, carregados de uma metodologia de ensino/aprendizagem que garantia (e garante) a formação de profissionais circenses (SILVA, 2011). Esse tipo de estrutura permanece sendo o único modo de formação artística e profissional até o século XX, mais precisamente até a década de 1970⁶³.

Ao pensar o circo e suas funções educativas, devemos colocar em evidência a estrutura e as diretrizes da educação. Durante a história circense, observamos diversas aproximações e distanciamentos com diferentes áreas do conhecimento, como o teatro, a dança, a ginástica, a educação física, entre outras. Muitas dessas aproximações se deram dentro do sistema educacional formal.

⁶³ Abertura das escolas especializadas em circo, como indicado no Capítulo 1.

Para os artistas circenses tradicionais, o circo, além de exercitar o corpo, desenvolve valores morais, éticos e de convivência. Porém, essa não era a visão da ginástica científica. Os higienistas e pedagogos criticavam os acrobatas e funâmbulos pelos excessos do corpo e viam o circo como uma prática sem propósito, com gasto de energia desnecessário. Devemos salientar que estamos falando do período de consolidação do estado burguês e da burguesia como classe (SOARES, 2004). Era necessário investir na construção de um novo homem e, para tanto, fazia-se uso de um discurso de retidão corporal, que pretendia estabelecer uma ordem lógica nas atividades e uma adequação do tempo ou, mais precisamente, uma economia de energias (SOARES, 1998).

No início do século XIX, em diferentes países da Europa, principalmente Alemanha, Suécia e França, houve o desenvolvimento do Movimento Ginástico Europeu (LANGLADE; LANGLADE, 1970) construído a partir das relações cotidianas, dos divertimentos em festas populares, dos espetáculos de rua, do circo e dos exercícios militares, bem como dos passatempos da aristocracia (SOARES, 2001).

Mas, para que a ginástica fosse aceita enquanto movimento científico, somente os princípios de disciplina e ordem não foram suficientes; era necessário que se rompesse com o campo do divertimento, e assim, com o circo.

[...] a retórica de negação do circo nos escritos sobre a ginástica científica no século XIX foi-se ampliando. Acentuou-se, por exemplo, o temor ao imprevisível que o circo, aparentemente, apresentava. Seus artistas de arena, em suspensões e gestos impossíveis e antinaturais; a mutação constante de seus corpos transformou-se numa ameaça ao mundo de fixidez que se desejou criar (Ibid., p. 26).

Na visão dos profissionais que cuidavam do corpo (médicos higienistas), o circo vinha contra a ideia de disciplina e ordem burguesa. No que se refere aos usos do corpo, era uma forma perigosa e totalmente ausente de utilidade. Para tais profissionais, a atividade física fora do mundo do trabalho devia ser útil ao trabalho; em lugar do universo gestual do circo, nasceriam as séries de exercícios físicos, pensados, exclusivamente, para serem aplicados com finalidade específicas, úteis, e não como mero entretenimento (SOARES, 2001).

Seguindo essa corrente de pensamento, o principal nome da ginástica científica na França foi o coronel Amoros⁶⁴, que oferecia um espetáculo controlado (Ibid.) dos usos do corpo, um espetáculo protegido e trazido para dentro das instituições militares. Segundo a Soares (2001), em princípio do século XIX, Amoros regularmente convidava a imprensa e o grande público de Paris ao seu ginásio e, “no decorrer de sua ‘aula’ (ou seria de seu espetáculo?), chegava a arrancar aplausos de uma plateia desprovida de conhecimentos para julgar seu conteúdo” (Ibid., p. 26).

Em 1836, Jean Léotard, discípulo de Amoros, retorna a Toulouse, sua cidade natal para compartilhar os conhecimentos adquiridos em Paris e praticar os métodos *amorosiennes* (LARTIGUE, 2009). Alguns anos mais tarde, abre seu próprio ginásio e seu filho Jules Léotard, depois de vivenciar e praticamente crescer dentro desse ginásio, com o passar dos anos, vai desenvolver um novo aparelho circense, o trapézio volante, derivado das cordas aéreas, apresentando esse número em diversos circos e *music halls* existentes na época.

É interessante pensar que ao mesmo tempo em que a ginástica científica negava sua relação com o circo, os próprios praticantes dessa ginástica estavam presentes no circo; ou seja, havia uma relação velada, mas existente. Assim, a atividade circense que a ginástica negava foi um de seus mais sólidos eixos (SOARES, 2002).

Essa intrínseca relação entre o circo e a ginástica científica pode ser identificada também no Brasil, no início do século XX, sob influências do século XIX que pregavam uma espécie de cientificidade do conhecimento e um discurso legitimado dos saberes científico e político sobre o corpo, uma moralidade sanitária, em cujo interior está presente uma educação física “higiênica, eugênica e moral” (SOARES, 2004).

De acordo com Silva (2011), em um discurso do deputado federal Jorge de Moraes, na 33ª sessão, em 30 de junho de 1927, na Câmara dos Deputados⁶⁵, surge um debate em torno da cientificidade, no qual o deputado afirma que o único método de preparar os corpos, tanto para a guerra, como para o trabalho, estaria a cargo da educação física científica, e não mais nas mãos de “egressos dos circos equestres e acrobáticos”

⁶⁴ D. Francisco de Amoros y Ondeño (1770-1848), idealizador do método francês (SOARES, 2004).

⁶⁵ CONGRESSO NACIONAL. *Annaes da Câmara dos Deputados* (Organizados pela Directoria da Tachygraphia) – 1927 – Volume V – de 15 a 30 de junho. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1928.

(CONGRESSO NACIONAL apud SILVA, 2011), que ensinavam a ginástica nas escolas, associações e outros.

Essa proibição está imbuída de significados e tensões, de acordo com Silva (2011). A autora nos chama a atenção à presença da defesa da profissionalização e à disputa de saberes científicos *versus* saberes considerados não científicos. A acrobacia desenvolvida na tradição circense, por exemplo, foi compreendida como maléfica à saúde, pois através de uma orientação errônea produziria o desenvolvimento desarmônico e excessivo dos músculos.

É desse modo que a acrobacia circense começa a ser proibida e, em seu lugar, surge a ginástica científica que, embasada na fisiologia, na anatomia, na biomecânica, busca o controle e a eficiência dos movimentos. Em oposição ao suposto assistemático da educação transmitida oralmente pela tradição do circo; pela suposta imprecisão e falta de consciência dos movimentos dos acrobatas, ou seja, pela suposta educação improvisada e intuitiva dos artistas ambulantes (ANDRE, 2011, p. 4)

É interessante destacar que após 50 anos, durante a década de 1980, o circo começa a se configurar como uma ferramenta educacional e pedagógica, em diferentes projetos educativos, sociais e de lazer. O mais interessante é pensarmos que a própria educação física, que vinha renegando esses conhecimentos desde o século XIX, foi uma das grandes áreas de conhecimento que incorporou essa arte como um conteúdo curricular.

Assim como nos outros âmbitos de uso do circo, destacamos que a “função educativa do circo” (HOTIER, 2003) ganha destaque após a criação das escolas de circo nos anos 1970 e 1980, o que acarretou uma nova forma de institucionalização do conhecimento circense, como vimos nos âmbitos artístico e do lazer.

[...] o circo oferece uma gama de alternativas, que agregam e principalmente incluem diferentes pessoas, fazendo com que todos tenham a chance de aprender, de se incluir, de se descobrir e de compartilhar com muitos seus ganhos, tropeços e perdas (FIGUEIREDO, 2007, p. 38).

Dessa forma, o circo começa a ser utilizado como um recurso pedagógico, em projetos sociais, assim como um conteúdo do ensino formal (DUPRAT; DARIDO, 2011; 2012) e também como atividade extracurricular (TAKAMORI et al., 2010), principalmente nas aulas de educação física (ONTAÑÓN et al., 2012).

Para Hotier (2001), o *circo educativo* e seu ensinamento, em todos os níveis, desde o maternal até a universidade, colaboram para que a criança, o adolescente e o jovem adulto desenvolvam sua personalidade; constitui um aprendizado fundamentado na transmissão do saber e do saber-fazer, que compõe a formação ética, moral e de valores dos alunos, assim como era realizado com os “*enfants de la balle*” (GABER, 2009).

O circo faz parte da cultura corporal (BORTOLETO; MACHADO, 2003; DUPRAT; PEREZ GALLARDO, 2010) e é imbuído de significados e carregado de signos histórico-sociais construídos. Para Invernó (2003) e Duprat (2004), o trabalho com as diferentes modalidades circenses proporciona a melhora dos alunos no que diz respeito às habilidades coordenativas, ao conhecimento e ao controle corporal, mas, sobretudo, de sua capacidade comunicativa e expressiva. A atividade circense põe em destaque a criatividade, a cooperação, a interculturalidade e a expressão corporal, assim como a habilidade e capacidades físicas (DUPRAT; BORTOLETO, 2007).

A atividade é integrativa, composta de diversas portas de entrada (FIGUEIREDO, 2007). Existem movimentos, habilidades, atividades e características diferenciadas que a compõem, uma variedade de opções que pode ser um atrativo para a participação de diferentes pessoas, com diferentes habilidades e limitações.

Para Bortoleto e Machado (2003), o circo inserido num sistema educativo, no ambiente curricular ou extracurricular, deve ter um enfoque lúdico, de contato com a cultura corporal circense, com um nível de prática elementar (iniciante) que enfatize a expressão corporal.

Destacamos que, na última década, a produção acadêmica com enfoques pedagógicos vem aumentando exponencialmente, como indica o estudo realizado por Ontañón et al. (2013a)⁶⁶, que realizou uma investigação sobre as publicações relacionadas à

⁶⁶ Nesta pesquisa, foram encontrados 257 documentos, mas alguns deles foram acessados apenas pelo resumo, o que tornou inviável a sua utilização no estudo; por esse motivo, foram analisados 177 documentos.

temática “circo e educação física”. Analisando um total de 177 documentos, entre livros, capítulos de livros e artigos científicos, os autores os classificaram em diferentes categorias: pedagogia das atividades circenses em geral; planejamento do conteúdo “atividades circenses” em unidades didáticas; circo como conteúdo específico da educação física; desenvolvimento e aprimoramento técnico em modalidades circenses específicas; relatos de experiência; e outros temas.

Dessa forma, como destacam Duprat e Bortoleto (2007), as atividades circenses contribuem de forma especial na formação humana e põem em destaque a criatividade, a cooperação, a interculturalidade e a expressão corporal, assim como as habilidades e as capacidades físicas. Assim como destaca Rocha (2010), não se pode esquecer e negar um componente essencial às práticas circenses, que é o exercício da imaginação e o estímulo à criação artística.

3.2.4. Social

A educação é um processo amplo e complexo de apreensão e leitura do mundo, de conceitos, de experiências, comportamentos e procedimentos éticos que as pessoas tanto aprendem no interior da escola como nas comunidades, nas relações familiares e nas relações de sociabilidade de uma cidade (FARIAS, 2001). O processo educativo é complexo, atravessado e influenciado por situações e relações, das mais imediatas (família, escola, amigos e colegas) às mais complexas (privatizações, política, economia, disputas religiosas) (ZANETTI, 2001).

O trabalho educativo não pode ser reduzido à dimensão pedagógica/didática. Precisamos situá-lo no contexto sócio-político-econômico e cultural em que se desenvolve. Para Zanetti (2001, p. 22), “não é a mesma coisa, não são os mesmos argumentos e linguagens a serem usados, se a ação educativa for desenvolvida no campo ou na favela, com jovens que estudam ou não, que participam de alguma organização ou não, no Rio de Janeiro ou em Manaus...”.

Essas múltiplas situações devem ser consideradas no processo educativo. Portanto, dissociar o âmbito social do educativo foi uma postura política-sócio-cultural de

nossa parte. Entendemos que o âmbito social vem sendo desenvolvido e tem vida própria. Ganhou uma força tão grande na última década que é preciso encará-lo como um âmbito autônomo, por possuir características marcantes e uma multiplicidade de possibilidades de atuação, principalmente pela atuação das ONGs (organizações não governamentais).

De acordo com Figueiredo (2007), as primeiras ONGs brasileiras nasceram a partir do campo religioso, nas décadas de 1960/70. A partir da década de 1980, houve o surgimento de novas organizações populares e movimentos sociais, que trabalhavam com diferentes temas, como a “questão racial, a de gênero e o meio ambiente” (NOVAES apud FIGUEIREDO, 2007, p. 70).

De acordo com Gallo (2010), no começo da década de 90, surge no Brasil uma quantidade consistente de fundações e associações sem fins lucrativos (FASFILs) e ONGs, que “asseguram diversos direitos de cidadania aos moradores das comunidades e à população pobre, de uma forma geral, através do trabalho ligado à arte e à cultura” (NOVAES apud FIGUEIREDO, 2007, p. 71) e que se dedicam ao desenvolvimento de projetos com a finalidade de promover o exercício da cidadania e a inclusão social de crianças e adolescentes em situação de risco social⁶⁷.

Entende-se pela expressão, segundo Regina Novaes (1998), as diferentes situações de risco de exclusão social a que estariam expostos os sujeitos, incorporando, portanto, um vasto leque de problemas e dificuldades relacionados à situação de pobreza. Essa exclusão não está restrita apenas à esfera pública: à falta de acesso à educação, saúde e condições de vida razoáveis. Segundo Letícia Reis, (2000) ela abrange também a esfera privada, devido à carência de uma estrutura familiar e econômica estável. A categoria “risco social” remete a diferentes contextos e situações: várias circunstâncias podem determinar o risco social, e como exemplos podemos citar a pobreza; a marginalidade social; a situação de guerra; o local de residência; a falta de acesso ao lazer, à saúde, à escola (REIS, 2000, p. 100) (FIGUEIREDO, 2007, p. 82).

A grande maioria desses projetos utiliza as artes – seja o teatro, a dança, a música, as artes plásticas ou o circo – como recurso de superação. Qualquer tipo de arte é um estímulo à expressão, à comunicação e à análise de experiências do ser humano, é

⁶⁷A expressão “risco social” foi inventada nas últimas décadas e passou a ser utilizada pelos diversos programas sociais, além de ser o objeto de ações destes (FIGUEIREDO, 2007).

facilitadora do autoconhecimento, incentivadora da imaginação e da criação (FIGUEIREDO, 2007); gera mudanças, tais como: maior qualidade de expressão, utilização menos estereotipada e mais livre do espaço, maior fluidez dos movimentos, melhor consciência de si mesmo e, conseqüentemente, maior autoestima (LAFORTUNE, 2001).

A arte é uma aliada da educação, uma possibilidade de expressão do homem (CÉSAR, 2001); uma alternativa para as abordagens tradicionais (LAFORTUNE, 2001); uma forma de estar em contato com os sentimentos e expressá-los. A arte tem o grande poder de comunicar o que se sente e de permitir se entender (FIGUEIREDO, 2007); uma maneira de desenvolvimento pessoal (LAFORTUNE, 2001); tem um caráter transformador, pois sua prática exige que as pessoas pensem, reflitam e analisem suas experiências.

Atualmente, existem diversos grupos que, ao se utilizarem dela, conseguem uma repercussão política e social de extrema importância. Esses grupos de arte e cultura têm motivado a participação de muitos jovens em diferentes instituições, de acordo com as diversas atividades artísticas. Nesses espaços, os jovens podem expressar seus descontentamentos, fazer denúncias e elaborar novos caminhos e projetos individuais e coletivos. Essas instituições, portanto, passam a ser percebidas como novos espaços de representação e interlocução entre as juventudes, e jovens e adultos (FIGUEIREDO, 2007, p. 71).

Muitos desses projetos possuem referenciais que fazem parte da elaboração das propostas pedagógicas. Santos (2001) nos aponta alguns deles, utilizados para o desenvolvimento da proposta pedagógica do Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CRCDD):

- Harmonia – respeito mútuo;
- Protagonismo – participação de todos os envolvidos no processo educativo nas decisões fundamentais;
- Eficiência – identidade entre o fim e a necessidade;
- Dinamismo – capacidade de autotransformação, segundo as nossas necessidades;
- Felicidade – sentir-se bem com o que temos e somos;
- Estética – referência de beleza e gosto apurado;

- Oportunidade – geração de oportunidade e possibilidade de opção
- Transformação – passagem de um estado para outro, melhor do que o anterior;
- Criatividade – inovação, animação, recriação;
- Cooperação – espírito de equipe e solidariedade;
- Coerência – equilíbrio entre teoria e prática;
- Apropriação – equilíbrio entre o desejado e o alcançado;

A partir dos anos 1990, inicia-se o processo de identificar a atividade circense como ferramenta pedagógica nos processos de arte-educação (CAMARA; SILVA, 2009). Ela é encarada por muitos educadores e pesquisadores como uma arte com potencial capaz de possibilitar a modificação da realidade, a transformação e o conhecimento pessoal, além de possibilitar aos jovens uma nova forma de ver o mundo e de estar nele, gerando outro olhar da sociedade em relação a esses jovens (FIGUEIREDO, 2007).

Para Infantino (s/d), o circo é uma proposta lúdica que combina jogo e brincadeira, dando ao jovem satisfação no ato da aprendizagem e uma gratificação imediata; o circo é uma escola de disciplina (FIGUEIREDO, 2007), autodisciplina e de criatividade (INFANTINO, s/d), e a aprendizagem é dura e fisicamente exigente, uma vez que impõe continuidade e constância ao treinamento, requer um bom estado físico, força muscular e concentração; além disso, o circo é uma ferramenta de convivência consigo mesmo e com os demais (FIGUEIREDO, 2007), proporciona uma consciência corporal que ajuda a manejar a ansiedade e controlar os impulsos de agressividade (INFANTINO, s/d); na prática do circo, a cooperação é indispensável para realizar números de grupos, com os riscos minimizados e todos os participantes muito atentos e conhecendo perfeitamente suas obrigações (FIGUEIREDO, 2007).

Para Figueiredo (2007), a arte circense também é múltipla, pois engloba em seu escopo diversas outras manifestações, como a dança, a teatralidade e a dramaturgia. O circo rompe com o paradigma assistencial de atenção, o jovem é considerado como uma pessoa repleta de capacidades e potencialidades (INFANTINO, s/d) e, assim, configura-se uma forma muito importante de suscitar sentimentos como solidariedade, espírito de grupo, respeito e confiança um no outro (FIGUEIREDO, 2007). A autora nos aponta que o circo é

uma arte democrática e social, não exige conhecimento prévio (saber ler e escrever) e tem grande apelo junto aos jovens na medida em que fala a linguagem do corpo.

Com tantas qualidades e funções educativas e pedagógicas, o circo culmina em propostas de circo social. Definir esse conceito é uma tarefa difícil e complexa, pois pode ser entendido como um fenômeno que reúne todo um conjunto de atividades desenvolvidas por diferentes tipologias de instituições que utilizam a arte circense como ferramenta pedagógica, caracterizando-se pela diversidade dos projetos propostos e pelos sujeitos atendidos (GALLO, 2009). Ou seja, o circo social caracteriza-se por diferentes formas e múltiplas metodologias, aplicadas em diferentes contextos por atores sociais distintos (PERIM, 2010).

Segundo os próprios pesquisadores, estudiosos, arte-educadores e coordenadores de projetos, o conceito de circo social está em constante mutação, sendo aprofundado, principalmente, a partir dos anos 2000.

Para Perim (2010, p. 208):

[...] circo social é a articulação dos processos de ensino e aprendizagem da cultura das artes e habilidades circenses associada a conceitos pedagógicos, dando forma a metodologias de educação não formal que utilizam os fatores de “risco” e “sedução” do circo como elementos centrais de atividades que propiciam a crianças, adolescentes e jovens, especialmente, os de classes e territórios populares, o desenvolvimento de suas múltiplas potencialidades, a elevação da sua autoestima, a construção da sua autonomia e a ampliação do seu exercício pleno da cidadania.

De acordo com Rocha (2010) o circo social pode ser visto como um método, um caminho em outra direção frente à situação de exclusão social e de crise no sistema do ensino formal.

No Brasil, o número de projetos de circo social não para de crescer, sendo que muitos deles fazem parte da Rede Circo do Mundo Brasil⁶⁸ (FIGUEIREDO, 2007;

⁶⁸Fundada em 1998, a Rede Circo do Mundo Brasil foi formada por organizações que acreditam na arte-educação e, principalmente, na arte circense como um canal de integração e expressão dos jovens, bem como de promoção da cidadania e de transformação social. Fazem parte dessa rede: ASA – Associação Sou Arte de Campo Mourão, Associação Londrinense de Circo, Casa da Cultura e Cidadania, Centro Cultural Piolin, Circo Baixada, Circo Laheto, Circo Picolino, Escola de Circo Dom Fernando, Escola de Circo Pé de

GALLO, 2009). Esta surgiu através de um programa social do Cirque du Soleil, chamado “Cirque du Monde”⁶⁹(Circo do Mundo), criado em 1995.

A Rede Circo do Mundo Brasil se percebe como um ‘ato coletivo’ formado por organizações que acreditam na arte-educação como um meio eficaz no processo de desenvolvimento integral de crianças e jovens do meio popular e que utilizam linguagens artísticas e culturais, em especial as artes circenses, como um canal de integração, expressão. Promoção da cidadania e transformação social (TRINDADE; JÚNIOR, s/d, p. 21).

Na Rede Circo do Mundo Brasil, os projetos de todas as partes do país colaboram mutuamente para a troca de conhecimentos, experiências e oportunidades. A rede é formada por diversos projetos de circo social em diferentes estados do Brasil, além do Distrito Federal. Até o ano de 2007 atendeu diretamente 10 mil crianças e jovens em situação de risco social, além de gerar cerca de 900 empregos diretos nas localidades onde se desenvolvem os projetos (FIGUEIREDO, 2007).

Gallo (2009) destaca que outras instituições surgidas mais ou menos no mesmo período conquistaram visibilidade importante e se tornaram referências; entre elas estão, por exemplo: o projeto do *clown* Miloud Oukilì, em Bucareste, na Romênia, que atua desde 1992; o cirque educatif, na França, amplamente divulgado pelas pesquisas de Hotier; e o Circo para Todos em Cali, na Colômbia, que atua desde 1994.

Existem hoje, por todo o mundo, muitos projetos de circo social que trabalham diretamente com jovens em situação de risco social. De acordo com Figueiredo (2007) existem projetos nos seguintes países: África do Sul, Austrália, Bélgica, Burquina Faso, Canadá, Camarões, Chile e Estados Unidos, entre outros.

Atualmente, o Circo Social torna-se relevante em âmbito internacional, e seu desenvolvimento está em contínua expansão. No entanto, como considera Gallo (2009), ainda há poucas referências e produção científica sobre esse assunto.

Moleque, Escola Pernambucana de Circo, ICA, ICC, Instituto Pombas Urbanas, Projeto Lona das Artes, Se Essa Rua Fosse Minha e Sua Majestade o Circo.

⁶⁹Criado pelo Cirque du Soleil pela Jeneuse Du Monde, uma ONG de cooperação internacional que trabalha com jovens nos planos local e internacional, o Programa apoia diversos projetos de circo social ao redor do mundo, em, pelo menos, cinco continentes. Para mais informações, acesse: <http://www.cirquedusoleil.com/en/about/global-citizenship/social-circus/cirque-du-monde.aspx>.

3.2.5. Terapêutico

“O riso é uma revelação, o riso é o imprevisto da queda.”
Ariano Suassuna⁷⁰

Devemos destacar que o circense sempre foi um inovador que, a partir das dificuldades, se renova, se recria e busca diferentes maneiras de se organizar. Muitos foram os ambientes nos quais o artista circense se aventurou a trabalhar, no início do século XX: nos *music halls*, cabarés de variedade, números de palhaços, malabarismo e dançarinos encantavam a plateia.

Essa diversidade de espaços vai crescendo cada vez mais, até chegar a hospitais, clínicas de saúde e mesmo áreas de desastres e guerras. Destacamos uma primeira evidência em uma publicação do *Le Petit Journal*⁷¹, do ano de 1908, que retrata um *tour*

de palhaços filantrópicos nos hospitais infantis em Londres. A publicação conta ainda com um desenho de dois palhaços, em um quarto de hospital, que buscam levar alegria para os que estão naquele ambiente.

Este âmbito, assim como o lazer e os âmbitos social e educativo, se fortalece a partir das décadas de 1980 e 1990, quando diversas ONGs e instituições privadas se dedicam à ajuda humanitária, contribuindo no processo de reintegração social e cultural de



Figura 11: Palhaços no hospital em 1908 – referência ao âmbito terapêutico.

Fonte: AMBIDEXTRO (2006, p. 24).

⁷⁰Ariano Suassuna, citado por Claudia Zucheratto em entrevista para Ronaldo Bressane. Eu me sinto palhaço quando... *Revista V*, ano 2, n. 18, maio/junho 2006.

⁷¹*Le Petit Journal, supplément illustré, dimanche, 13 septembre 1908, dix-neuvième Année, n. 930* In: *Ambidextro – Revista de Circo y Teatro de calle*, n. 42, p. 24, 2006.

sociedades ou países vítimas de conflitos militares, problemas socioeconômicos e catástrofes naturais (BORTOLETO, 2005).

Um grande ícone desse trabalho é o Doutor Patch Adams⁷², internacionalmente conhecido pelo filme *Patch Adams – O Amor é Contagioso* (1998), estrelado por Robin Williams, no qual o médico se caracteriza como palhaço na tentativa de humanização do tratamento de seus pacientes. Além de médico, humorista, humanista e intelectual, Patch é também um ativista em busca da paz mundial. Convencido da conexão entre o ambiente e o bem-estar, acredita que a saúde de um indivíduo não pode ser separada da saúde da família, da comunidade e do mundo. Atualmente, Patch e sua trupe de médicos-palhaços viajam pelo mundo para áreas críticas em situação de guerra, pobreza e epidemia, espalhando alegria, o que é uma excelente forma de prevenir e tratar muitas doenças.

Essa relação entre a medicina e o universo circense também ocorre no Brasil. Tivemos o prazer de conhecer Jamiro Vanderley da Silva, o clínico-geral, cardiologista e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) que realiza mágicas durante suas visitas a pacientes no hospital, assim como utiliza esses recursos em suas aulas. Assim, observamos um movimento de humanização dos próprios médicos, que buscam uma alternativa à forma tradicional e superficial de tratar seus pacientes.

Neste contexto, a figura mais comumente vista é o palhaço que se transforma em “médico”, um médico formado em “besteirologia” (CYPRIANO, 2005). Esse palhaço/doutor não interfere no tratamento médico, apenas age na tentativa de auxiliar na recuperação e no alívio de crianças acometidas pelas mais variadas doenças – desde simples acidentes domésticos até casos graves. Todo o trabalho desenvolvido no hospital tem um alvo em particular: a superação do momento difícil, essencial na busca pela recuperação⁷³.

⁷²Hunter Doherty "Patch" Adams (Washington D.C., 28 de maio de 1945) é um médico norte-americano, famoso por sua metodologia inusitada no tratamento de enfermos. Formado pela Virginia Medical University, também fundou o Instituto Gesundheit em 1971. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Patch_Adams.

⁷³ Elizabete Batista Hurtado, fundadora da Associação Anjos da Alegria, de Americana, que desde 2004 vem trabalhando com a ajuda de 85 voluntários atuantes e 174 cadastrados, em entrevista a Juliana Freitas, da revista *Notícia*, ano II, n. 7, setembro/outubro de 2006.

Esse movimento de artistas invadindo o espaço hospitalar pode ser visto em diferentes países. Trata-se, por exemplo, do caso do Clown Doctors⁷⁴, que opera em vários estados dos Estados Unidos, na Austrália, no Canadá, em Israel e na Europa, atendendo especialmente às necessidades psicossociais de crianças hospitalizadas, mas também visitando adultos em alguns dos hospitais.

Após a experiência com a Clown Care Unit, dos Estados Unidos, o ator Wellington Nogueira funda, em 1991, no Brasil, o Doutores da Alegria⁷⁵, que já visitou mais de 350 mil crianças e adolescentes no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. De todas as entidades do mundo que realizam trabalhos semelhantes, esta é a única com um centro de estudos próprio, que pesquisa e difunde o conhecimento adquirido. Nesse centro, os participantes do projeto produzem teses e pesquisas, publicam livros, lançaram um filme e são parceiros do Ministério da Saúde na área de formação profissional (CYPRIANO, 2005). Sua atuação criou um mercado de trabalho, fazendo com que muitos artistas profissionais trabalhem no projeto e sobrevivam de sua arte.

Muitos outros projetos, assim como o Doutores da Alegria, são coordenados por ONGs e organizações sem fins lucrativos, em diferentes regiões do planeta. Em muitos deles, os integrantes desenvolvem trabalhos voluntários e buscam a humanização das relações sociais como suporte para um mundo melhor.

Bortoleto (2005) nos indica que entidades como Médicos Sem Fronteiras, Cruz Vermelha, Save The Children ou Médicos do Mundo representam atualmente grande parte das possibilidades de assistência aos grupos mais necessitados em quase todas as partes do mundo, principalmente dedicando suas atividades à tentativa de solucionar problemas básicos de subsistência como, por exemplo, “o tratamento de lesões, doenças infecciosas, surtos generalizados, além de problemas de saneamento básico, habitação, alimentação” (Ibid., p. 2).

⁷⁴ O Clown Doctors começou em hospitais em 1986, dentro do programa chamado The Big Apple Circus Care Unit, iniciado por Michael Christensen em Nova York. Mais informações: http://en.wikipedia.org/wiki/Clown_Care.

⁷⁵ Esse trabalho já foi reconhecido, inclusive, com prêmios internacionais: nos anos de 1998 e 2000, o grupo foi eleito como uma das 40 Melhores Práticas Globais por um júri da Divisão Habitat, da ONU; e, em 2002, foi considerado um dos 50 embaixadores do Prêmio Stockholm Partnership (Parcerias de Estocolmo para Cidades Sustentáveis), da Suécia (CYPRIANO, 2005).

Por outro lado, outras organizações com menor infraestrutura e de ação social menos abrangente utilizam o circo como um instrumento de ajuda humanitária às populações carentes. Uma das inúmeras organizações que desenvolvem um trabalho respeitado e contínuo é o Palhaços sem Fronteira⁷⁶, que tem como objetivo melhorar a situação psicológica das populações, utilizando o riso como meio terapêutico, especialmente para as crianças que vivem em campos de refugiados e zonas de conflito, em situações de emergência ou exclusão social (PAYASOS SIN FRONTERA, 2005).”Utilizar las artes escenicas con recurso pedagógico, permite a Payasos sin Fronteras reforzar otros proyectos sócio-educativos, a traves de la colaboracion con estas otras organizaciones humanitarias” (Ibid., p. 23).

Dessa forma, os espetáculos e as oficinas são adaptados de acordo com os objetivos buscados: projetos de prevenção da saúde (água, saneamento básico, sustentabilidade, saúde oral, AIDS, desnutrição), proteção da infância, promoção dos direitos (trabalho infantil, violência familiar), entre outros.

Bortoleto (2005, p. 5) nos traz um depoimento⁷⁷ que expressa a importância desse trabalho humanitário: “graças a vocês hoje foi o primeiro dia que nossas crianças foram para casa falando de outra coisa que não fosse o medo de que voltasse a acontecer outro tsunami”.

Dessa forma, observamos um crescimento de iniciativas, com diferentes intuítos, diferentes abordagens e diferentes atividades, que realizam apresentações em diferentes locais. Com esse aumento, inúmeros pesquisadores passaram a realizar estudos para identificar os benefícios do humor e do riso nas estruturas fisiológicas e psicológicas do ser humano.

A atmosfera de alegria e risadas pode ajudar as crianças a esquecer seu sofrimento e seu estresse por um momento. A Associação Americana de Humor Terapêutico (American Association for Therapeutic Humor) define o humor terapêutico

⁷⁶ ONG formada por profissionais das artes cênicas, nasce com a convicção de que a arte é uma linguagem universal, sem fronteiras, que relaciona as pessoas e sociedades de forma inteligente e criativa em favor da compreensão mútua, da paz entre os povos e do respeito pela pessoa (Payasos sin fronteras. *Revista Padres y Maestros*, n. 292, p. 20-24, mayo, Madrid, 2005).

⁷⁷Depoimento dado pelo diretor de uma das escolas visitadas durante a Missão Sri Lanka, após a passagem do tsunami no dia 26 de dezembro de 2004, que devastou essa região do planeta (BORTOLETO, 2005).

como: “[...] cualquier intervención que promueva la salud y el bienestar estimulando el descubrimiento alegre, la apreciación o actividades. De lo absurdo o lo incongruente de las situaciones de la vida” (GARCIA, 2005, p. 9).

O humor é um recurso com o qual a pessoa enfrenta a tensão e a frustração, permitindo também enfrentar uma situação difícil. No âmbito do humor, fica implícita a necessidade de nos darmos conta de nossa fragilidade e vulnerabilidade ante a realidade em que vivemos (HERNANDEZ, 2005).

De acordo com o autor, já se demonstrou cientificamente que o humor e, por consequência, a risada geram efeitos no corpo humano que são capazes de reverter determinadas situações patológicas e ajudar a curar ou, ao menos, aliviar as enfermidades. A risada e o humor influenciam os sistemas cardiovascular, respiratório, endócrino, muscular, central e imunológico (HERNANDEZ, 2005).

Algumas dessas influências foram descritas por diversos estudos focados nesse tema (ABELLA, 2005, p. 51): liberação de endorfinas; ativação de músculos; os pulmões se enchem de ar; a capacidade respiratória é estimulada, assim como as funções circulatórias; geração de estados de ânimo diferentes e que influenciam na relação com si mesmo e com os demais; ativação do sistema imunológico; proteção a transtornos cardiovasculares; potencializa a criatividade e facilita o enfrentamento das frustrações; facilita a digestão, ao fazer vibrar o fígado; melhora a eliminação da bÍlis; estimula o baço; melhora a hipertensão, aumentando o fluxo sanguíneo; tonifica os músculos do rosto; e a gargalhada gera uma fadiga boa que elimina a insônia.

Quanto à perspectiva das relações interpessoais, a situação terapêutica do humor pode permitir (Ibid., p. 57-58): construir relações entre as pessoas; aumentar a comunicação; modificar sentimentos; modificar o pensamento; e modificar o comportamento. Ante a ausência de efeitos negativos e prejudiciais à saúde das pessoas, o humor é uma técnica psicoterapêutica interessante, útil, efetiva e afetiva, que pode auxiliar nas modificações, nas melhorias e no crescimento pessoal dos envolvidos.

Devemos destacar que fizemos uma divisão didática e conceitual dos âmbitos de atuação do profissional circense. Porém, sabemos que, na prática, no fazer desses espaços e no cotidiano, tais âmbitos se sobrepõem. Como sabemos, muitos projetos de

circo-social acabam incorporando em suas atividades a formação profissional, seja a partir da criação de uma companhia ou de cursos de aprofundamento técnico, como é o caso da Escola Laheto, que possui três grupos de aprofundamento, como define Maneco, o iniciante:

[...] que vem para o circo sem nenhuma perspectiva de formação circense é mais para ter um contato com a ludicidade do circo [...] numa perspectiva de garantir o direito de brincar da criança e do adolescente [...] o intermediário, aquele grupo que começou a se desenvolver, pintou interesse [...] pelo número de circo e aí quando ele se define que quer o circo de verdade, então ele passa por algumas aprovações [...] então hoje para ele passar para o grupo profissional, além do interesse e desenvolvimento técnico [...] ele precisa ter um desenvolvimento intelectual, [...] para passar para o grupo profissional ele precisa ter um bom desenvolvimento da leitura e a escrita.

O mesmo ocorre como projeto Crescer e Viver, que, a partir da demanda dos próprios alunos, busca alternativas para a continuidade dessa formação. Como menciona Junior Perim,

Na verdade, parte dos jovens do circo social, embora não seja profissionalização, começaram a pressionar a escola dizendo: –Eu quero fazer isso, cara! Quero usar isso como atividade produtiva, e agora o que faço, estou aqui há três, quatro, cinco anos e...? Chegamos a criar um programa que chamamos de trampolim para a cidadania, que era uma ideia de uma qualificação mais avançada para um extrato dos jovens beneficiários do programa do circo social que desejavam o circo como campo de trabalho-profissionalização. Dessa ação, criamos espetáculos, movimentamos a cena com os moleques, os colocamos em atividades de engajamento econômico, mas ali já começávamos a estudar uma forma de criar um programa de formação [...]

Mas é importante compreender que o profissional pode dar ênfase a um determinado âmbito, como também mesclar vários âmbitos, a partir de um posicionamento político, crítico e teoricamente embasado. Dessa forma, o leque de atuação do profissional circense se amplia e, para tanto, a sua formação deve ser repensada de modo a contemplar toda essa gama de possibilidades.

Finalmente, buscamos, com a imagem a seguir, mostrar que o circo, por meio da ampliação de seus espaços de atuação, cria diferentes âmbitos que se interligam numa rede de conexões.

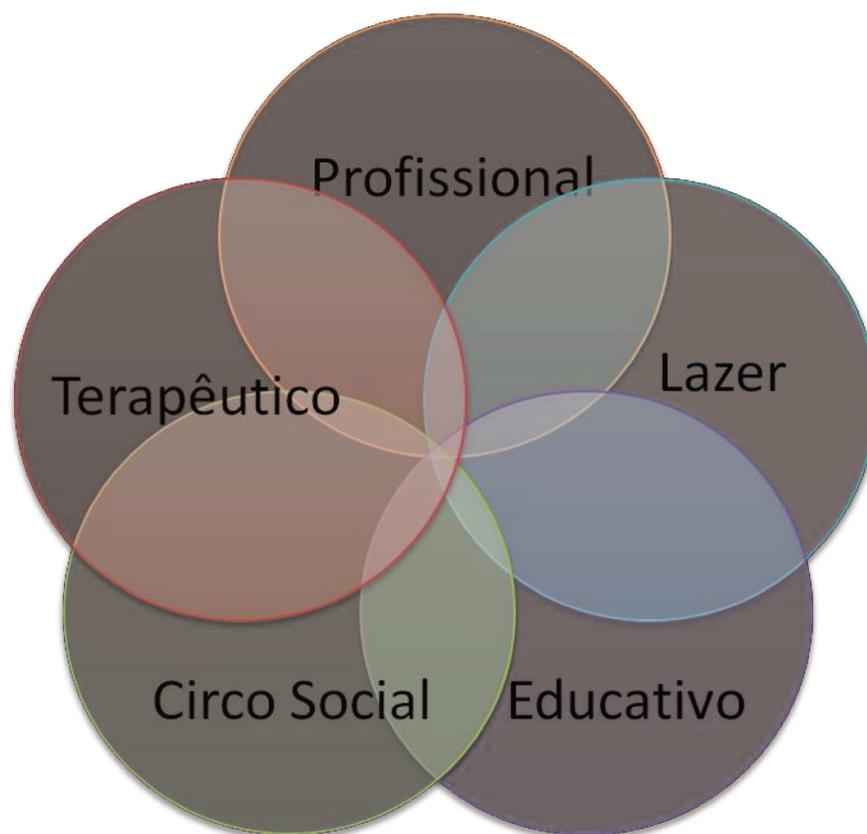


Figura 12: Rede de conexões dos âmbitos de atuação do circo

4. Equilíbrios e desequilíbrios da formação do profissional circense



Com base nos diferentes âmbitos de atuação do profissional circense, em nível internacional, a Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC)⁷⁸ foi criada em 1998 com a premissa de dar suporte ao desenvolvimento e à evolução da formação dos profissionais de circo.

Ao longo dos anos estabeleceram-se quatro níveis de formação:

- Lazer e recreativo – espaços ou projetos que se utilizam da enorme riqueza e potência do lazer, oferecendo a possibilidade de praticar circo sem a intenção de formar profissionais. Muitos circenses encontram nesses locais um excelente espaço de atuação, embora estejam dividindo-o com profissionais de outras áreas. Pretende-se que o público, de todas as idades, tome gosto pela prática das atividades circenses sem a pretensão de chegar a um nível profissional (RAMIREZ MORALES, 2005).

- Preparatório– programa de treinamento em tempo integral ou parcial que visa preparar estudantes para ingressarem em escolas profissionalizantes;

- Profissional ou Nível Superior– preparação de novos artistas para entrada no mercado de trabalho;

- Educação continuada⁷⁹ – visa o desenvolvimento e a atualização dos profissionais que já atuam no setor circense.

A FEDEC realizou durante o ano de 2008 um panorama internacional das escolas de circo (FEDEC, 2008). Segundo dados publicados, há um total de 46.696

⁷⁸ Consiste em uma rede de trabalho composta na atualidade por 38 escolas profissionais de circo localizadas em 20 diferentes países (Albânia, Austrália, Bélgica, Canadá, Chile, Colômbia, Dinamarca, Finlândia, França, Alemanha, Hungria, Itália, Holanda, Polônia, Portugal, Espanha, Suécia, Suíça, Tunísia e Reino Unido). Os objetivos são os seguintes: melhorar a educação oferecida nas escolas profissionais de circo; reforçar os laços entre as escolas profissionais de circo; representar essas escolas nos âmbitos europeu e internacional; promover o trabalho de jovens artistas formados nessas escolas.

⁷⁹ No ano letivo de 2012/2013 a CNAC ofereceu diversos cursos de educação continuada, que variavam de 14 a 420 horas, entre eles: *clown set-ce que?; la voix et la musique dans sa pratique artistique; art du déplacement (Parkour) et arts du cirque; du fil souple au slachline; voltige equestre; cheval en spectacle et thologie; technicien de cirque; montage, démontage, entretien et maintenance de chapiteux; dialogue entre danse et acrobatie; expérience croisée entre la danse et le nouveau cirque; la language et l'objet; médiation du cirque; concevoir un projet audiovisuel; initiation au montage vidéo; magie nouvelle: écriture magique et création magique; prevenir et se préparer physiquement pour s'autonomiser.*

estudantes⁸⁰ vinculados às diferentes instituições de ensino da arte circense, distribuídos de acordo com o quadro abaixo:

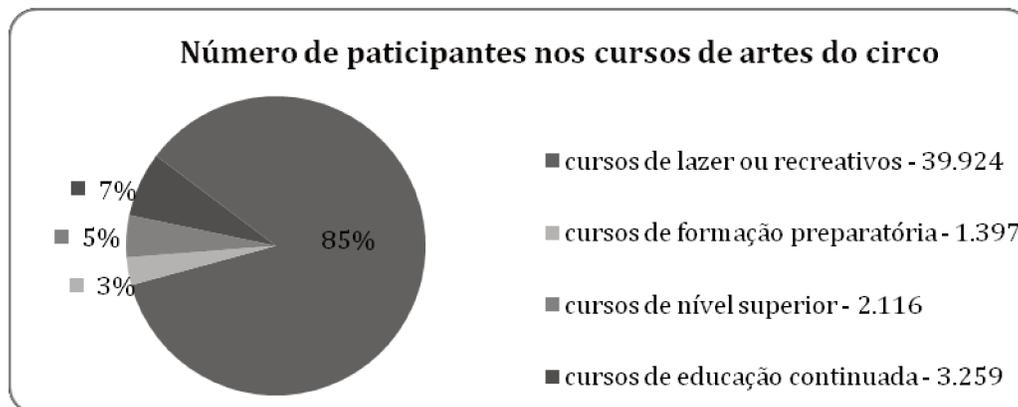


Figura 13: Número de participantes nos cursos de artes do circo
Fonte: FEDEC (2008, p. 16)

O número total de professores empregados nestas escolas é de 2.169. Assim, somando esse número ao de estudantes, temos um total de 48.865 pessoas envolvidas com o ensino-aprendizagem do circo. Vale ressaltar que os países mencionados na pesquisa realizada pela FEDEC foram: França, Reino Unido, Bélgica, Itália, Alemanha, Suíça, Espanha, Finlândia, Estados Unidos, Holanda, Canadá, Austrália, Estônia, Suécia, Lituânia, Afeganistão, Colômbia, Grécia, Hungria, Israel, Madagascar, Albânia, Dinamarca, México, Portugal, Tunísia, Camboja, Irlanda, Luxemburgo, África do Sul, Islândia, Áustria, Bulgária, Chipre, República Tcheca, Letônia, Malta, Polônia, Romênia, Eslováquia e Eslovênia.

Este levantamento vem ao encontro de nossos argumentos expostos anteriormente no capítulo 3, que indicam que grande parte do público praticante da arte

⁸⁰ A FEDEC realizou, durante os meses de agosto, setembro e outubro de 2008, um panorama internacional das escolas de circo. Inicialmente foi utilizada a base de dados de contatos de escolas já existentes, incluindo recomendações de alguns de seus membros e de outros profissionais de circo e artes performáticas; utilizou-se a base de dados das associações nacionais de circo e o resultado de pesquisas foi incluído utilizando-se a internet. O questionário detalhado foi enviado a cerca de 680 contatos em 52 diferentes países, em 6 continentes. Ao final foram retornadas 325 respostas, porém somente 255 escolas completaram o questionário corretamente. Os dados estatísticos apresentados representam 243 escolas que desenvolvem cursos de lazer; 37 escolas de curso preparatório; 53 escolas de curso profissional ou nível superior; e 59 escolas de cursos de educação continuada. Disponível em: <http://www.fedec.eu/ressources.1543.html>.

circense se encontra em espaços (cursos de lazer ou recreativos) que desenvolvem etapas elementares de envolvimento (descoberta e controle), enquanto apenas uma pequena parcela busca maior aprofundamento artístico, prático e teórico com o objetivo de chegar aos níveis de domínio e virtuosidade.

Dentro dessa perspectiva, diferentes instituições de ensino em todo o mundo apontam dois eixos principais de formação do profissional circense: um artístico e outro pedagógico. Com a intenção de identificarmos essa formação profissionalizante, a seguir destacamos os principais diplomas oferecidos na atualidade.

FRANÇA

Os centros de formação na arte do circo devem estar filiados à FFEC (Federação Francesa de Escolas de Circo) e ter suas atividades autorizadas e reconhecidas pelo poder público. Esses centros podem oferecer duas formações básicas: pedagógica e artística.

A formação pedagógica busca um aprofundamento teórico e prático no que tange ao ensino de atividades relacionadas ao circo, para ser aplicada em diferentes espaços com diferentes níveis de envolvimento:

- *BIAC (brevet d'initiateur aux arts du cirque)*: sanciona a aptidão e a participação em oficinas (workshop, ateliê) de circo e se organiza em duas etapas: um estágio teórico seguido de um estágio prático, durante o qual o candidato adquire o conhecimento e as habilidades específicas para animação na área das artes circenses.

- *BISAC Cirque Adapté*: diploma específico à supervisão de projetos educativos e terapêuticos que utilizam o circo como forma de emancipação do indivíduo. É um diploma destinado aos candidatos que já possuem BIAC e comprovam experiência como professores. Essa formação visa conhecer e experimentar a especificidade do circo adaptado, por meio de cursos teóricos, metodológicos e práticos.

- *BAC Littéraire (Baccalauréat littéraire)*: um tipo de formação técnica direcionada aos jovens que vão passar para o 2º ano do ensino médio (DELACHET; PACQUELIN, 1999) e pode ser obtido no Lycée Marcelin Berthelot de Châtellerauld, em parceria com a escola de circo de Châtellerauld.

- *Diplôme d'Etat de professeur de cirque*⁸¹: valida os conhecimentos e as competências gerais necessárias para a docência do circo. Este diploma é integrante do diretório nacional de certificações profissionais francesas, e pode ser obtido mediante formação inicial ou continuada, ou após um exame de validação da experiência adquirida.

Algumas escolas da FFEC (certificadas como "centros de formação") oferecem uma preparação para o exame das escolas de circo superiores nacionais e internacionais, bem como a formação no domínio artístico. Os estudantes que desejam aprofundar a pesquisa artística também podem ser acolhidos nos Estúdios de Criação, tendo a oportunidade de concluir o seu trabalho e apresentá-lo. Alguns desses centros oferecem formação de supervisores ou instrutores (incluindo BIAC e BISAC).

O reconhecimento do *Diplômes Nationaux Supérieurs Professionnels* (DNSP) veio a partir do decreto nº 2007-1678, de 27 de novembro de 2007, que sanciona a emissão do Diploma de Artes do Circo por instituições de ensino superior.

Essa reforma, junto com outras, faz parte do Tratado de Bolonha, que foi iniciado em 1999 e visa a unificação europeia do ensino superior em todas as áreas e uma revisão de seus diplomas utilizando uma estrutura comum: *Licence / Master / Doctorat* (L.M.D.). Além disso, as instituições de ensino superior devem demonstrar uma parceria com uma universidade.

Dessa forma, o Centro Nacional de Artes Circenses de Châlons-en-Champagne (CNAC) e a Escola Nacional de Circo Artes Rosny-sous-Bois (ENACR), ambos subsidiados pelo governo francês, se associaram à Université de Picardie (Amiens) para construir um caminho comum de formação para a emissão de DNSP de artistas de circo em três anos.

O primeiro ano é realizado na ENACR e os outros dois anos são realizados no CNAC. Esse curso é concluído com um ano de inserção profissional, que corresponde, em paralelo, à criação do espetáculo, apresentado ao final do terceiro ano, e à turnê que se

⁸¹ Diploma criado pelo *Décret n° 2011-313 du 22 mars 2011 portant création du diplôme d'Etat de professeur de cirque*: <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000023756075>.

segue.

A Académie Fratellini, escola privada, oferece atualmente o *Diplôme des Métiers d'Arts* (Bac+2), e se encontra em processo de vinculação à Université Paris 8, para homologar o DNSP para artistas de circo.

CANADÁ

Os programas de formação de *iniciateur*, de instrutor e de formador em artes do circo visam formar os profissionais de ensino a fim de desenvolver de um processo de iniciação e formação de qualidade e segurança. Essas formações são sancionadas pelas *Attestations d'études collégiales* (AEC), reconhecidas pelo Ministério de Educação de Quebec, sendo oferecidas pela École National de Cirque – Montreal.

O programa de *iniciateur* em artes do circo, com duração de 180 horas, visa formar os profissionais de primeiro nível de intervenção no ensino, ou seja, participantes do quadro de atividades recreativas que trabalham sempre sob a supervisão de um instrutor ou de um formador. Por outra parte, o programa de instrutor em artes do circo, com duração de 360 horas, visa a formação de profissionais que vão atuar no quadro de atividades recreativas ou em um contexto de educação social.

Por fim, o programa de formador em artes do circo, com duração de 720 horas, visa a formação de profissionais que contribuam principalmente com desenvolvimento de futuros artistas de circo profissionais, permitindo-lhes aprimorar as habilidades circenses com alto nível técnico.

Além desses diplomas pedagógicos, o estado canadense reconhece a formação artística com distintos diplomas:

- DEC⁸² – *Diplôme d'études collégiales en arts du cirque* (para alunos canadenses e franceses);
- DEE – *Diplôme d'études de l'École ou d'établissement* (para alunos estrangeiros).

⁸²Há dois tipos de diploma *d'college*: o diploma de dois anos pré-universitário e o diploma de três anos de treinamento vocacional. O diploma *d'college* é um pré-requisito para a graduação universitária no Quebec, salvo quando o proponente é um estudante mais velho.

Ambos os diplomas são reconhecidos pelo Ministério de Educação, Lazer e Esporte do Quebec, com duração de três anos, e direcionados à formação artística profissional. As escolas que oferecem esses cursos são a École National de Cirque (Montreal) e a École de Cirque de Quebec.

AUSTRÁLIA

O National Institute of Circus Arts (NICA) é a única escola em território australiano que possui uma formação artística e pedagógica. A formação artística consiste em um programa de três anos, em tempo integral, no qual o aluno pode obter o diploma de *Bachelor of Circus Arts Overview* (bacharel).

Além da formação artística de nível superior, a escola possui mais dois cursos:

- Certificate III in Circus Arts Overview – oferece aos jovens a oportunidade de ganhar uma qualificação, reconhecida nacionalmente, após um ano de curso, o qual prevê treino básico em circo contemporâneo para estudantes que desejam seguir uma carreira artística.

- Certificate IV in Circus Arts Overview – uma qualificação vocacional de um ano em tempo integral, destinada a jovens que queiram entrar na indústria do circo e também para profissionais que já desenvolvem trabalho no âmbito social, preparando os participantes para uma variedade de funções enquanto artistas e no setor do circo social.

GRÃ-BRETANHA

Assim como a França, a Grã-Bretanha reconhece a formação profissionalizante em diferentes níveis:

- BTEC nível 2: equivalente ao GCSE⁸³ (diploma do ensino médio)
- *BA (hons) Degree*, equivalente ao *Bachelor of Circus Arts Overview*.

Os cursos podem ser realizados nas escolas Circus Space e Circomedia.

BÉLGICA

⁸³*General Certificate of Secondary Education.*

A formação em nível superior com diploma de bacharel (Tratado de Bolonha) em artes do espetáculo e técnicas de difusão e de comunicação, com opção em artes do circo, pode ser realizada na École Supérieure des Arts du Cirque – ESAC, de Bruxelas.

HOLANDA

A formação de nível superior com diploma de bacharel em artes do circo (formação de quatro anos) pode ser realizada na Codarts University of the Arts, de Roterdã.

ALEMANHA

Existem dois cursos de formação profissional de nível profissionalizante reconhecidos pelo Estado: o Staatliche Ballettschule und Schule für Artistik (curso em acrobacia) e o curso da Escola ETAGE (acrobacia/artes da cena, dança e pantomima).

SUÉCIA

A formação em nível superior com diploma de bacharel em belas artes na modalidade circo pode ser realizada na DOCH – Universidade de Dança e Circo, de Estocolmo.

FINLÂNDIA

A formação em nível superior no Programa de Artes Performáticas – especialista em circo pode ser realizada na Academia de Arte da Universidade de Ciências Aplicadas de Turku.

ITÁLIA

Existe a formação em dois níveis: o diploma de 1º nível (2.000 horas), realizado em 2 anos, e o diploma de 2º nível (3.800 horas), realizado em 4 anos. Ambos os níveis fazem parte do curso de Artes Performáticas da Universidade de Turino.

ESPANHA

Este país ainda não possui a formação profissional reconhecida; contudo, existem diferentes propostas tramitando nas estâncias governamentais, como acontece no estado da Catalunha, onde, desde 2012, o pleito se concentra numa formação profissionalizante:

- Animação em circo (nível 2);
- Técnica e criação em artes do circo (nível 3).

4.1. A formação do profissional circense no Brasil

Elencamos no item anterior uma gama de escolas e instituições de diversos países, que possibilitam a formação pedagógica e artística do profissional circense na atualidade. Porém, no Brasil a situação é bem diferente: apesar de a profissão artística ser reconhecida desde 1978 pelo Ministério do Trabalho e Emprego – assim como o exercício da profissão de Artista e Técnico de Espetáculos de Diversão–, ainda não possuímos escolas reconhecidas pelo Estado em nenhum dos níveis de formação anteriormente citados.

Esse reconhecimento profissional por parte do Estado se deu pela chamada Lei do Artista (BRASIL, 1978)⁸⁴, que considera:

- I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversões públicas;
- II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

O decreto de lei nº 82.385/78⁸⁵ apresenta em seu quadro anexo⁸⁶ a relação de títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversão. Entre elas, destacamos aquelas ligadas ao universo circense:

⁸⁴ Lei nº 6.533, de 14 de maio de 1978, disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm.

⁸⁵ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm.

⁸⁶ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm.

acrobata, amestrador, barreira, capataz, comedor de fogo, contorcionista, diretor circense, domador, eletricitista de circo, ensaiador circense, equilibrista, excêntrico musical, faquir, homem-bala, homem do globo da morte, icarista, mágico, malabarista, mestre de pista, palhaço e secretário de frente.

Segundo estabelece essa lei, os profissionais deverão ser previamente inscritos no Ministério do Trabalho, com registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT), e seu registro terá validade em todo o território nacional. A lei prevê ainda a forma como os artistas poderão obter esse registro:

Art. 8º Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, no Ministério do Trabalho, é necessária a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da lei; ou

II - diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais de 2º grau de Ator, Contrarregra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outros semelhantes, reconhecidos na forma da lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e subsidiariamente, pela federação respectiva.

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

Ainda não dispomos de um órgão análogo à FEDEC, o que dificulta a obtenção de dados estatísticos sobre o número real de escolas, centros de formação, praticantes, artistas em formação, artistas formados, companhias de circo, assim como artistas em atuação.

Temos diversas associações, cooperativas, coletivos de artistas, instituições e escolas de circo, como a ASFACI e a ABRACIRCO, entre outras, que buscam, a partir de suas representatividades, aumentar o âmbito de atuação do circo; porém, o que vemos ainda são propostas individuais que não pensam na dimensão ampla do processo. Apesar disso, muitos avanços já foram obtidos, no que tange às propostas governamentais de auxílios e apoios a diversos segmentos de atuação do circo, como visto no capítulo 1, relativo a financiamento.

Com respeito às instituições de ensino e às escolas especializadas em circo, os poucos levantamentos já realizados mostram-se insuficientes e desatualizados. Por exemplo, de acordo com o site Circonteudo⁸⁷—o principal no setor— existem, na atualidade, em território brasileiro, 56 instituições de ensino do circo. Porém, após uma breve consulta informal na internet, verificamos que esse número rapidamente ultrapassa os 100 estabelecimentos. Independentemente da qualidade técnica, pedagógica, conceitual e da qualificação do corpo docente dessas instituições, a maioria delas se identifica como “escola de circo” contribuindo, direta ou indiretamente, para a formação dos futuros profissionais da área.

Embora o levantamento anterior não seja exaustivo, ou realizado por meio de uma pesquisa ampla, dados publicados nos anais do II Encontro de Escolas de Circo do Brasil, realizado em 2007 em Salvador, informam sobre um plano do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de realizar um mapeamento da atividade circense no Brasil, pesquisa que até o momento não foi realizada. A falta de dados sobre os circenses, e, por conseguinte, sobre sua formação – assim como acontece com as demais linguagens artísticas, que não possuem levantamentos estatísticos e estudos aprofundados sobre suas formações –, mostra uma menor atenção do governo em relação ao setor cultural, se comparamos este panorama ao da indústria ou ao do comércio, por exemplo.

Por outro lado, apesar de a formação circense no Brasil ainda não ser reconhecida pelo Ministério da Educação, ela vem sendo realizada de diferentes formas, entre as quais se inclui a clássica formação obtida no interior das famílias circenses, uma forma tradicional de transmissão dos saberes que foi consolidada ao longo da história do

⁸⁷ Para mais informações, ver: www.circonteudo.com.br.

circo. Contudo, como vimos anteriormente, outros espaços de formação surgem a partir da década de 1970, ampliando as instituições que ensinam essa arte em diferentes âmbitos⁸⁸:

- Lazer, condicionamento físico, atividade física: relacionam-se àquelas escolas que proporcionam atividades lúdicas e recreativas para crianças e jovens, assim como às academias de ginástica e musculação que ministram aulas voltadas para o condicionamento físico, além de colégios e escolas de ensino fundamental e médio que possuem cursos de extensão em circo, destacando que, neste tipo de instituição, não há preocupação quanto à formação artística.

- Cursos livres: São oferecidos pelas escolas, que disponibilizam cursos de modalidades específicas, não se preocupando com a formação geral do artista, enfatizando o aprendizado e o aprimoramento técnico específico. Também englobamos, nesta categoria, os cursos de curta duração e os workshops.

- Formação profissionalizante: São os cursos que possuem uma grade curricular e uma gama vasta de disciplinas. Tais cursos refletem uma preocupação com a formação geral do artista, inclusive com sua inserção no mercado de trabalho.

- Projetos sociais: São realizados por aquelas instituições que buscam, através destas atividades, a melhoria de vida da população em situação de vulnerabilidade social. Tais projetos, apoiados por diferentes ONGs que associam a cultura e as artes circenses a conceitos pedagógicos, dão forma a metodologias de educação para a cidadania, o desenvolvimento integral e a inclusão socioproductiva de crianças, adolescentes e jovens de um estrato social determinado. Apesar de não serem o enfoque principal, muitos desses projetos visam uma formação profissional e a inserção desses alunos no mercado de trabalho.

Portanto, para nós, a formação profissionalizante do artista circense no Brasil, na atualidade, pode ser realizada pela família circense, por cursos livres, pela formação profissionalizante ou por projetos sociais.

⁸⁸ Algumas definições foram observadas durante a mesa de debate, como a definição de escola de circo, elaborada durante o II Encontro de Escolas de Circo do Brasil, realizado em Salvador, Bahia, na Escola Picolino das Artes do Circo, entre os dias 5 e 9 de março de 2007. Em contrapartida, outras definições foram elaboradas a partir da experiência de pesquisas vividas pelos integrantes do grupo CIRCUS (Grupo de Estudos e Pesquisas nas Artes do Circo), reconhecido pela Unicamp junto ao CNPq.

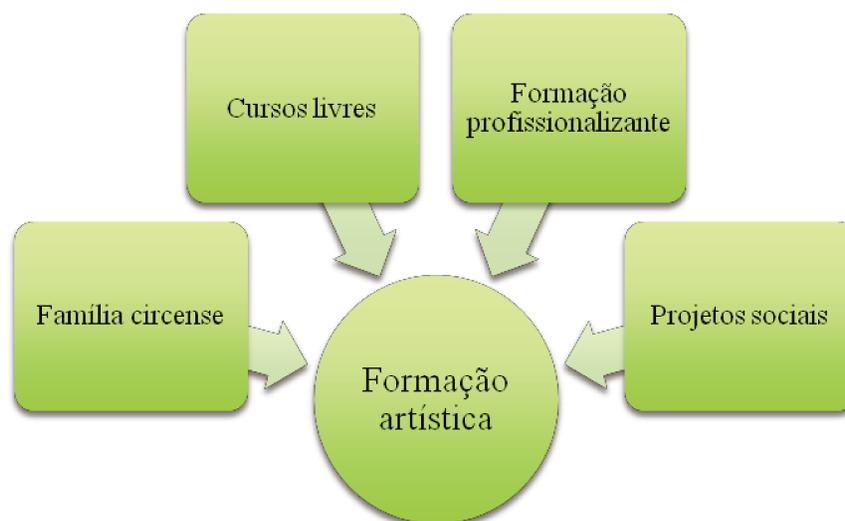


Figura 14: Formação artística no Brasil

Porém, enfatizamos que nenhuma dessas formações é reconhecida pelo Ministério da Educação, fato que demonstra um atraso brasileiro em relação a outros países.

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

5. Por um processo formativo continuado



A dinâmica sociocultural que envolve a atividade do profissional circense na atualidade mostra inúmeras possibilidades de atuação, bem como diferentes espaços, âmbitos e níveis de aprofundamento. As especificidades de cada um desses diferentes espaços (profissionais, educativos, de lazer ou sociais), o crescimento em sua oferta e o incremento dos investimentos públicos e privados nos obrigam a repensar os projetos que pretendem formar o profissional circense do século XXI.

Nos últimos anos vemos crescer o reconhecimento popular, institucional e acadêmico pelo circo. Como linguagem universal o circo ganha espaço nas artes cênicas, nas políticas públicas, desperta interesse acadêmico como objeto de pesquisa, e seu potencial como elemento de transformação social é constatado com sucesso em inúmeros projetos educacionais espalhados por todas as regiões do Brasil (Vanda Jacques⁸⁹ In FERREIRA et al, 2014).

Embora as possibilidades de atuação do profissional circense tenham se ampliado significativamente, a formação desse profissional ainda não é reconhecida pelo Ministério da Educação.

[...] não gosto de chamar profissionalizante porque o Brasil tem esse defeito, essa irresponsabilidade, na verdade, do Ministério da Cultura de até hoje não ter realizado o projeto pedagógico de circo reconhecido pelo Ministério da Educação, isso é um grande problema, um grande desafio do circo brasileiro (Júnior Perim).

Hoje, a formação que temos, são cursos que habilitam o artista, “em relação ao MEC é considerado habilitação” (Zezo), os diferentes formatos de ensino do circo são reconhecidos perante os pares e pelo Ministério da Cultura, elas são institucionalizadas, possuem organograma e objetivos bem determinados. Portanto, a busca pelo reconhecimento da formação circense pelo Ministério da Educação não representa um movimento político vazio ou de interesse empresarial, mas um pleito de uma categoria

⁸⁹ Sócia fundadora, artista e diretora pedagógica da Cia. IntrépidaTrupe, do Rio de Janeiro - RJ, Brasil.

profissional reconhecida no catálogo nacional de ofícios, cuja história é secular e cuja abrangência se dá em todo o território nacional.

É nossa missão também lutar por uma formação que possibilite ao circense uma reflexão estética mais profunda, levando em conta toda a complexidade desse universo criativo, artístico e cultural garantindo a evolução de um corpo inteligente que melhor atenda às demandas específicas da linguagem acrobática na contemporaneidade (Vanda Jacques, op. Cit.).

Levando em consideração as exigências atuais realizadas pelo Ministério da Educação, faz-se necessário incluir na formação do profissional circense conteúdos didático-pedagógicos e conhecimentos básicos sobre biologia, anatomia, fisiologia e biomecânica. O que se pretende é uma maior e melhor integração entre a prática circense e suas técnicas com os fundamentos teóricos de diferentes áreas do conhecimento que possam contribuir para a sistematização desse processo e para o fortalecimento da produção artística e da qualidade do serviço prestado nos demais âmbitos onde esse profissional pode vir a atuar.

Trocar com outras áreas de conhecimento mais desenvolvidas intelectualmente, [...] se quer desenvolver um programa sério, precisamos de referências didáticas, pedagógicas... e vamos trocar com campos do conhecimento já sistematizados, acúmulo de conhecimento sobre o corpo, sobre o desenvolvimento corporal, físico, qualificar a cena circense (Júnior Perim).

Uma das principais debilidades da formação do profissional circense no Brasil deve-se à falta de diálogo entre os membros que já atuam nos diversos âmbitos desse setor, como empresários, donos de circo, diretores (artísticos e técnicos), coreógrafos, artistas, mestres, capatazes, técnicos de montagem, aprendizes, fabricantes de equipamentos e monitores socioculturais, assim como os órgãos públicos e privados – enfim, entre todos os profissionais que contribuem para a existência do circo na atualidade.

Embora as mudanças requeiram um longo período de tempo, acreditamos que temos experiência e maturidade suficientes para defender de modo mais enfático o reconhecimento oficial pelo Ministério da Educação da formação profissionalizante e

superior em arte circense. Esse reconhecimento já vem sendo buscado pela Escola Nacional há alguns anos.

Certamente isso dependerá de maior mobilização, de unificação dos interesses políticos, econômicos e institucionais do setor privado, bem como de uma política governamental mais arrojada e decidida.

Para isso, não podemos pensar a formação do profissional circense, senão de modo interligado e relacionado tanto institucionalmente como esteticamente. Deste modo, projetos sociais, escolas especializadas, academias e outras instituições precisam dialogar a fim de identificar as competências necessárias para que o profissional circense possa atuar de modo adequado em cada um desses espaços.

Neste contexto, nos parece interessante a concepção de rede formativa (JANÉ; PUIG, 2008), entendida como um conjunto de centros de formação do circo que qualificam artistas nos diferentes estágios (desde a descoberta até a virtuose), atendendo às demandas dos diferentes âmbitos de atuação, de forma interligada e com currículos estruturados a partir do conceito de vasos comunicantes. Assim, podemos construir as diferentes camadas de formação, que vão se complementando e permitindo uma progressão continuada e paulatina.

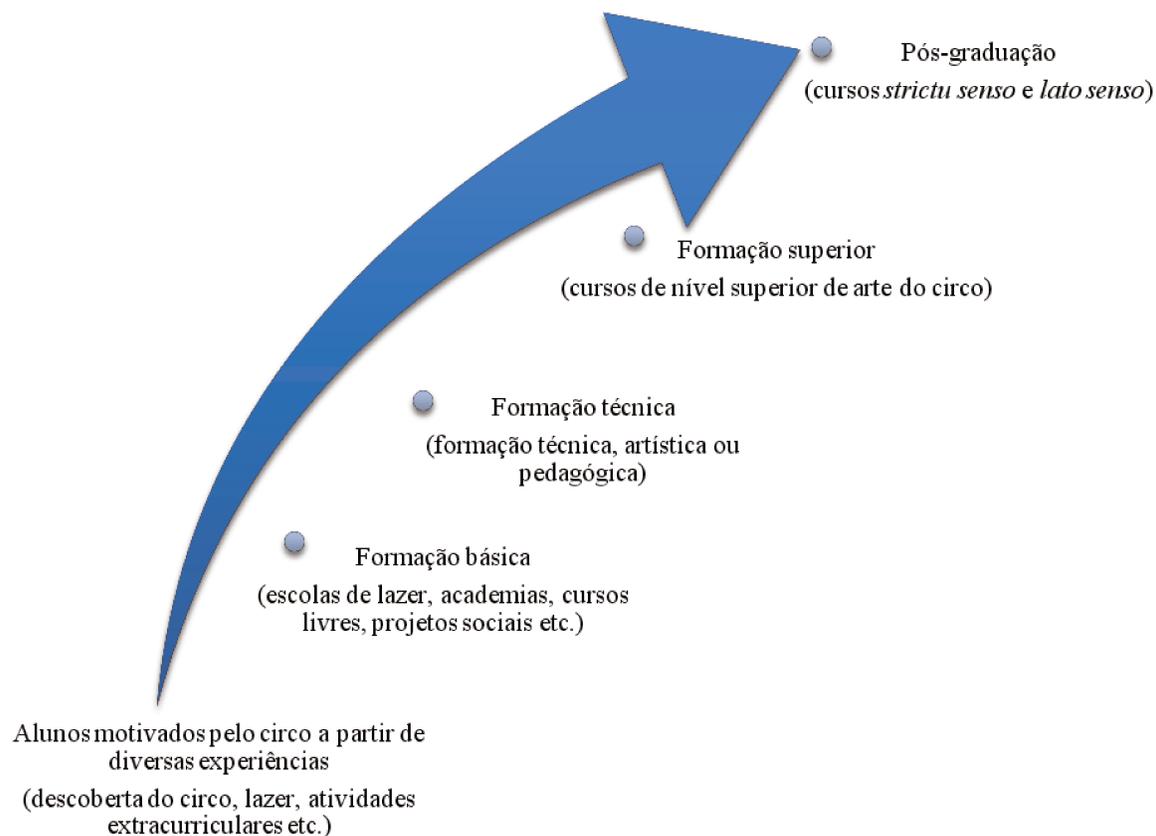


Figura15: Concepção de Rede Formativa.
Fonte: Adaptado de Jané& Puig (2008, p. 102).

Parece-nos que a formação disponível no Brasil tende expressivamente à formação mais básica dessa rede formativa, e que existem poucas escolas de formação profissionalizante. Assim, muitos entusiastas, egressos de projetos sociais e escolas especializadas e que pretendem seguir investindo e dedicando-se para se formarem como artistas circenses, encontram grande dificuldade e quase nenhuma possibilidade de aprofundar seus conhecimentos. É por isso que alguns deles decidem seguir sua formação nas escolas estrangeiras, fato que certamente dificulta a manutenção do circo em nível nacional.

Em contrapartida, em alguns países essa relação é curiosamente inversa. Na Bélgica, por exemplo, não existem escolas de circo nos níveis de formação básica e

preparatória, o que ocasiona um hiato no processo educativo: oferece-se o nível superior sem oferecer o básico. Desse modo, como evidenciado por Angelique,

[...] los estudiantes vienen sobretodo de Europa, hay muy pocos belgas, no hay una escuela preparatoria aquí en Bélgica, entonces para nosotros es un problema, porque es muy difícil justificar a nivel de política con todas las inversiones que el estado hace en la escuela, porque el circo costa muy caro, somos una escuela de la comunidad francesa, y tenemos un gran máximo 5 belgas, son 50 estudiantes, pero solo cinco belgas, esto es complicado.

Observamos outro panorama na Espanha, onde as escolas de circo Rogelio Rivel⁹⁰ e Carampa⁹¹ oferecem cursos preparatórios, com duração de dois anos em tempo integral, variando entre 2.100 e 2.400 horas. São oferecidos, também, cursos regulares em modalidades específicas, como, por exemplo, trapézio, acrobacias de solo, paradas de mão, entre outros, com aulas que variam de uma hora e meia a duas horas de duração, com frequência de uma a duas vezes por semana. Podemos afirmar, então, que nesse país a formação artística converge para um nível intermediário.

No Brasil, a formação tende a ser intermediária, como na Espanha, existindo diferentes projetos e escolas que tentam resolver de maneira individual as lacunas da progressão formativa, em muitos casos de forma bastante eficiente. É o que acontece na Escola Picolino de Artes do Circo⁹², que possui diferentes programas:

- formação básica: *Projeto Arte-Circo-Educação* (circo social); *Projeto Circo na Escola* (atividade complementar na própria escola formal, que atende alunos de 1ª a 4ª série do Ensino Fundamental de 4 escolas da cidade de Salvador);
- formação profissionalizante: *Formação de Jovens Artistas de Circo* (atende 40 adolescentes e jovens, com idade mínima de 14 anos e escolaridade mínima de 5ª série, com duração de pelo menos 2 anos de treinamento circense); *Formação de Instrutores de Circo* (que consiste na preparação profissional de jovens de bom nível técnico e artístico para transmitirem a arte do circo e atuarem como

⁹⁰ Projeto pedagógico Escola de Circ Rogelio Rivel. Disponível em: <http://www.escolacirrr.com/>.

⁹¹ Projeto pedagógico Carampa Escuela de Circo. Disponível em: <http://carampa.com/>.

⁹² Para mais informações, acesse: <http://www.circopicolino.xpg.com.br/projetos.htm>.

educadores no atendimento social. Tem duração média de 2 anos, divididos em aulas teórico-vivenciais, estágio supervisionado e treinos de circo);

- projetos artísticos e formação de público: *Projeto Viva o Circo* (consiste na pesquisa, criação, montagem e apresentação de espetáculo circense da Companhia Picolino); *Projeto Todo Mundo Vai ao Circo* (espetáculos de circo realizados pela Companhia Picolino e dirigidos para alunos do ensino fundamental das escolas públicas e comunitárias de Salvador); *Projeto Hoje Tem Espetáculo* (realização de espetáculos de circo em cinco cidades do interior da Bahia).

Também podemos destacar as diferentes iniciativas de formação do Circo Crescer e Viver, com atuação na formação básica e profissionalizante:

- formação básica: Circo Social (programa para crianças, adolescentes e jovens de classes e territórios populares, com 3 encontros semanais com capacidade de atender entre 150 e 200 crianças e jovens de 7 a 14 anos);
- formação profissionalizante: PROFAC – Programa de Formação do Artista de Circo (destina-se a jovens entre 14 e 24 anos, tem duração de 3 anos e as aulas acontecem no período das 8h às 12h30. Além da formação artística, propõe dois módulos de capacitação e aprimoramento em pedagogia circense, realizando atividades práticas durante as tardes, inseridas no projeto *Circo Social*);
- projetos artísticos e de formação de público: *Espetáculos* (incorporado ao projeto político-pedagógico da instituição. Agrega os jovens formados ao projeto, realizando a montagem e a apresentação de espetáculos); *Projeto Residência de Criação e Montagem* (uma proposta artístico-cultural iniciada em dezembro de 2013; por meio do lançamento do edital de seleção, receberá um total de 20 residentes, divididos entre 4 residências distintas – Capacitação em Técnicas e Habilidades Circenses; Modelagem de Espetáculo; Criação de Números e Performances Circenses; e Ensaios e Montagem de Espetáculo); *Festival Internacional de Circo* (tem como meta levar arte, cultura, entretenimento, inclusão e educação para todas as comunidades pacificadas do Rio de Janeiro).

Cada uma dessas iniciativas é dotada de uma organização e progressão interna. Como indica Júnior Perim, o Circo Crescer e Viver desenvolve ações nos campos de formação, produção, difusão e fruição das artes circenses, atuando em diversos elos da cadeia produtiva do circo. Ambos os projetos, Escola Picolino de Artes do Circo e Circo Crescer e Viver, visam uma formação continuada do artista, fortalecendo, dessa forma, a arte circense enquanto profissão.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio que integra diferentes programas com diferentes níveis de envolvimento (da descoberta à virtuose) num mesmo projeto político-pedagógico, destacamos a École Nationale de Cirque de Montréal⁹³, que possui uma formação continuada:

- Formação básica: *Initiation aux Arts du Cirque* (programa de atividades recreativas que possibilita a jovens de 8 a 16 anos uma iniciação às técnicas de base da arte do circo, sendo que as aulas têm duração de duas horas); *Programme Préparatoire* (projeto extracurricular que propõe um treinamento de 13 horas semanais, divididas em três dias da semana; trata-se de um projeto direcionado a jovens de 9 a 13 anos que realizam seus estudos em outras instituições de ensino da região metropolitana de Montreal);
- Formação técnica: *Programme de Cirque-Études Secondaires*⁹⁴ (compreende uma formação escolar geral – incluindo todas as matérias obrigatórias do Ensino Médio indicadas pelo Ministério de Educação, Lazer e Esporte do Quebec – integrada à formação física e artística em Arte do Circo); *Programas de Formação de Formadores em Arte do Circo* (*iniciateur*, instrutor e formador, como mencionado no capítulo 4);
- Formação superior: DEC (*Diplôme d'Études Collégiales en Arts du Cirque*) e DEE (*Diplôme d'Études de l'École ou d'Établissement*), ambos mencionados no capítulo 4.

Todos os níveis da formação profissionalizante são reconhecidos pelo Ministério de Educação, Lazer e Esporte do Quebec.

⁹³ Para mais informações, acesse: <http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/formation/activitesrecreatives>.

⁹⁴ Equivalente ao nosso curso de nível técnico.

Como podemos observar, diversos projetos buscam, de forma individual, criar uma sequência progressiva de formação, na qual o aluno, assim como na família circense, possa iniciar suas atividades no universo circense desde muito cedo e, quando houver vontade de continuá-la, chegar a níveis de profissionalização – no caso do Canadá, chegar ao nível superior.

Contudo, no Brasil, essas iniciativas, juntamente com outras inúmeras, se mostram ineficientes perante o poder público, no que tange ao reconhecimento de uma formação técnica formal, como bem coloca Angelique: “estabelecer una escuela preparatória, [...] llevar a la gente pensar en esa dirección, [...] es voluntad política”.

A realidade brasileira nos mostra inúmeras escolas de circo formando inúmeros entusiastas e artistas que não encontram continuidade nessa expressão artística, havendo uma ruptura em sua formação artística/acadêmica. Mesmo não havendo esse reconhecimento por parte do Ministério da Educação, precisamos pensar numa maneira de comunicar todos esses níveis de formação existentes na atualidade e os que possam vir a ser criados. Para tanto, lançamos mão, a título de ilustração, da proposta francesa de integração e comunicação desses diferentes níveis, um sistema de progressão continuada que nos parece muito eficiente, haja vista que esse país, nos dias atuais é considerado o berço do circo novo. Essa proposta, que integra os variados níveis de formação, pode ser evidenciada a seguir:

- Formação básica: *Activité Physique Artistique*⁹⁵ (proposta de conteúdo programático no ensino formal – desde o ensino infantil até o ensino médio – orientado como conhecimento a ser tratado pela educação física escolar) – amplamente difundido pela EPS (*Revue d'Education Physique et Sport*), como apontam Ortañón et al. (2013a) e Duprat et al. (2013); *Escolas de Prática Amadora* (realizadas em mais de 70 estabelecimentos, divididos em escolas de prática amadora, escolas de circo itinerantes e escolas de lazer afiliadas à FFEC);

⁹⁵Em 2007/2008, A FFEC investigou as ações referentes à aderência dentro da instituição de ensino formal. Nesse ano letivo, contou 2.120 projetos relativos a 3.814 aulas, envolvendo cerca de 78.000 alunos em todos os níveis. Disponível em http://www.ffec.asso.fr/cirque-en-milieu-scolaire_26.php.

- Formação técnica: *Formação Artística* (cursos realizados em centros de formação⁹⁶ como, por exemplo, Le Lido, Arc-en-Cirque, Amien Metropole, Balthazar, École de Cirque de Lyon, Et vous trouvez ça drôle, Le Samovar, Piste d'Azur, Verstraete Creation); *Formação de Formadores* (formação obtida através dos diplomas *BIAC, BISAC Cirque Adapté, BAC Littéraire Diplôme d'Etat de professeur de cirque*, conforme capítulo 4, nas seguintes instituições: Association Française de Cirque Adapté, Arc en Cirque, Balthazar, Et vous trouvez ça drôle e Piste d'Azur);
- Formação superior: *Diplômes Nationaux Supérieurs Professionnels de Arts du Cirque* (obtidos na CNAC, ENACR e Academie Fratellini);
- Formação continuada: *Cursos de Formação Permanente* (cursos que envolvem as competências necessárias para o desenvolvimento pedagógico e artístico específico do circo, sendo oferecidos pela CNAC. Cursos do ano letivo 2013/2014⁹⁷: *Le trampoline; base de la voltige aérienne au cirque; Nous sommes tous un orchestre; Les clowns à l'épreuve de la piste; Technique de cirque; Expérience croisée entre danse et nouveau cirque; Dialogue entre danse et acrobatie; Processus cirque – jouer, créer, composer, e; Ecriture magique/Creation magique*).

A nosso ver, a concepção francesa de progressão constitui uma proposta de rede formativa, que busca a integração dos variados níveis de formação, nos quais um grande número de pessoas pode vivenciar os níveis mais elementares (descoberta e domínio) em diferentes escolas e espaços direcionados a essa formação básica. A partir desse primeiro contato, alguns entusiastas podem seguir uma formação profissionalizante, realizada em instituições de ensino reconhecidas e que desenvolvam a qualificação técnica e artística desse aluno. A seguir, os artistas que pretendem obter maior qualificação acadêmica podem dar continuidade ao processo a partir de um curso de formação de nível superior. Desse

⁹⁶ A relação de instituições associadas à FFEC está disponível em: http://www.ffec.asso.fr/centres-formation-professionnelle-arts-cirque_85.php.

⁹⁷ A carga horária e o público-alvo de cada curso podem ser acessados em Formations 2013/2014, disponível em www.cnac.fr.

modo, temos um modelo de formação continuada, com maior extensão temporal e abrangência de conhecimentos.

Essa concepção busca não apenas valorizar iniciativas individuais, mas também pensar em um bem maior, desenvolver a arte do circo em território nacional, integrando todos os níveis e diferentes projetos, buscando qualificar o cenário artístico circense.

Não buscamos copiar o modelo apresentado, mas compreender suas dimensões e sua continuidade, e para que possamos propor efetivamente no Brasil um programa de nível superior, faz-se necessário pensarmos em alguns pontos, como apontam Jané e Puig (2008):

- Identificar quantitativa e qualitativamente os espaços existentes, analisando o tipo de atividade docente exercida e os objetivos da formação.
- Agrupar cada espaço ao âmbito de formação que lhe corresponda (do lazer à formação profissional, passando pelo circo social etc.).
- Definir os parâmetros pedagógicos gerais para cada um dos âmbitos ou setores da rede.
- Planificar a complementaridade e a articulação entre os diferentes âmbitos que compõem a rede.
- Fortalecer cada espaço ou instituição, desenvolvendo os aspectos considerados necessários para cumprir os parâmetros pedagógicos gerais da rede, atendendo ao equilíbrio territorial e demográfico com coerência, inter-relação e equilíbrio entre os diferentes níveis que compõem a rede.
- Fomentar a criação de escolas de formação básica em áreas onde haja uma abundância de atividades de lazer, buscando aumentar a quantidade e a qualidade dos alunos que pretendem continuar sua formação.

Dessa forma, buscamos uma qualificação artística, pedagógica e técnica inserida num processo educativo em que se possa desenvolver uma formação continuada, como ilustramos abaixo:

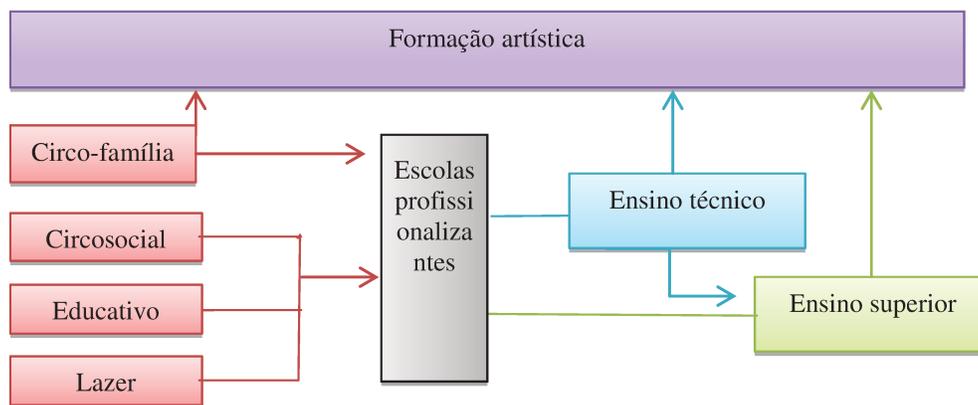


Figura 16: Formação continuada

Para que isso seja possível, como medida de curto prazo, é imprescindível a participação do governo, em suas diferentes esferas, reconhecendo a formação artística e pedagógica e legitimando-a como uma formação formal. Como menciona Perim, referindo-se à ENC,

[...] a escola tinha que sair do Ministério da Cultura e tinha que estar no sistema de educação brasileiro, ou tinha que estar na ciência e tecnologia, como tem as universidades, ou na educação, inclusive, para ter financiamento.

Mas esse reconhecimento da formação técnica e legitimação por parte do Ministério da Educação, já vem sendo solicitada há muitos anos, desde 2004 pelo menos a ENC solicitou essa regularização, mas esbarra cada vez mais nos entraves políticos, assim como menciona Zezo:

Não, ainda não, ela é uma habilitação, ainda tá em processo, essa coisa nu...esse curso foi reconhecido parcialmente em 2004, mas também não, é como é que posso te dizer, temporariamente 2004 e depois de lá para cá precisava seguir outros processos. Só que até agora parou nesse caminho, tudo que se tinha feito para o MEC foi feito só que apareceu uma grande barreira, que é no processo de reconhecimento, o que que está acontecendo, todas as escolas federais para serem criadas novas escolas, elas tem que passar, elas tem que passar pelo congresso, então tem que ser deputados e alguém que apresente o projeto para poder se formar. Então qual é a perspectiva do MEC, isso porque eu tive vários contatos com o pessoal de...de...é, mas a Secretaria na, na, no Ministério da

Educação, secretaria de é...formação técnica e tecnológica então tem contato com o pessoal, tem tudinho, conhecia eles já, de certa forma há um tempo, que eu venho da área de educação né e a gente tem contato assim contínuo sobre isso e a posição que eles tinham tomado é, é, o secretário dessa pasta vai apresentar ao Congresso uma, um documento, não sei como é que chama o documento, mas uma carta justificando a existência dessas escolas com o que elas já vinham, então não é somente a nossa Escola que está pleiteando isso, de circo sim, mas não é...escola, escola ligada a Ministério, quer dizer algum Ministério que não seja educação, então tem muitas escolas de ligado a agricultura que estão nesse mesmo patamar que a gente, escola é... ligada ao turismo e aí por diante, são em torno de 27 escolas que estão nessa mesma situação, então são escolas que já existem e a gente tem que, a nossa Escola tem 30 anos né e que, é...é...é...depende dessa definição e não sei que pé tá porque assim houve mudanças lá, então não sei que pé tá, aí é um processo que vai ter que ser retomado novamente, eu como já estou meio cansado desse, dessa seqüência acho que o próximo diretor fará!

Existe um grande problema de relacionamento entre os Ministérios da Cultura e o da Educação, não há diálogos e propostas que integrem esses dois Ministérios, o que afeta diretamente a formação desses novos artistas circenses. Precisamos de uma maior militância por parte dos circenses, buscando esse reconhecimento educacional.

E que a participação governamental seja efetiva, no sentido de desburocratização desse processo de reconhecimento acadêmico; avaliação e acompanhamento das instituições existentes; além de incentivar financeiramente a abertura de novos centros de formação técnica.

O Brasil precisa e se quiser melhorar o panorama artístico qualificar os processos de produção artística, qualificar a cena circense, tem que pensar a longo prazo. Para curto prazo é tomar a decisão, nós precisamos investir pesadamente em formação no campo do circo, para mim o grosso do investimento tem que estar aí (Júnior Perim).

Mesmo não havendo reconhecimento por parte do Governo Federal, desde 2008 consta, em seu Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio⁹⁸, um curso técnico de arte circense, vinculado ao eixo tecnológico de Produção Cultural e Design.

⁹⁸ Disponível em http://pronatec.mec.gov.br/cnct/et_producao_cultural_design/t_arte_circense.php.

De acordo com o parecer CNE/CEB Nº 11/2008, o curso técnico é um curso de nível médio que objetiva capacitar o aluno com conhecimentos teóricos e práticos nas diversas atividades do setor produtivo. Esse curso é aberto a candidatos que tenham concluído o ensino fundamental e para a obtenção do diploma de técnico é necessária a conclusão do ensino médio.

Esse curso de formação técnica proposto pelo Catálogo tem uma carga horária de 800 horas; contudo, acreditamos que deveria ter em torno de 2.000 a 2.400 horas, divididas em dois anos de tempo integral, como acontece nas escolas preparatórias europeias⁹⁹. No primeiro ano, o aluno receberia uma formação mais geral, buscando compreender as relações existentes entre o corpo e o fazer artístico, desenvolvendo suas qualidades físicas, teóricas e técnicas básicas (acrobacias individuais e coletivas, acrobacias aéreas, acrobacias de trampolinismo, manipulações, equilíbrios de objetos e equilíbrios sobre objetos), integradas a disciplinas expressivas (dança e teatro), para saber mover-se, deslocar-se, dançar e atuar. Como observa Teresa,

[...] es muy importante como el cuerpo esta colocado, para que sea funcional y no se lesione, el teatro, la acrobacia, la cama elástica y las verticales, estos cinco elementos son lo que compone un poco lo que sea la base, y los que se llevan la mayoría de la carga horaria.

No segundo ano, o aluno realizaria um aprofundamento conceitual, teórico, técnico e artístico. Faz-se importante uma formação intensa para que o indivíduo internalize todo o processo de transmissão do conhecimento, assimile todas as transformações ocorridas em seu corpo – sejam elas físicas, cognitivas, emocionais – e aprenda a se relacionar com seu corpo e com os dos companheiros.

Destacamos ainda que essa formação técnica poderia proporcionar ao aluno um aprofundamento específico em uma modalidade ou uma formação mais generalista, dependendo das características desenvolvidas em cada região brasileira. Dessa forma, seria necessária a criação de escolas de formação técnica em todas as regiões, despolarizando a região sudeste e ampliando, portanto, a abrangência dessa formação artística. Essas

⁹⁹ O curso preparatório da Carampa Circo Escuela tem carga horária de 2.400 horas e a Escola de Circ Rogelio Rivel tem um curso com 2.150 horas.

instituições podem ter diferentes especialidades, entre elas acrobacia, acrobacias aéreas, palhaço, malabarismo, montador ou pedagógica, de acordo com as características, as necessidades e a realidade regional. Busca-se, dessa forma, uma nacionalização da formação circense.

Para integrar de maneira efetiva essas distintas instituições seria interessante que acontecesse um intercâmbio entre alunos e, também, professores, bem como o intercambio com instituições estrangeiras de mesmo nível de formação.

Ressaltamos que essa proposta já vem ocorrendo nas escolas preparatórias e instituições de nível superior europeias. Como coloca Angelique,

Lo que pasa es que hay intercambios, [...]entonces hay estudiantes de otras escuelas que poden venir y hacer un taller aquí, bueno, pasados una semana por aquí.

A seguir, sem realizar um levantamento exaustivo das necessidades, e também sem realizar uma pesquisa mais criteriosa das características regionais, propomos, a título de ilustração, algumas possibilidades de divisão de especialidades por região.

Quadro 3: Possibilidades de escolas técnicas com especialidades divididas por região brasileira		
Regiões brasileiras	Características	Especialidades
Nordeste	Vastas manifestações culturais locais. Possui uma relação muito intensa com a figura do palhaço no imaginário coletivo.	- Palhaço - Equilíbrios - Formação generalista
Sul	Possui muitos centros de acrobacia coletiva. Além disso, em Curitiba se encontra o centro de treinamento em ginástica artística, que poderia realizar intercâmbios com as escolas técnicas de circo.	- Manipulação de objetos - Acrobacias de solo e coletiva - Formação generalista
Sudeste	Região que mais apresenta escolas e investimento na área do circo, podendo ser implementados cursos em diferentes estados.	- Acrobacias aéreas - Palhaço - Manipulação - Acrobacias de solo e coletiva
Centro-Oeste e Norte	Não possui uma tradição no fomento e no incentivo à formação em instituições especializadas.	- Formação generalista

Por fim, a ampliação dessa rede formativa consolidar-se-á com a formulação do Curso Tecnológico de Nível Superior. De acordo com o MEC, trata-se de um curso de graduação que abrange métodos e teorias orientadas a investigações, avaliações e aperfeiçoamentos tecnológicos com foco nas aplicações dos conhecimentos a processos, produtos e serviços. Como todo curso de nível superior, um curso dessa natureza é aberto a candidatos que tenham concluído o ensino médio, ou equivalente, e que tenham sido classificados em processo seletivo.

Ainda não existe uma proposta de um curso tecnólogo de nível superior em arte circense, porém o Ministério da Educação dá a possibilidade de implementação de um curso superior tecnológico experimental, no qual a arte circense poderia perfeitamente se enquadrar. Para se encaixar nesse modelo experimental, o curso deve conter um currículo inovador, não previsto no Catálogo, organizado e desenvolvido com base o disposto no artigo 81 da LDB, no artigo 14 da Resolução CNE/CP nº 03/2002 e no artigo 44 do Decreto nº 5773/2006, desde que reflita e responda com pioneirismo e pertinência aos estímulos advindos das inovações científicas e tecnológicas e/ou de demandas regionais específicas para o atendimento aos arranjos produtivos, culturais e sociais.

Pensando nesse sentido, propomos uma medida de curto prazo que contemple a criação do Curso Superior em Arte Circense: o convênio entre uma instituição de ensino da arte do circo e uma universidade (como vem sendo realizado na França), com um currículo artístico de um lado e um currículo acadêmico de outro, homologando-se essa formação enquanto formação universitária. Dessa forma, ficaria sob a responsabilidade da instituição de ensino da arte do circo – que já possui toda a infraestrutura necessária e um corpo docente especializado – a formação técnica e artística. Ao passo que ficaria a cargo da universidade a formação acadêmica, por meio do oferecimento de um conjunto de disciplinas teóricas, como, por exemplo: história da arte; processos pedagógicos e didáticos do ensino e aprendizado; conhecimentos do corpo, tanto biológicos, fisiológicos e biomecânicos, como sociológicos e filosóficos; entre outros.

Por outro lado, em médio prazo, indicamos a criação de um curso de graduação em Artes do Circo dentro das dependências de uma universidade estadual ou federal, onde possam ser construídas instalações condizentes com as necessidades técnicas e

pedagógicas, assim como diferentes espaços onde o artista possa pesquisar e investigar novas possibilidades. Deve-se desenvolver um plano político-pedagógico, respeitando-se as especificidades dessa formação e aproveitando-se toda a estrutura universitária, principalmente no que tange a sua interdisciplinaridade, através de intercâmbios com os outros cursos e institutos, tais como os de artes cênicas, dança, pedagogia, história, educação física, economia, biologia, entre outras.

Ambas as possibilidades de curso de Nível Superior devem contemplar uma formação ao longo de três anos em tempo integral, variando sua carga horária entre 3.3000 e 3.700 horas, seguindo os passos das instituições estrangeiras, como podemos observar no quadro a seguir:

Quadro 4: Relação de níveis de formação e cargas horárias do Curso de Arte do Circo

Instituição de ensino	Nível de formação	Carga horária
Escola de Circ Rogelio Rivel	Preparatório	2.150
Carampa Escuela de Circo	Preparatória	2.400
Circo Crescer e Viver	Profissionalizante	2.484
ESAC	Superior	3.367
CNAC	Superior	3.760

A seguir, realizamos, de forma sintética um quadro comparativo dos grupos de disciplinas oferecidas pela CNAC, ESAC, École National de Cirque de Montreal e University of Dance and Circus, quatro das cinco maiores instituições de ensino superior filiadas à FEDEC.

Quadro 5: Comparativo de conteúdos/disciplinas de ensino superior em arte do circo

Instituições de ensino			
CNAC	ESAC	École National de Cirque - Montreal	University of Dance and Circus – Suécia
Fundamentais disciplinares teóricas Ciências aplicadas (Diética – Análise funcional do movimento) Ciências aplicadas (Anatomia - Fisiologia do esforço – Análise funcional do	Cursos gerais História do circo História de l'art Região geral e engenharia circense Ciências e ciências aplicadas às artes do circo (Anatomia, biomecânica e dietética)	Formação geral Introdução às artes do circo Artes do circo: contexto e influências Saúde e segurança Filosofia e racionalidade Filosofia: o ser humano Filosofia: filosofia e ética	Formação geral Circo como Arte Performativa Arte, Corpo e Cultura do Artista do Circo Saúde Empreendedorismo

mouvement) Sécurité Histoire du cirque		Méthodes de recherche Gestion de carrière Anatomie	
Fondamentaux disciplinaires pratiques Disciplines de cirque Danse Musique Théâtre Ateliers de recherche et de création / présentations publiques	Cours artistiques Arts du cirque (Général, voltige, jonglerie-manipulation, aérien, acrobatie, équilibre) Interprétation Formation corporelle et gestuelle Ateliers publics Projets personnels Dramaturgie et techniques scéniques Musique Production et structures de création	Formation artistique Disciplines de cirque Jeu d'acteur Danse Voix Interprétation Musique et rythmique Conception et production d'un numéro 1 (spécialiste) Techniques scéniques Participation à la création d'un spectacle Participation à la présentation d'un spectacle	Formation artistique Artistic work within the Discipline 1 Artistic work within the Discipline 2 Dance and Music Stage Acting Independent Project, (Degree Project)
Tronc commun transdisciplinaire Histoire et théories des idées et des formes Analyse critique des œuvres	Cours techniques Acrobatie dynamique Trampoline Acrobatie statique Préparation physique spécifique	Formation technique Techniques Principales (généraliste) Technique de spécialité Flexibilité Préparation physique	Formation technique Circus Discipline 1A Circus Discipline 1B
Renforcement et/ou élargissement du champ disciplinaire Arts et techniques du spectacle (bases) Langue vivante étrangère	Activités d'enseignement non encadrées Atelier public - collectif de fin d'études (crédits inclus dans activités encadrées) Projets personnels (crédits inclus dans activités encadrées)	Formation supplémentaire Français: communication écrite et orale Français: littérature et écriture Français: littérature et imaginaire Français: littérature québécoise Anglais, langue seconde	Formation supplémentaire Artistic Research Methods

Ao analisarmos, mesmo que de forma sintética, o quadro de disciplinas anterior, constatamos mais uma vez a deficiência da formação circense no Brasil e ressaltamos a importância de uma pesquisa, como a que fizemos, que pense novos modelos e paradigmas para essa formação.

Destacamos ainda outro aspecto muito importante que ao longo de nossa investigação pudemos observar: como se dará a composição do corpo docente dessas instituições?

Esse não foi o objetivo de nossa pesquisa, mas não podemos deixar de mencioná-lo. Hoje observamos um grande número de novos profissionais circenses

formados em diferentes áreas do conhecimento – desde história, sociologia, filosofia, dança, teatro, educação física e pedagogia, entre outras – cursando pós-graduação em suas respectivas áreas tendo o circo como foco de pesquisa. Além disso, não podemos nos esquecer dos diversos artistas circenses, que receberam os saberes que compõe essa arte de seus pais e avós, considerados mestres nessa arte, e que o valor desses conhecimentos é indescritível.

Caberá a cada instituição incorporar esses diferentes profissionais em seu quadro. A título de exemplificação, citamos o caso da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que em 1993 instituiu a Carreira do Magistério Artístico¹⁰⁰ (MA), que admite o ingresso de artistas portadores ou não de títulos universitários na área de artes em geral e com reconhecida competência e atuação no campo artístico. Essa é uma possibilidade de constituir um corpo docente composto tanto por profissionais com formação acadêmica como artistas com formação prática.

¹⁰⁰Maiores informações acessar: http://www.pg.unicamp.br/mostra_norma.php?id_norma=2090

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos séculos, o circo vem se modificando. Como qualquer outra linguagem artística e cultural, buscou ampliar suas expressões, chegando aos dias atuais com uma infinidade de possibilidades de representações, estilos, técnicas e estéticas. Os artistas de circo transitaram por diferentes formas de espetáculos, desde as apresentações nas ruas, festas e festivais, passando pelos *musichalls*, *vaudevilles*, cabarés de variedades, teatros e circos estáveis, bem como por circos de lona itinerantes, este último o espaço circense de maior impacto simbólico.

A mesma dinâmica cultural e histórica que permitiu o surgimento dessas várias possibilidades de manifestação da arte do circo também gerou importantes transformações conceituais, estéticas, arquitetônicas e econômicas. Algumas das mais importantes mudanças se iniciaram durante a década de 1970 materializando-se na ampliação do ensino da arte do circo para além do núcleo familiar, tanto no Brasil como no exterior.

A primeira escola de circo no Brasil foi criada em 1978 e, ao longo desses mais de 30 anos, inúmeros estabelecimentos foram abertos, assim como surgiram projetos sociais que utilizam o circo como linguagem artística, fomentando o desenvolvimento do circo-social. Também se observa o desenvolvimento da arte do circo como conteúdo programático do ensino formal, em diferentes áreas do conhecimento, principalmente vinculado como conteúdo da área de educação física.

A multiplicação de estabelecimentos e projetos que se dedicam a ensinar circo, principalmente com um crescimento acentuado nos anos 2000, certamente vem influenciando o mercado de trabalho, ampliando os diversos usos do circo e promovendo a inclusão de diferentes agentes formadores, advindos de diversas áreas do conhecimento.

Nesse sentido, a abertura e o estudo do circo possibilitaram, em grande medida, seu desenvolvimento nos mais diversos âmbitos –profissional, educativo, lazer, social, terapêutico. Cada âmbito se apropria da arte circense com base em diferentes objetivos (divertir-se, ensinar, transformar socialmente, melhorar o condicionamento físico, promover a saúde) que, por sua vez, nos levam a refletir sobre os diferentes níveis de aprofundamento: descoberta, controle, domínio e virtuose.

Com base nessas diferentes formas de se relacionar com a arte circense, fica patente que quanto maior for o nível de envolvimento do profissional, maior deverá ser seu aprofundamento teórico, prático e artístico. Isso significa dizer que os artistas profissionais trabalham visando o estágio de virtuose, através de uma formação atrelada a duas formas principais de transmissão do conhecimento: familiar e em escolas especializadas.

Em muitos países, essa formação em escolas especializadas é reconhecida pelo Ministério da Educação, tanto em nível técnico como em nível superior. Dentro dessa perspectiva, essas instituições de ensino apontam dois eixos principais de formação do profissional circense: um artístico e outro pedagógico. No Brasil, porém, nenhuma dessas formações é reconhecida pelo Ministério da Educação, fato que demonstra um atraso brasileiro em relação a outros países.

A busca pelo reconhecimento da formação do circense pelas autoridades não representa um movimento político vazio ou de interesse empresarial, mas um pleito de uma categoria profissional reconhecida no catálogo nacional de ofícios, cuja história é secular e cuja abrangência se dá em todo o território nacional.

Embora as mudanças requeiram um longo período de tempo, acreditamos que temos experiência e maturidade suficientes para defender de modo mais enfático o reconhecimento oficial da formação profissionalizante e superior em circo.

Nesse contexto, nos parece interessante a concepção de rede formativa, entendida como um conjunto de centros de formação de circo que qualificam o profissional circense nos diferentes estágios (desde a descoberta até a virtuose), atendendo às demandas dos diferentes âmbitos de atuação, de forma interligada e com currículos estruturados a partir do conceito de vasos comunicantes. Assim, podemos construir as diferentes camadas de formação que vão se complementando e permitindo uma progressão paulatina e continuada.

Propusemos, então, projetos de formação em nível técnico e em nível superior. A formação em nível técnico compreende um curso com carga horária de 2.000 a 2.400 horas, divididas em dois anos de tempo integral. Destacamos ainda que essa formação técnica poderia proporcionar ao aluno um aprofundamento específico em uma modalidade

ou uma formação mais geral, dependendo das características desenvolvidas em cada região brasileira, buscando-se, dessa forma, uma nacionalização da formação circense.

A proposta de formação em nível superior se desmembra em duas, uma de curto e outra de médio prazo.

Em curto prazo propomos o convênio entre uma instituição de ensino da arte do circo e uma universidade, ficando sob responsabilidade da primeira – que já possui toda a infraestrutura necessária e um corpo docente especializado – a formação técnica e artística; ao passo que ficaria a cargo da segunda a formação acadêmica, por meio do oferecimento de um conjunto de disciplinas teóricas.

Em médio prazo, indicamos a criação de um curso de graduação em Artes do Circo dentro das dependências de uma universidade estadual ou federal, onde possam ser construídas instalações condizentes com as necessidades técnicas e pedagógicas, assim como diferentes espaços onde o artista possa pesquisar e investigar novas possibilidades. Deve-se desenvolver um plano político-pedagógico, respeitando-se as especificidades dessa formação e aproveitando-se toda a estrutura universitária, principalmente no que tange a sua interdisciplinaridade, através de intercâmbios com outros cursos e institutos.

Ambas as possibilidades de curso de nível superior devem contemplar uma formação ao longo de três anos em tempo integral, variando sua carga horária entre 3.3000 e 3.700 horas, seguindo-se os passos das instituições estrangeiras descritas durante esta pesquisa.

O curso em nível superior proposto nesta pesquisa tem como objetivo não só a formação técnica específica do profissional, mas também uma formação ampla que permita sua atuação nos diversos âmbitos em que a atividade circense se insere na atualidade.

Esse curso prevê ainda que esses profissionais se articulem e intervenham de forma concreta no desenvolvimento de uma produção artística brasileira que possa ser reconhecida pela sua constância em formar novos profissionais, que criarão, por sua vez, novos produtos artísticos, dando visibilidade internacional à nossa forma de pesquisar e fazer circo.

De maneira geral, ao longo da pesquisa, buscamos compreender todo o processo de transformações que ocorreram na cultura circense e que culminaram em

diferentes estéticas, diferentes formas de organização econômica e financeira, em diferentes ambientes e espaços onde essa arte pode ser aprendida, juntamente aos diferentes sujeitos históricos que interferem diretamente nesse processo. Assim, concluímos que a formação do profissional circense na contemporaneidade deve contemplar os seguintes aspectos:

- conhecer os vários espaços de atuação;
- desenvolver a capacidade de estabelecer relações de comunicação, levando em consideração a experiência particular de sua cultura;
- ter domínio efetivo do conhecimento artístico específico, tendo consciência das origens e dos processos de criação e inserção cultural dessa arte, assim como o seu desenvolvimento em diversas áreas;
- conhecer os diferentes âmbitos nos quais o profissional circense pode atuar;
- saber acessar as diferentes vias de financiamento público e privado para a arte circense;
- desenvolver o conhecimento e o desempenho técnico-artístico do corpo, reconhecendo suas fragilidades, suas deficiências, seu treinamento, seus limites e suas possibilidades;
- integrar a expressividade e a criatividade à formação técnica;
- identificar e utilizar as mais diversas formas de linguagem do circo, estimulando a criatividade, a reflexão e a compreensão da diversidade estética dessa linguagem artística;
- realizar um trabalho de maneira interdisciplinar, estabelecendo um diálogo entre o circo e as demais áreas afins, relacionando o conhecimento científico e a realidade social, propiciando a percepção da abrangência dessas relações.

Vislumbrar a formação circense como parte de um processo de educação formal, reconhecido pelo Ministério da Educação, não é negar as múltiplas formações existentes (da familiar às instituições não formais), mas sim expressar um desejo por uma formação reconhecida pelo Estado e pautada por discussões e estudos da atual e real

situação brasileira, que busquem maior integração com as demandas da sociedade em sua contemporaneidade.

Certamente, isso dependerá de maior mobilização, de unificação dos interesses políticos, econômicos e institucionais, mas principalmente da militância dos artistas, professores, mestres, ou seja, da classe circense, bem como de uma política governamental mais arrojada e decidida.

REFERÊNCIAS

ABELLA, F. El humor y sus beneficios sobre la salud física y mental. In: PALLASSOS SENSE FRONTERES. *Risas y humor*. España: Arts Grafics de la Disputació de Lleida, 2005. P. 43-67.

ABIRACHED, R. Na escola da pista. In: WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

AFONSO, J. *Os circos não existem: família e trabalho no meio circense*. Imprensa de Ciências Sociais: Lisboa – Portugal, 2002.

ANDRADE, J. C. S. *O espaço cênico circense*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2006.

_____. *O teatro no circo brasileiro – estudo de caso: circo-teatro Pavilhão Arethuzza*. 2010. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2010.

ANDRÉ, C. M. Problemáticas da regulamentação profissional do artista de teatro, *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 8, ano VII, n. 1, 2011. ISSN: 1807-6971. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 15 11 2014.

ANDRÉ, M. Pesquisa em educação: buscando rigor e qualidade. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 113, p. 51-64, jul. 2001.

AMBIDEXTRO – Revista de Circo y Teatro de calle, n. 42, p. 24, 2006.

ARNAUD, V. Une démarche d'enseignement des arts du cirque. *EPS*, n. 317, p. 29-32, 2006.

AUGUET, R. *Histoire et légende du Cirque*. Paris: Flammarion, 1974.

AVANZI, R.; TAMAOKI, V. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus – Códex, 2004.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BARRÉ-MEINZER, S. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. França: L'Harmattan, 2004.

BARRIGUELLE, J. C. O teatro popular rural: o Circo-Teatro, *Debate e Crítica*, São Paulo: Revista Quadrimensal de Ciências Sociais, nº 3, junho/1974, p. 107-120.

BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. Circo e teatro: aproximações e conflitos, *Revista Sala Preta*, v. 6, p. 9-19, 2006. ISSN: 2238-3867. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4698/showToc>. Acesso em: 01 dez. 2013.

_____. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O percevejo online* – Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/%20article/view/496>. Acesso em: 01 dez. 2013.

_____. O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, Ano 13, n. 15, 2010. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/>. Acesso em: 01 dez. 2014.

_____. O palhaço e o circo-teatro. In *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, p. 179-187, 2008.

BORTOLETO, M. A. C. *Palhaços sem fronteiras: o circo a serviço da sociedade*. Percursos (UDESC), v. 6, p. 1-9, 2005.

_____. (Org.) *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, 2008.

_____. Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética, *Cadernos de formação rbce*, p. 43-55, jul. 2011.

BORTOLETO, M. A. C.; MACHADO, G. de A. Reflexões sobre o Circo e a Educação Física. *Revista Corpoconsciência*, Santo André, n. 12, p. 41-69, 2003.

BOST, P. *Le cirque et le Music-Hall*. Paris: Copyright, 1931.

BRASIL. República Federativa do Brasil. *Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978*. Brasília: Diário Oficial, 1978-a. Disponível em: www.planalto.gov.br/civil_03/Leis/L6533.htm. Acesso em: 20 ago. 2011.

BRASIL. República Federativa do Brasil. *Decreto-Lei nº 82.385 de 05 de outubro de 1978 e Quadro Anexo*. Brasília: Diário Oficial, 1978-b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/1970-1979/D82385.htm. Acesso em: 20 ago. 2011.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações – CBO*, Livro-1. Brasília: 2002. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br>. Acesso em: 25 ago. 2011.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Texto base da 2ª Conferência Nacional de Cultura*. 2009. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/>. Acesso em: 10 jun. 2011.

BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC). Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio, 2012. Disponível em: http://pronatec.mec.gov.br/cnct/et_producao_cultural_design/t_arte_circense.php. Acesso em: 10 jun. 2013.

BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC). PARECER CNE/CEB Nº 11/2008, 2008. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/pceb011_08.pdf. Acesso em: 10 jun. 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, 1996. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2011.

- BROZAS POLO, M. P. *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. Léon: Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2004.
- BURNIER, L. O. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CÂMARA, R. S.; SILVA, E. *O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Postado em 2009. Disponível em: www.circoconteudo.com.br. Acesso em: 01 ago. 2011.
- CARVALHO, A. M. et al. *Aprendendo metodologia científica: uma orientação para alunos de graduação*. São Paulo: O Nome da Rosa Ed. Ltda., 2000.
- CESAR, M. C. Importância das artes para a educação. In: SILVEIRA, C. J. (Org). *Circo educando com arte*. Rio de Janeiro: FASE, 2001.
- COASNE, J. A la découverte des arts du cirque. *Reveu EPS*, Paris, n. 238, p. 17-19, 1992.
- CONCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts). *L'estat actual de la formació a Catalunya: propostes de recoreguts formatius*. Barcelona, 2010.
- CYPRIANO, M. Rir é o melhor remédio. In: *Na poltrona* (Revista de bordo do grupo Itapemirim), ano 8, n. 76, p. 30-34, outubro de 2005.
- DANIEL, N. *The Circus 1870s – 1950s*. Alemanha: Taschen, 2008.
- 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.
- DEMO, P. *Metodologia científica em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1981.
- DUARTE, R. H *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- DUMAZEDIER, J. *A revolução do tempo livre*. Tradução e revisão técnica de Luiz Octávio de Lima Camargo, colaboração na tradução de Marília Ansarah. São Paulo: Stuido Nobel – SESC, 1994.
- DUPRAT, R. M. *A arte circense como conteúdo da educação física*. Relatório final (Atividades de Iniciação Científica – financiada pelo SAE – Sistema de Apoio ao Estudante) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, 2004.
- _____. Circo e Colônia de Férias: possibilidades educativas. In: SILVA, D. A. M. (Org.) *Experiências com o lazer em colônias de férias temáticas*. Campinas: Editora Alínea, 2012. p. 139-152.
- DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação física escolar: pedagogia e didática das atividades circenses. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte*, São Paulo, Autores Associados, v. 29, n. 2, janeiro de 2007.
- DUPRAT, R. M.; DARIDO, S. Uma possibilidade de organização curricular do conteúdo circo nos anos iniciais do ensino fundamental. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE

EDUCAÇÃO FÍSICA E MOTRICIDADE HUMANA, 7., e SIMPÓSIO PAULISTA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, 13., 2011, Rio Claro. *Anais...* Rio Claro: Unesp, 2011.

_____. Circus and the curriculum proposals in the Brazilian states: knowledge to be dealt in the last years of junior high. In: FIEP EUROPEAN CONGRESS AND 1^R CONGRÉS CATALÀ DE L'EDUCACIÓ FÍSICA I DE L'ESPORT, 7th, from 7th to 9th June 2012, Spain. *Proceedings...* Spain: FIEP, 2012.

DUPRAT, R. M.; PEREZ GALLARDO, J. S. *Artes Circenses no âmbito escolar*. Unijuí: Ed. UNIJUÍ, 2010.

FAGOT, S. *Le cirque: entre culture du corps et culture du risque*. França: L'Harmattan, 2010. (Collection Logiques Sociales)

FARIAS, H. Importância das artes para a educação. In: SILVEIRA, C. J. (Org). *Circo educando com arte*. Rio de Janeiro: FASE, 2001.

FEDEC (Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles). *Répertoire des centres de formation aux arts du cirque – Europe et au-delà*. Projet Miroir FEDEC, 2008. Disponível em: <http://www.fedec.eu/ressources.1543.html>. Acesso em: 12 mai. 2011.

FERREIRA, D. L., BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. *Segurança nas artes do circo: questão de prioridade*. Campinas: Editora Fontoura, 2014 (no prelo).

FERREIRA, M. F. N. No vertiginoso picadeiro soviético. *Revista Repertório: Dança & Teatro*, n. 19, Ano 15, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____. *A metáfora do Bogatyr: O corpo acrobata e a cena russa no início do século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

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

FOUCHET, A. *Las Artes del Circo: Una aventura pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Stadium, 2006.

FRANCO, M. L. P. B. *Análise de conteúdo*. 4^a ed. Brasília: Liber Livro, 2012. (Série Pesquisa, v.6)

FREITAS, J. A alegria é contagiosa? *Revista Notícia*, ano II, n. 7, setembro/outubro de 2006.

FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). *Edital Prêmio Funarte Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo/2012*, edição 2012. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/EDITAL_Premio-Funarte-Petrobras-Carequinha-de-Estimulo-ao-Circo-2012.pdf. Acesso em: 10 out. 2013.

GABER, F. O nascimento de um gênero híbrido. In: WALLON, E. (Org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GALLO, F. D. *Da rua ao picadeiro: escola picolino, arte e educação na performance do circo social*. 2009. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

GARCÍA, M. L. R. Introducción. In: PALLASSOS SENSE FRONTERES. *Risas y humor*. España: Arts Grafics de la Disputació de Lleida, 2005.

GOUDARD, P. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GUZZO, M. S. L. *Risco como estética, corpo como espetáculo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

HERNANDEZ, L. M. El humor: comunicación terapêutica. In: PALLASSOS SENSE FRONTERES. *Risas y humor*. España: Arts Grafics de la Disputació de Lleida, 2005. P. 33-42.

HOTIER, H. *Um cirque pour l'éducation*. Paris: L'Harmattan, 2001. (Collection Arts de la piste et de la rue)

_____. (Org.). *La fonction éducative du cirque*. Paris: L'Harmattan, 2003. (Collection Arts de la piste et de la rue)

INFANTINO, J. La atividades de “Circo Social del Sur”: El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. In: *Arte y Política*, s/d. Disponível em: www.circonteudo.com.br. Acesso em: 20 jun. 2013.

INVERNÓ, J. C. *Circo y Educación Física. Otra forma de aprender*. Barcelona: INDE Publicaciones, 2003.

JACOB, P. *Le Cirque: un art à la crisée des chemins*. França: Découvertes Gallimard, 1992.

JACOB, P.; LAGE, C. R. *Extravaganza! Histoire du cirque américain*. França: édition Theatrales, 2005.

JANÉ, J.; PUIG, M. *Estudi sobre la formació circense a Catalunya*. Associació de Professionals de Circ de Catalunya, 2008. Disponível em: www.apcc.cat. Acesso em: 15 jun. 2012.

KAMANCHEK, A. Justiça emperra abertura do circo-escola Piolin em SP. *Folha de São Paulo*, 28/07/2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1127533-justica-emperra-abertura-do-circo-escola-piolin-em-sp.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2013.

LACHAUD, J-M. Sob o risco da mistura. In: WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 53-59

LAFORTUNE, M. O Circo do Mundo e o Cirque du Soleil. In: SILVEIRA, C. J. (Org). *Circo educando com arte*. Rio de Janeiro: FASE, 2001.

LANGLADE, A.; LANGLADE, N. R. *Teoria General de la Gimnasia*. 2ª ed. Editora Stadium: Buenos Aires, 1970.

- LARTIGUE, P. *La course aux trapèzes volants... l'exploit de Jules Léotard!* Toulouse, 2009.
- LUDKE, M.; ANDRÉ, M. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: E.P.U., 1986. (Temas básicos de educação e ensino)
- MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2003)
- MALEVAL, M. O objeto: o nó górdio. In: WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 79-85.
- MARCELLINO, N. C. (org.). *Lazer e cultura*. Campinas: Editora Alínea, 2007. (Coleção Estudos do Lazer)
- _____. *Lazer e educação*. 3ª ed., Campinas: Papirus, 1995.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisa, amostragem e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1990.
- 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.
- MAUCLAIR, D. *Un jour aux Cirque*. Paris: Bordas, 1995.
- _____. *Historia del circo: viaje extraordinario alrededor del mundo*. Traducción: Ramon Sala. Lleida, España: Editorial Milenio, 2003.
- MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU-Edusp, 1974.
- MEDEIROS, D. E. *O desenvolvimento da aptidão física relacionada ao prazer artístico na prática da atividade circense*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Física) – Faculdade de Educação Física de Santo André (Fefisa), Santo André, 2004.
- MELO, V. A. de. Arte e lazer: desafios para romper o abismo. In: MARCELLINO, N. C. (org.). *Lazer e cultura*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007. (Coleção Estudos do Lazer)
- MILITELLO, D. T. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida, 1978. MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1998.
- MORIN, E. *O Método 3*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- OLIVEIRA, R. B. *Atividades Circenses em Academias: uma nova opção no âmbito do lazer*. (Trabalho de conclusão de curso) – Instituto de Biociências, UNESP – Campus de Rio Claro, 2008.
- ORTAÑÓN, T.; DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. Educação Física e atividades circenses: “o estado da arte”. *Movimento*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-168, abr/jun de 2012.
- ORTAÑÓN, T.; BORTOLETO, M. A. C.; DUPRAT, R. M. Las actividades circenses como contenido de la educación física. *Acción motriz*, Asociación Científico Cultural en

Actividad Física y Deporte (ACCAFIDE), Las Palmas de Gran Canaria, n. 11, julio/diciembre, p. 13-30, 2013a. ISSN: 1989-2837.

ONTAÑÓN, T.; BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. Educación corporal y estética: las actividades circenses como contenido de la educación física. *Revista Iberoamericana de Educación*, n. 62, p. 233-243, 2013b. ISSN: 1022-6508.

PAYASOS SIN FRONTERAS. *Revista Padres y Maestros*, n. 292, p. 20-24, mayo, Madrid, 2005. ISSN 0210-4679.

PENCENAT, C. Atleta, ator, artista? In: WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PEREZ GALLARDO, J. S. (Coord.) *Educação Física: contribuições à formação profissional*. 3ª ed. Ijuí: Editora Unijuí, 2000. (Coleção Educação)

PERIM, J. Circo Social brasileiro: da ação social educativa à produção estética. In: BORTOLETO, M. A. C. (Org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, 2010. p. 205-216.

_____. Do circo social à produção estética: desafios e oportunidades para o desenvolvimento no estado do Rio de Janeiro. In: *Plano Estadual de Cultura – Documento Setorial de Circo – Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro*, 2013. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/debates-setoriais>. Acesso em: 20 jun. 2013.

PICON-VALLIN, B. A busca pelo intérprete completo. In: WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PIMENTA, D. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, 2009.

QUINTANA, I. El público del circo: del palco al trapecio. In: PELÁEZ, A.; QUINTANA, I. (Org.). *Imaginando el circo: el circo en las colecciones estatales*. Gobierno de Castilla - La Mancha: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.

RAMIREZ MORALES, G. *L'Entraînement acrobatique au sein du cirque: de l'enfant à l'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2005. (Manuel Pratique)

ROCHA, G. O Circo no Brasil – Estado da Arte. *BIB*, São Paulo, n. 70, 2º sem. 2010, p. 51-70.

ROSEMBERG, J. *Arts du Cirque: esthétiques et évaluation*. França: L'Harmattan, 2004.

RUDIO, F. V. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

SÁINZ, J. La situación del circo en España. In: PELÁEZ, A.; QUINTANA, I. (Org.). *Imaginando el circo: el circo en las colecciones estatales*. Gobierno de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.

SALAMERO, E. 2009. *Devenir artiste de cirque aujourd'hui: espace des écoles et socialisation professionnelle*. Tesis (doctorat) – L'Université de Toulouse, 2009.

SANTOS, G. F. B. Educar para a cidadania. In: SILVEIRA, C. J. (Org). *Circo educando com arte*. Rio de Janeiro: FASE, 2001.

SEC – Secretaria de Estado da Cultura – Governo do Estado de São Paulo. *Governo de São Paulo lança projeto da primeira Escola de Circo do Estado*. Governo do Estado de São Paulo, 2009. Disponível em: www.cultura.sp.gov.br. Acesso em: 15 dez. 2013.

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

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

_____. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

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

SILVA, E.; ABREU, L. A. *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no Século XIX*. 2ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 1998.

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

_____. *Educação física: raízes europeias e Brasil*. 3ª ed. Campinas: Autores Associados, 2004. (Coleção Educação Contemporânea)

SOARES, D. B.; BORTOLETO, M. A. C. A prática do tecido circense nas academias de ginástica da cidade de Campinas - SP: o aluno, o professor e o proprietário. *Revista Corpoconsciência*, Santo André, v. 15, n. 2, p. 07-23, jul/dez 2011.

SOUZA JÚNIOR, M. B. M. et al. A análise de conteúdo como forma de tratamento dos dados numa pesquisa qualitativa em Educação Física escolar. *Movimento*, Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 31-49, julho/setembro de 2010.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança*. 1ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

SUSIN, R. L. Reflexiones en torno a la colección de César Fernández-Ardavín. In: *El Circo: colección Fernández-Ardavín*. Ayuntamiento de Huesca, 2009.

TAKAMORI, F. S. et al. Abrindo as portas para as atividades circenses na educação escolar: um relato de experiência. *Revista Pensar a Prática*, UFG, v. 13, n. 1, abr./2010.

TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998. (História Visual - 5).

TRINDADE, A. A.; JÚNIOR, B. T. *Circo Social no Brasil*. Pernambuco: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), s/d.

TUCUNDUVA, B. B. P.; PELANDA, P. E. L. Circofitness: proposta pedagógica de trabalho com as acrobacias das atividades circenses. FÓRUM INTERNACIONAL DE GINÁSTICA GERAL, 6., 2012, Campinas. *Anais...* FEF/Unicamp, 2012. p. 319-326.

UNESCO. El circo: un arte internacional. *Revista El Correo* (ONU), año XI, n. 117, p. 1-37, Paris, 1988.

VEIGA, E.; BURGARELLI, R. Largo do Paicandu terá escola de circo. *Estadão*, 15/03/2012. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/edison-veiga/2012/03/15/largo-do-paicandu-tera-escola-de-circo/>. Acesso em: 02 dez. 2013.

VIVEIROS de CASTRO, A. *O elogio a bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

WALLON, E. (org.) *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ZANETTI, L. Educar para a cidadania. In: SILVEIRA, C. J. (Org). *Circo educando com arte*. Rio de Janeiro: FASE, 2001.

Sites visitados

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc48.htm

http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/02/METAS_PNC_final.pdf

<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.dd818f8e648d8f46acc7507cca60c1a0/?vgnnextoid=1b389422fa927010VgnVCM1000001c79410aRCRD>

<http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/FabricasDeCultura/index.html>

<http://www.funarte.gov.br/>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/10031389/Learning-to-clown-around-at-circus-school.html>

<http://www.ecolenationaledecirque.ca/institution>

<http://academiapiolin.wordpress.com/>

<http://archaos.info/index/?id=35#item35>

<http://blogs.cultura.gov.br/>

<http://www.psv.nl/Nieuws/Nieuwspagina/Speciale-Circus-Renzactie-voor-leden-PSV-Phoxy-Club.htm>

www.cultura.sp.gov.br

<http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/FabricasDeCultura/index.html>
<http://www.campinas.sp.gov.br/noticias-integra.php?id=16557>
[:http://blogs.estadao.com.br/edison-veiga/2012/03/15/largo-do-paicandu-tera-escola-de-circo/](http://blogs.estadao.com.br/edison-veiga/2012/03/15/largo-do-paicandu-tera-escola-de-circo/)
<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1127533-justica-emperra-abertura-do-circo-escola-piolo-in-em-sp.shtml>
<http://www.timeoutsingapore.com/performance/theatre/soap-the-show>
<http://www.cirquedusoleil.com/en/about/global-citizenship/social-circus/cirque-du-monde.aspx>
<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000023756075>
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm
www.circonteudo.com.br
<http://www.circopicolino.xpg.com.br/projetos.htm>
<http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/formation/activitesrecreatives>
http://www.ffec.asso.fr/cirque-en-milieu-scolaire_26.php
http://www.ffec.asso.fr/centres-formation-professionnelle-arts-cirque_85.php
www.cnac.fr
http://pronatec.mec.gov.br/cnct/et_producao_cultural_design/t_arte_circense.php
<http://www.esac.be/>
<http://www.doch.se/>
<http://www.circusspace.co.uk/>
<http://carampa.com/>
<http://circolaheto.org/>
<http://crescereviver.org.br/>
<http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>
<http://www.nica.com.au/>
<http://www.academie-fratellini.com/>
<http://www.fedec.eu>
<http://www.tuas.fi>
<http://www.arc-en-cirque.asso.fr>

<http://www.afca-cirqueadapte.net>
<http://www.circomedia.com>
<http://www.circus.codarts.nl>
<http://www.ecoledecirque.com>
<http://www.enacr.com>
<http://www.teatrofisico.com>
<http://www.tut-hannover.de>
<http://www.artistenschule-berlin.de>
www.revistafenix.pro.br
<http://revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4698/showToc>
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/%20article/view/496>
<http://www.portalseer.ufba.br/>
<http://blogs.cultura.gov.br/>
www.planalto.gov.br/civil_03/Leis/L6533.htm
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/1970-1979/D82385.htm
<http://www.mtecbo.gov.br>
http://pronatec.mec.gov.br/cnct/et_producao_cultural_design/t_arte_circense.php
http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/pceb011_08.pdf
<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>
http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/EDITAL_Premio-Funarte-Petrobras-Carequinha-de-Estimulo-ao-Circo-2012.pdf
www.apcc.cat
<http://www.cultura.rj.gov.br/debates-setoriais>
www.cultura.sp.gov.br
<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=205981>
http://www.pg.unicamp.br/mostra_norma.php?id_norma=2090

ANEXOS



ANEXO A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A formação do profissional circense no Brasil: do ensino técnico/profissionalizante à formação superior

Pesquisador responsável: Rodrigo Mallet Duprat

Orientador: Marco Antonio Coelho Bortoleto

Obtenção do consentimento

O pesquisador Rodrigo Mallet Duprat apresentará o TCLE (termo de consentimento livre e esclarecido) ao sujeito no momento da entrevista, e este documento será assinado pelo entrevistado na presença do pesquisador.

Justificativa da pesquisa

A arte do circo recobrou grande importância na oferta cultural e laboral da sociedade brasileira atual, ampliando de modo significativo sua presença em diferentes ambientes, festas, parques, e também como prática esportivizada em academias, social em ONGs e entidades assistenciais, terapêutica em hospitais e clínicas e educativa em escolas. Essa maior exposição social – e, conseqüentemente, midiática – vem contribuindo fortemente para o crescimento do setor, com a criação de sites e revistas especializadas, e, principalmente, motivando um importante aumento de investimentos econômicos (tanto por parte da iniciativa privada como da pública) e, paralelamente, um crescimento da produção acadêmica (artigos, livros, teses etc.). Contudo, a formação das novas gerações de profissionais deste setor ainda não se configurou num objeto de estudo em sua complexidade por parte da comunidade acadêmica brasileira.

Observamos que a formação dos artistas circenses em outros países tem sido feita com muita propriedade. Os cursos preparatórios, os cursos profissionais de nível superior e os cursos de educação continuada são de extrema importância para a valorização do profissional que dedica anos a uma profissão pouco reconhecida. No Brasil, esse reconhecimento é quase nulo, pois a formação dos artistas e profissionais de circo ainda não é reconhecida pelo Ministério da Educação, órgão máximo da educação no país; isso ocorre mesmo existindo, há mais de 25 anos, uma escola profissionalizante – a Escola Nacional de Circo, sediada na cidade do Rio de Janeiro e vinculada ao Ministério da Cultura/FUNARTE. Logo, acreditamos que ampliar esta discussão é algo necessário e urgente, pois a crescente procura por estas atividades requer profundas reflexões sobre o perfil profissional desejado, bem como discussões sérias sobre outros aspectos que envolvem a formação profissional artística e/ou pedagógica.

Neste sentido, esta pesquisa se configura como inovadora, pois estuda a discussão a respeito da formação oferecida no cenário brasileiro – seja ela formal ou informal – em nível profissional, assim como propõe estudar como se dá a formação nos países estrangeiros, na tentativa de ampliar a discussão da formação dos artistas circenses no Brasil.

Objetivo geral

Mapear e analisar a formação do profissional circense no Brasil, bem como desenvolver uma proposta de currículo-base para a formação em nível superior, considerando as especificidades da realidade brasileira e os modelos existentes no exterior.

Objetivos específicos

a) Discutir a formação circense existente na atualidade brasileira e internacional, compreendendo as propostas públicas e privadas, bem como as diferenças regionais e de conceito artísticos que orientam os respectivos currículos;

b) Aproximar as discussões existentes sobre a formação nas Artes Circenses com aquelas existentes em outras áreas mais tradicionais (na educação formal);

c) Compreender os possíveis indicadores do perfil artístico e profissional específico para a realidade brasileira;

d) Conhecer os motivos que têm levado uma quantidade cada vez maior de jovens a buscar formação especializada na área do circo.

Procedimentos utilizados na pesquisa

Não há riscos previsíveis decorrentes da participação na pesquisa e não será oferecido nenhum benefício direto ao voluntário. Os dados aqui obtidos serão divulgados em forma escrita e/ou gráfica, sem o uso de imagens e sua utilização fica restrita a esse projeto de pesquisa.

O TCLE será assinado no momento da entrevista semiestruturada, na presença do pesquisador, e uma cópia do TCLE será entregue ao voluntário.

Os voluntários participarão de uma entrevista semiestruturada que será realizada na instituição de ensino, de acordo com a disponibilidade do entrevistado, a fim de permitir que ele se sinta confortável em participar da pesquisa. Além disso, o sujeito terá sua identidade preservada.

Ao voluntário selecionado dar-se-á o direito de recusa;além disso, ele poderá se desligar da presente pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo ao entrevistado.

Para contato com o pesquisador

Rodrigo Mallet Duprat – rodrigomallet@yahoo.com.br

Para contato com o Comitê de Ética em Pesquisa

Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126 – Caixa Postal 6111 13083-887 –
Campinas-SP – Fone (019) 3521-8936 – Fax (019) 3521-7187

e-mail: cep@fcm.unicamp.br

Eu,

_____ aceito
participar como voluntário desta pesquisa.

Rodrigo Mallet Duprat

Voluntário



ANEXO B - ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

SOBRE O ENTREVISTADO

- Por favor, o senhor poderia fazer uma breve apresentação pessoal sobre sua formação profissional, assim como sua formação acadêmica, destacando suas principais experiências na área do circo?

- Agora, poderia mencionar os locais mais relevantes onde o senhor trabalhou (por exemplo, circos, companhias, teatros, países etc.)?

- Há quanto tempo o senhor trabalha com o ensino das artes do circo? E nesta instituição?

- Há quantos anos o senhor é coordenador pedagógico desta instituição?

SOBRE A INSTITUIÇÃO E O CORPO DOCENTE

- Agora, o senhor poderia nos falar sobre a instituição de ensino? Conte-nos um pouco sobre a estrutura da escola e o funcionamento da escola (há quantos anos existe, horários de funcionamento).

- Como é constituído o corpo docente da escola?

- Qual é a formação dos docentes? Todos possuem nível superior, possuem nível técnico, são ex-artistas, são ex-técnicos desportivos, são ex-atletas?

- Qual é a carga horária que os professores desenvolvem durante o curso?

- Os docentes são contratados para o curso completo ou são contratados pela demanda de uma especialidade circense?

SOBRE O PROJETO PEDAGÓGICO

- Por favor, o senhor poderia nos fazer uma apresentação do projeto pedagógico da escola?

- Para nos aprofundarmos um pouco mais neste tópico, como são divididas as disciplinas ao longo dos anos?

- Considerando as disciplinas gerais e as específicas, o senhor poderia nos dizer como funciona? Quais disciplinas são obrigatórias? E quais disciplinas são eletivas ou optativas?

- Ainda sobre as disciplinas gerais e específicas, o senhor poderia nos dizer qual a relação numérica entre docentes e estudantes?

- Em caso de haver formação continuada, como funciona esse tipo de formação? São disciplinas específicas? São disciplinas pedagógicas? São oferecidas por demanda ou sempre estão disponíveis? Qual a duração?

SOBRE O PERFIL DO ALUNO

- Agora, gostaríamos que o senhor nos informasse qual o perfil dos alunos que vocês preferem selecionar?

- Esses alunos já ingressam com uma especialidade e a aprofundam durante o curso? Ou optam por determinadas disciplinas e escolhem uma especialidade no transcórrer do curso?

- Qual é a expectativa que o senhor e seu corpo docente têm em relação aos alunos durante o curso?

- Que tipo de profissional vocês buscam formar?

- Quando o aluno se forma na escola, em que setor ele está capacitado a atuar? Em quais modalidades? Ele está apto a desenvolver seu trabalho como artista generalista? Especialista? Pode desenvolver um trabalho pedagógico, ministrando aulas? Pode atuar como diretor de espetáculo, cenógrafo ou responsável técnico pela montagem da estrutura ou dos aparelhos?

- Como o senhor vê a formação dos profissionais de circo no panorama brasileiro?

SOBRE A EXPERIÊNCIA COTIDIANA

- Agora, gostaríamos de saber um pouco sobre a experiência cotidiana da instituição. Gostaria que o senhor apontasse os aspectos positivos da instituição e do processo de formação.

- O senhor poderia nos falar sobre as dificuldades que vocês encontram no dia a dia? Sobre a realidade da instituição, como o projeto pedagógico está se concretizando? A expectativa que vocês têm com os alunos é atingida?

- Os alunos que se formam conseguem acessar o mercado de trabalho? Como o senhor vê essa realidade?

- Após a imersão no mercado de trabalho, os ex-alunos retornam para a instituição buscando a formação continuada? O que eles buscam neste momento? Especialidades nas quais não se aprofundaram antes ou aprofundamento na área pedagógica?



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Educação Física
Departamento de Educação Física e Humanidades
Programa de Pós-Graduação
Nível: Doutorado



ANEXO C - CARTA DE SOLICITAÇÃO ÀS INSTITUIÇÕES ONDE SERÃO REALIZADAS AS OBSERVAÇÕES

*Este documento foi traduzido para o espanhol e o francês

Ilmo. Sr(a) _____

Diretor(a) (coordenador(a)) do _____

Esta carta tem como objetivo solicitar, junto a esta prestigiada instituição, a autorização para realizar parte da pesquisa intitulada **“A formação do profissional circense no Brasil: do ensino técnico/profissionalizante à formação superior”** em suas dependências.

Pesquisador: Rodrigo Mallet Duprat

Responsável pela pesquisa: Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto –
FEF/UNICAMP

Objetivo geral

Mapear e analisar a formação do profissional circense no Brasil, bem como desenvolver uma proposta de currículo-base para a formação em nível superior, considerando as especificidades da realidade brasileira e os modelos existentes no exterior.

Objetivos específicos

a) Discutir a formação circense existente na atualidade brasileira e internacional, compreendendo as propostas públicas e privadas bem como as diferenças regionais e de conceito artísticos que orientam os respectivos currículos;

b) Aproximar as discussões existentes sobre a formação nas Artes Circenses com aquelas existentes em outras áreas mais tradicionais (na educação formal);

c) Compreender os possíveis indicadores do perfil artístico e profissional específico para a realidade brasileira;

d) Conhecer os motivos que têm levado uma quantidade cada vez maior de jovens a buscar formação especializada na área do circo.

Justificativa

A arte do circo recobrou grande importância na oferta cultural e laboral da sociedade brasileira atual, ampliando de modo significativo sua presença em diferentes ambientes, festas e parques e também como prática esportivizada em academias, social em ONGs e entidades assistenciais, terapêutica em hospitais e clínica e educativa em escolas. Essa maior exposição social – e, conseqüentemente, midiática – vem contribuindo fortemente para o crescimento do setor, com a criação de sites e revistas especializadas, e, principalmente, motivando um importante aumento de investimentos econômicos (tanto por parte da iniciativa privada como da pública) e, paralelamente, um crescimento da produção acadêmica (artigos, livros, teses etc.). Contudo, a formação das novas gerações de profissionais desse setor ainda não se configurou num objeto de estudo em sua complexidade por parte da comunidade acadêmica brasileira.

Observamos que a formação dos artistas circenses em outros países tem sido feita com muita propriedade. Os cursos preparatórios, os cursos profissionais de nível superior e os cursos de educação continuada são de extrema importância para a valorização do profissional que dedica anos a uma profissão pouco reconhecida. No Brasil, esse reconhecimento é quase nulo, pois a formação dos artistas e profissionais de circo ainda não é reconhecida pelo Ministério da Educação, órgão máximo da educação no país; e isso ocorre até mesmo com a existência, há mais de 25 anos, de uma escola profissionalizante – a Escola Nacional de Circo, sediada na cidade do Rio de Janeiro e vinculada ao Ministério

da Cultura/FUNARTE. Logo, acreditamos que ampliar esta discussão é algo necessário e urgente, pois a crescente procura por essas atividades requer profundas reflexões sobre o perfil profissional desejado, bem como discussões sérias sobre outros aspectos que envolvem a formação profissional artística e/ou pedagógica.

Neste sentido, esta pesquisa se configura como inovadora, pois estuda a discussão a respeito da formação oferecida no cenário brasileiro – seja ela formal ou informal – em nível profissional, assim como propõe estudar como se dá a formação nos países estrangeiros, na tentativa de ampliar a discussão da formação dos artistas circenses no Brasil.

Metodologia

Do ponto de vista metodológico, optamos pela abordagem qualitativa, considerando a natureza descritiva e exploratória da pesquisa. Para o levantamento dos dados, utilizamos diferentes técnicas, como a pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica, bem como a observação direta e entrevistas semiestruturadas.

No que se refere ao estudo de campo, a coleta das informações será realizada a partir de dois instrumentos:

- Observação direta: consiste em um levantamento dos diferentes aspectos de infraestrutura e de recursos humanos, que nos permitirá observar a real aplicação da proposta curricular da instituição.

- Entrevista semiestruturada: consiste em um dos principais meios para a obtenção de dados na pesquisa qualitativa. Nesse tipo de entrevista, as perguntas, previamente formuladas, servirão apenas como um roteiro de apoio ao pesquisador, possibilitando que perguntas inicialmente formuladas possam ser substituídas, dependendo dos resultados e das evidências que o pesquisador obtém ao longo da entrevista. Esta, por sua vez, será realizada junto aos coordenadores pedagógicos das três instituições brasileiras e das sete instituições estrangeiras de níveis profissionalizante e superior, tendo como objetivo principal obter informações que nos permitam compreender o processo pedagógico, o desenvolvimento/aplicação das propostas curriculares e o perfil dos profissionais que essas instituições formam.

Termos da participação:

Realizaremos observação direta nas instituições, sem que o pesquisador interfira na dinâmica cotidiana das atividades realizadas pelos profissionais responsáveis.

Ao participar, a instituição estará permitindo o uso das informações obtidas nessas atividades, única e exclusivamente para usos acadêmico-científicos, com a preservação da identidade oficial dos envolvidos. Todos os implicados no estudo terão acesso a uma cópia do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e, no final da pesquisa, será encaminhada a cada um deles uma cópia do relatório final.

AUTORIZAÇÃO

Tendo em vista os argumentos apresentados, entendo que tenho como garantia, como instituição participante da pesquisa, o acesso à metodologia do trabalho, tendo total liberdade de me recusar a participar ou retirar meu consentimento em qualquer fase da pesquisa, de modo que não haverá qualquer prejuízo à instituição por mim representada. Também estou esclarecido de que não há riscos previsíveis na participação desta instituição na referida pesquisa.

É também de meu inteiro conhecimento que os dados obtidos terão uso exclusivo para fins da pesquisa em questão, não havendo custos nem ganhos financeiros para a minha participação.

Em conformidade com o exposto acima, eu, _____, (nacionalidade) _____, portador do documento de identificação (RG ou passaporte) _____, autorizo a realização da pesquisa **“A formação do profissional circense no Brasil: do ensino técnico/profissionalizante à formação superior”**, realizada pela Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, sob responsabilidade do pesquisador Rodrigo Mallet Duprat, no período de _____.

Observação:

O responsável pelo projeto pode ser encontrado através do seguinte endereço:

Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação Física –
Coordenação de Pós-Graduação – Rua Érico Veríssimo 701, Cidade Universitária,
Campinas/SP, Caixa Postal 6134, CEP 13083-851.

Fone: (19) 3521 6609. E-mail: rodrigomallet@yahoo.com.br

Reclamações ou perguntas podem ser encaminhadas ao Comitê de Ética em
Pesquisa pelo endereço: Tessália Vieira de Camargo, 126 - Caixa Postal 6111 – CEP
13083-887 Campinas – SP. Fone (019) 3521-8936 – Fax (019) 3521-7187. E-mail:
cep@fcm.unicamp.br

Nome, local, data e assinatura do responsável pela instituição

Razão social da instituição a ser visitada

Nome, local, data e assinatura do pesquisador

Anexo D – Entrevistas

Escuela de Circo Carampa

Entrevista em 27 de março de 2012 com Donald Lehn (cofundador e diretor)

Soy Donald Lehn diretor de la escuela Circo Carampa, uno de los fundadores de la Asociacion de Malabaristas, luego hablaremos un poco mas de como se funda, antes de llegar a España, soy de Nueva York, tengo estudios, soy graduado universitario en lengua Inglesa y Francesa, por eso hablo español. Mis estudios los termine en literatura, pero al mismo tiempo que estaba terminando empecé a estudiar pantomima y malabares, que luego dio lugar a una carrera artística, como artista primero de calle y luego de circuitos culturales de mas de 30 anos de duración en todo el planeta, he trabajado por todo Estados Unidos, por todo Europa e varios países de América Latina, y realmente la formación de circo, para ser formador, no tengo una formación, tengo una formación como educador en literatura, tengo una carrera artística, tengo muchos años de experiencia enseñando y organizando la enseñanza, pero sí la escuela tanto la mía como muchos, yo imagino, nace, es porque nosotros cuando iniciamos nuestras carreras artísticas no teníamos oportunidades, no había lugar, no había recorridos formativos en circo, entonces, yo soy un poco de la generación de los que se pone en eso momento de formación en marcha justamente por la carencia, no había referencias, entonces, no había lugar donde decir yo me he formado en la escuela de, no había escuelas. Estaba la escuela de Moscu, que para nosotros era como se fuera la luna, estaba la escuela de Fratellini, en una carpita debajo de periférico en Francia, escuela medio escuela, nunca tuvo realmente carácter de un programa regular, de cursos diarios, con un proyecto pedagógico formalizado con otro tipo de enseñanza.

Nació por esa época, Chalons, el centro nacional francesa y si no me equivoco también la escuela nacional de Rio, que fue uno de los primeros, lo menciono porque rodeado de franceses, a le escuchar el francés, uno tendería la impresión de que todo eso se invento en Francia, pues no es verdad. La Intrépida Trupe, lo que es la lenguaje actual en circo, hube iniciativa tanto en Estados Unidos y Canada como en la America Latina, como en la Europa sin lugar a dudas. El momento lo que es de primer formalización de este formación con profesores de danza, digamos este abertura de la lenguaje de la enseñanza, sin lugar a dudas, la contribución de Francia es importante, pero de allí de que hay inventado, pues no. Entonces, primero, mi carrera ha sido principalmente como artista de calle, eso dicho, trabaje en un circo en Marruecos, año de 1975, Circo Mundial, exactamente, a principio de mi carrera era año, no me acuerdo el año, pero era el año que se abrió el BuBurg???,el Centro de Arte Contemporáneo y grande Museo de Arte Contemporáneo en Francia, porque después de dejar este circo, subí a Francia y trabaje en la calle cuando se abrió este espacio.

Y por lo tanto, pues miles, miles no, cientos de festivales, desde Anjos de Picadeiro hasta Festival de Circo, hablando de festival de escena de América Latina, hasta en las calles de Nueva Orleans, Nueva York, San Francisco, los grandes lugares de artes de calle en Estados Unidos, en Londres, en Gogur, entonces, como artista de calle en un inoculare lista de lugares significativos, digamos que han sido importantes, en el Festival de Fulrs???, uno de los primeros festivales del payazo contemporáneo, estoy hablando de... no me gusta mirar años, pero, esto fue medianos de los años 70, era un

festival organizado por Jungle Edwards que todavía hoy en día es una de las voces significativas del lenguaje de clown, y tenía un festival muy bonito, muy diferente, muy original en Ámsterdam. Que fue también uno de los primeros lugares donde gente como nosotros, nos juntamos y nos encontramos para comparar y para ver quien estaba cursando líneas, quien estaba rompiendo con la tradición y haciendo cosas interesantes, entonces realmente la lista es larga.

Ahora como escuela de circo, como escuela de circo quizás lo más significativo es nuestra incorporación muy pronto al proyecto de la FEDEC, digo muy pronto porque quizás como escuela no teníamos proyecto bastante consolidado, para estar en compañía de los grandes escuelas que estaban, en esta época los grandes eran y todavía los son Centro Nacional Francés (CNAC), ESAC (Brújelas), Circus Spaces y Canadá. Entonces hablamos de los cuatro grandes, ahora se habla de cinco incluyendo la Escuela de Estocolmo, es un grande escuela, y se empieza a incorporar también grandes escuelas y escuelas históricas, como el escuela de Berlín, este que es un escuela histórico pero que empieza a ser una escuela moderno también, es lento no, porque tiene que pelear con su profesorado, de viejo escuela soviética digamos como la escuela de Cuba, también, y a la vez tiene un alumnado que son jóvenes de Berlín que es una ciudad moderno y del siglo XXI, entonces tiene, por un lado, un profesorado que se aferra a una manera de hacer las cosas y un alumnado que pide otra cosa, y la escuela, por fin, esta empezando a gestionar estos dos tendencias, ambos muy positivos, porque la antigua también tiene una exigencia de excelencia, de rigor en el trabajo biomecánico, en trabajo técnico, que tan poco hay que piérdelo, es una riqueza que hay que defender, pero a la vez que con ello también si tiene que abrir el lenguaje del circo, y están empezando a hacerlo, y creo que pertenecer, acercarse a la FEDEC es importante para ellos.

Nosotros entramos muy pronto, entonces, era para nosotros una fuente, era como la **nevera**, cuando tenías hambre, ibas a mirar las escuelas de la FEDEC, para ver ahora o que probamos, probamos la fruta, probamos la... había tantas cosas de aprender de ellos y de su manera de hacer que yo diría que se hay algo significativo en nuestra formación, en mi formación profesional personal pero también en el desarrollo de Carampa como proyecto, es de haber tenido la oportunidad de tener un contacto cercano a todas las grandes escuelas, cercano en a destacar la generosidad de esos proyectos, y les interesa también que haya escuelas en España, Italia y tal, y nos ofrece alumnos bien preparados, entonces, todo lo que mejora la nuestra preparación, mejora también el nivel de los candidatos que llega a su escuela, entonces eso permite también a ellos llegar mas lejos, evidentemente es una vía de dos direcciones, pero para nosotros fue muy muy importante en nuestro desarrollo como escuela.

Te doy un ejemplo, la FEDEC tuvo dos vidas, una primera vida con... quien levaba el proyecto era un lobista de Brújelas y al final, con el tiempo, descubrimos que nunca había registrado la asociación, es decir que había una historia económica allí de, de y tal que se salió un poco tocado de esa historia de la FEDEC. Pero el resultado fue que tuvimos que refundirnos, es decir de reformar la asociación, y por entonces lo primero éramos tres o cuatro grandes a principio de su camino y cuando se refundió éramos ya doce, quince escuelas miembros y participantes activos.

Entonces cuando se refundió se tenía que hacer un formulario para entrar en la asociación, entonces decimos, vamos hacer un buen formulario con que la gente tiene que se

comprometer, este es mi proyecto pedagógico, estos son mis profesores y su cualificación, esto es el nuestro enfoque de riesgo y de seguridad, y hacer un buen dossier.

Este hacer este buen dossier tuvo dos efectos, por una parte, descubrimos nosotros mismo nuestras propias carencias, yo tenía sistemas de seguridad, pero poner sobre papel el protocolo de seguridad de mi escuela, no tenía el vocabulario, y como yo, muchos, entonces identificamos eso como una carencia y buscamos como FEDEC gente experto para ofrecernos para nosotros mismo esa formación que nos permitía ir creciendo como colectivo, yo como escuela individual jamás hubiera tenido la posibilidad de hacer eso, quizás en la seguridad laboral, pero no alguien que había hecho la reflexión así al circo, pero entre todos si, entre todos éramos lo bastante para hacer esto bien. Entonces esto es un primero beneficio digamos de esto renacer e identificar entre nosotros mismos nuestras carencias y empezar a trabajar como colectivo para resuélvelos.

Pero lo otro fue, este primero bloque de tal, decimos no vamos hacerlo solo para los nuevos miembros, vamos hacerlo todos, y de pronto hube un taco de, como digo, de 12 o 15 escuelas que habían puesto sobre papel sus programas, yo era del comité, digamos que me presenté al comité para poder léelos, entonces me hice un pequeño cuadro de los programas, no era importante..., simplemente para decir o que era un programa de la FEDEC, o que es un programa medio, en el curso de números de horas, cuales son los temas que tocamos unos y otros, que peso das a acrobacia, a preparación física y creación y tal, y entonces cuando hice este, empecé a hacer los números, la suma y la división, de pronto salió una cifra mágica, (30, 30, 30 mágico), 30 era mi división, digamos que cualquier otro podría quizás repartido las cosas en categorías diferentes.

Pero los míos eran: por una parte, preparación física y acrobacia de base, acrobacia es común para todos, por otra parte, técnicas y especialidades circenses, incluyendo especialidades acrobáticas, pero hay diferencias de la acrobacia de base, y tercero artes interpretativos (danza, teatro, pantomima, clown, etcétera) y los otros 10 eran temas teóricos, biomecánica, nutrición, producción, como hacer un presupuesto, nociones de luz y sonido, historia del circo, cosas complementarias, no!

Pero que de pronto salieran ese 30/30/30 tan claramente, dice claro, entonces la lógica fue, si tú sientas a tu profesorado alrededor de la mesa, y les deja a todos ponerse a pelear pelas horas de la semana, como repartir esas 30 horas, 40 horas que tenemos en una semana, si todos los voces tienen lo mismo peso, al final terminan iguales, no, la danza con dos horas por semana no hago nada, y la acrobacia dice pues mira si no separamos la preparación física de los saltos, al final no hacen cuerpo nunca, y los técnicas diciendo pues, si realmente queremos especialistas en una área, pues necesitan una regularidad no puede ser un mes de una cosa y un mes de otro, entonces entre todos eso se pelean por su lugar, y terminas con una división igualitaria.

Nadie, ninguna escuela tiene un 30, 30, 30 perfecto, pero la desviación dice mucha de la escuela, es decir que de pronto que cuando vas a Lido, que es una escuela de creación, y mira sus números, y claro que tiene mas tiempo de elaboración, mas tiempo de investigación y quizás menos de técnica o de acrobacia, cuando te vas de eso 30, 30, 30 y si no voy a tener 40, claro, hay que quitar los otros dos, y de pronto se abren brechas entre los unos y los otros, a una escuela preparatoria como nosotros y a Rogelio, igual, damos mas importancia a acrobacia de base y menos a especialización, esto es que van a tener en la escuela superior, entonces cuando tu miras esto o cuando miro yo esto, de pronto digo, ah,

estos son sus selecciones, es decir que cuando desvías de eso, cuando dices a un profesor, lo siento, todo eso no lo vas a tener es porque la escuela ya está ejerciendo un criterio y definiéndose como una escuela, es importante que seamos todos diferentes, es un arte, no somos químicos que van a un laboratorio o farmacéutico donde ellos quieren que todos saben la misma práctica de laboratorio, es una escuela de arte, es importante que esa división sea realmente diferente que haya texturas diferentes entre las diferentes escuelas, y de la misma manera el sector demanda perfiles muy diferentes según, algunos quieren un artista con formación general capaz de integrarse en un programa de dos horas en muchas cosas más su especialidad, y otros dicen, yo quiero sus ocho minutos, pero que estos ocho minutos sean los mejores ocho minutos del planeta. Entonces es diferente lo que pide el mercado, es importante entender eso. Pero para mí, este, incorporarme a FEDEC, este, fundar a la FEDEC, me permitió de pronto entender la lógica de la estructura de las escuelas, que había esa lógica, este hecho que pulsaba debajo, y de pronto te ves, claro, si puede definir una escuela, si puede entender las diferencias de las escuelas, a través de esa mirada inteligente a su programa, no?

En artes circenses supongo que empiezo antes de hacer la escuela supongo, porque la escuela nace de un grupo de amigos que se juntan para hacer malabares, cuando llegue en España, ya en Estados Unidos, antes de venir, ya había dado algún curso, un taller, pero, la primera vez que de pronto me dice como organiza mi tiempo, cuando llegué aquí no había malabaristas, yo necesitaba gente con quien hacer passing, entonces empezamos un primer grupo a ofrecer un curso en el retiro, nos juntamos una vez por semana, este primer grupo fue el núcleo que formó una asociación que eventualmente se derivó no que es la Asociación de Malabaristas y la Escuela Carampa, pero, había empezado quizás unos años antes de plantearme la enseñanza, incluso no sé si el libro fue en aquellos años, el libro fue más o menos al principio, yo escribí un libro sobre malabares. El principio de eso recorrido, yo trabajaba para un editor como mago, hacía traducciones para ese editor de magos españoles al inglés, y el editor de pronto me dice, ¡oye! ¿Y el libro de malabares que vas a hacer? ¿Lo traduces o me lo escribes? Vale yo escribo.

Y entonces ese proceso, empezamos a enseñar y formar este grupo, luego cuando llegamos aquí empieza lo que yo llamo de caminando a tras, cuando tú das un taller, dices vale lo que voy a hacer en estas tres horas, primero vamos a hacer un calentamiento, luego una actividad para demás del grupo, vamos a hacer tal y tal técnica, lo vamos a hacer un pequeño trabajo de creación y luego vamos haber llegado al final, haces un plan de tus tres horas. De pronto te preguntan en vez de hacer un taller, me puedes ofrecer un mes de talleres, entonces estamos un paso así a tras, en vez de organizar mi tres horas organizo mi mes, entonces en un mes en vez de hacer tres cositas, puedo hacer una semana de cada, un periodo en cada semana dedicado a las tres cositas, hay otro nivel de planificaciones, ¿no? Empezar a crear un taller que dura más... y luego otros te piden lo mismo, entonces pasa de ser un taller de más duración para ser un programa, cuando tienes un programa te pongas, estos son niños de barrios y estos son niños universitarios, estos me llegan niños de 10 a 14 años y aquí tengo adultos, entonces de pronto tomas otro paso a tras y este programa empieza a matizar el programa según el destinatario, según la duración, porque ya empieza a variar las duraciones, y luego compramos una carpa, vamos a hacer un programa aquí de todo el año, entonces son los pasos que tú vas sumando cada vez más perspectivas, al final es el mismo, al final coges una hoja de papel y haces una lista de cosas, por caminar a tras la perspectiva,

la distancia que tu tienes de la planificación, haciendo bloques cada vez mas grande y finalmente eso se convierte en, porque aquí estuvimos durante varios años, a escuela nace en 94, desde 94 a 2000 eran cursos trimestrales, 3 meses, 3 meses y 3 meses, esto hacía con que el profesor constantemente estaba empezando del cero ¿no?, ¡Si! tenias continuidad pero si entran tres personas nuevas, tu tienes que volver para que estos tres personas nuevas y tal, y en un momento y tal, de pronto un profesor te digas esto es una locura, necesito de un nivel dos (2) y empieza a crecer el programa y añade un nivel dos y un nivel tres en esos curso trimestrales, y en un momento o profesor te dices ¿Y si hacemos un trimestre y un semestre? Un semestre de pronto te das seis meses de continuidad, el profesor puede planificar sus contenidos sobre mas tiempos, fijarse objetivos un poquititos mas altos, y luego una vez hecho eso, dices, ¡Oye! Vamos hacer un curso anual. Y es una demanda que tanto llega del profesor por sus ganas como del alumno que pronto dices quiero estar haciendo eso de verdad, quiero escuela, al final en el año 99 empezamos el primer programa de la escuela, pero no porque lo teníamos claro, simplemente porque el proyecto ya había generado la necesidad de tomar este paso, ¡El primer año fue!

Mirando así, mirando para las personas que estaban en ese programa y muchos están en ese mundo como profesionales y estupendos, somos y hemos sido, del momento del día de hoy, una escuela preparatoria, por lo cual tienes el consuelo que si no se estropees, vaya a llegar en otro sitio y terminar su formación ¡No!, también cuando llega a esto otro sitio, cuando de pronto, el alumno de aquí empieza a llegar en Circus Space, a Brújelas, tienes la conciencia de que tal esta haciendo, si llegan bien o no llegan bien, que retorno me viene de estas escuelas sobre la formación. Vassily, nuestro profesor de equilibrios, hice la escuela de Moscú, y realmente tiene la base muy correcto, llegan a otras escuelas y dicen no tengo que enseñar nada, lo pueden desde aquí, llegan muy bien para seguir trabajando, de acrobacia también, nuestro primer profesor de aéreos, tenia una forma de trabajar un poco caduco, un poro antiguo, entonces cuando llegaban a estas escuelas era como... entonces tu tienes que escuchar eso y también ir creciendo como programa que es lo divertido.

Y también cuando traes un profesor de fuera, para dar un curso intensivo, siempre les invito a comer, y digo ¿Qué tal Carampa? Por una parte, hay una primera reflexión sobre el ambiente, sobre la energía que tienen los alumnos, que se les encuentran bien, simpáticos en cuanto grupo, si tiene que tirar y poner mucha energía para que respondan, cada año es diferente también. Hay años que de pronto trae un profesor de un proceso de creación y encuentra mas o menos textura artística, entonces, primero es que bonito, que simpático, que bonito aquí en el parque, pero luego dice ¿Y el programa? Y claro que me interesa, y ellos también, ¿Qué tal mis profesores? No hace mucho, hace un mes, un profesor que estuve aquí de Lido, y dijo, me he encantado que tus profesores estuvieran durante mi clase, y de que cuando estuve en año pasado, enseñé cosas que ellos ahora los alumnos habían incorporado, quiero decir que habían aprendido, de mi, entonces envés de ser celoso como profesor era contento, esto significa que este año cuando venia ello podría seguir, no repetir, si no que nuestra enseñanza había mejorado por su paso por aquí, porque nuestro profesores eran lo bastante humildes para aprender de él.

Entonces por eso, todos esos son como pasos que llegan a que desde mis orígenes como profesor, ¡ah! Ser fundador de este proyecto, estoy aquí desde (como proyecto de formación) desde 94, que hemos crecido y seguimos con la sensación que nos queda camino por crecer como proyecto.

Digamos que al principio no había coordinador, de pronto te das cuenta que la primera gestión, digamos fue una gestión de caja de zapato, te dan el dinero e luego al fin del mes te das un poco a los profesores, para ver si queda algo ¿No? Y luego de pronto nos dimos cuenta por una parte que para tenernos acceso a dinero publico, poder pedir subversiones, teníamos que aprender hacer otro tipo de gestión, yo creo que es importante para un proyecto, digamos, que primero que de hay hecho asociación fue importante, porque aunque somos diferentes personas de año a año, también muchos eran los mismo, cuando de pronto te piden una actividad, quiero un taller, quiero un espectáculo para carnaval, ¿Con quien estoy hablando? Con la asociación, cuando tu vuelves el año que viene, ¡ah! De la asociación, el año pasado trabaje con ellos, y me fue bien, me dieran valor y estaban preocupado para hacerlo bien, entonces, en este año voy a volver trabajar con ellos. Este hace con que el proyecto crece, adquiere como entidad un peso que es más grande que los miembros y los participantes de semana en semana, eso luego repercute en muchas cosas, defender eso, hace que cuando empieza a hacer programas de niños, un programa en Price, un programa en Alcorcón y tal, dices, ¿Tenemos una línea o cada profesor hace lo que le da guana? Es fácil un taller de niños, va el profesor y le gusta, ahh, ¡No! Nuestros cursos tienen una estructura, un profesor que estuvo aquí con un colegio y di que bien lo dan, cuando me los traen en otro sitio, va encontrar esa misma calidad, no porque ese día estaba Pepe, si no porque nosotros trabajamos de esa manera. Porque esa entidad, primero nace y adquiere buen nombre y luego el proyecto también dice cuales son las características que nos da ese buen nombre y como defiéndelo y poténcialo.

Entonces cuando empezamos tampoco había esa estructura solido de gestión, primero había una primera liberada, alguien que de una asociación y de pronto esta pagado, se llama un liberado, liberado del trabajo asociativo, que es la... en esos primeros cinco años yo estaba y no cobraba dinero, era como director, pero había una persona que estaba como efectivo y tal... estamos hablando también, que en ese mismo periodo nace la informática, es decir que era todo diferente, os primeros dossiers se hacían con letra set, letras que hacia asi, que comprabas unas letritas y hacia asi, para poner Carampa bonito, entonces alguien o algunos teníamos que molestarnos en primero en aprender a hacer un presupuesto, digo molestarse en aprender el mundo de los números y luego meterte herramienta de los números y los textos para solidificar este trabajo de oficina, con eso entiendes que facilita y el proyecto crece, es fácil digamos que si, no es divertido. En un momento tienes que deci, he aprendido a utilizar axces, aquí mi manual de axces y tener la misma satisfacción de haber aprendido siete pelotas, y ahora tenemos para las inscripciones de los cursos, una hoja de Excel, no es axces, porque tenia problema, pero hay una hoja de Excel que es super bonito, que tiene formulas super complicados, y quien utiliza solo tiene que poner uno, uno, uno y calcula cuanto debe, te lo pone los palos y te dice y tal, si pronto cuanto el curso lleno, te pone en rojo, tenga cuidado que hay quince alumno en ese curso, que hacen muchas cosas muy útiles y que tiene que darte la misma satisfacción, ayuda que, dentro de la carpa puede haber el mismo placer en el trabajo de los alumnos, porque la estructura del proyecto también esta funcionando y respondiendo a las necesidades. Creo que cuando empezamos a formar ese equipo directivo, y yo soy parte de eso proceso, es importante intentar encontrar gente que aporta ese mismo disfrute de vamos hacerlo bien, y luego ya en un determinado momento, que tengo yo que saber como tengo que pagar una persona que esta de baja por maternidad, yo tengo que saber, y como eso muchos pequeñas cosas que como malabarista,

como artista en la vida no me había interesado, pero al asumir esta cilla, yo no me llevo la cilla, que quien esta aquí sentado tiene que aprender eso, porque cuando yo me voy, quien vuelve a sentarse aquí va a tener que saber exactamente lo mismo. De pronto entender de que ese amación de proyecto, de dirección, porque lo mismo, como comenté antes, lo mismo en el desorillo de un programa y la curiosidad por los contenidos y la realidad del programa en si, pero lo que es este estructuración de una entidad que es capaz de llevar a cabo esto proyecto, yo creo que si no están tanto en uno el rigor cuanto en el otro, al final tienes problemas.

El programa inicial, primero antes que nada hacíamos programas de niños y incluso programa para colegio, porque cuando compramos la carpa, es decir, somos una asociación, no momento para organizamos un festival y compramos una carpa, ¿Por qué? Porque para un fin de semana de festival nos iban a alquilar una carpa por 500 mil pesetas, el tío nos dijo, te vendo por 1 millón de pesetas, en fin de semana ya tenia mitad pagado, y la otra mitad, ¡no se! Pero esta mitad ya la tengo pagado, Como no era gente que necesitaba del dinero urgente, y con eso aprendí, otra lición muy importante con la escuela, entrar en un banco con un trozo de papel, pues, voy a comprar una carpa y dices lo que tiene, yo tengo un trozo de papel. Tengo un contrato para un festival con cierta cantidad de dinero, pero no era una casa, era un trozo de papel, y ¿que lo quiere? Necesito medio millón de pesetas, para pagar esto, porque el ayuntamiento me va a pagar en tres meses, i yo tengo que pagar las personas ahora, esto era muy importante, de pronto entrar en un banco y afortunadamente l a señora que estaba delante mio me conocía como artista, me había visto actuar ?Tu no eres? Y se ría, digamos que teníamos... Pero es una lección importante, y todavía, hoy mismo estamos gestionando firmas, o que tiene esa persona, compromiso, pero riquezas no. Entonces, empezamos, una vez que teníamos esta carpa, llegamos aquí con la carpa, en el albergue, en la explanada practicábamos el miércoles y viernes, veníamos, un grupo de gente, hacemos malabares y tchau, no teníamos Albacete, no teníamos nada. Cuando conseguimos la carpa, primero pedimos permiso para tener aquí aparcado el camión, y de vez en cuando montarla para hacer un cabaré, un taller de fin de semana y tal, pero todavía teníamos que aprender los otros mismos lo que se aplicaba la responsabilidad de tener una carpa montada de manera permanente, tenía que tener un seguro, tenía que tener un extintor, implica saber lo que pasa cuando llove, cuando tenia un día con mucho viento, teníamos que aprender esa carpa también, llego un momento que convencimos el albergue de dejarla montada durante un temporada, en un taller de verano, un mes e medio, con el argumento de que es mejor dejarla montada que si llueve (en Madrid no llueve nunca), entonces de pronto teníamos esta continuidad con la carpa y entendemos que teníamos que tener aquí, personas viviendo, tener un poquitito mas de preocupación por los diferentes elementos estructurales de la carpa, y entonces una vez que la tiene montada, necesitamos contenido, necesitamos meter algo aquí dentro, entonces probamos muchas cosas, actuaciones para colegios, talleres para nosotros mismos, como nosotros mismos como profesores, esto es como dar infusiones de tu propio sangre, llega un momento que te muere, y nos demos cuenta que había mucha demanda para los cursos y para que los cursos funcionasen deberían ser personas mucho mas calificadas que nosotros mismos, en eso conocemos a Helena, conocemos a Vassilly, conocemos varios de los que son del núcleo del programa, sin saber que eran tan cualificados. Buen, Vassilly era un payaso en pequeño circo, y dice quiero me quedar aquí, no quiero volver a Moscú, uno

porque no hay dinero y me quiero quedar en Europa, me firmas un contrato y tal, hice las instalaciones de agua, y un día dice, porque no te doy clases, y dijo que quieres dar, podría ser monociclo y tal, pues me trae tu currículum, escuela de Moscú, como llegaba con el pedigrí de Cambridge, ¿no? muy bien, Helena no mismo, que la conocemos vendiendo camisetas, en conciertos de rock, mi mujer, y sabíamos que en algún fin de semana no venía porque tenía una cosa con sus niñas, una cosa de gimnástica, lo pensamos que sería rítmica, pero era gimnástica acrobática, entonces le dije, porque no da una clase de gimnástica, pensando en rítmica, para una asociación de malabaristas, otra estética de manipulación de objetos, no, yo realmente doy suelo, pues, mira, mejor, traiga su currículum, venía de Argentina, atleta olímpica, entrenador de entrenadores, yo dije pronto, me trae esto espléndido carta de visita, super competente digamos y es una persona que es capaz de estructurar, ser riguroso, una organización académica de una escuela. Entonces en muy pronto, teníamos una equipo muy calificada para empezar a hacer estos cursos y empezamos, en los cinco primeros años, con tres cursos y al final, ahora mismo, en una semana por las tarde tenemos 16 cursos y en otro sitio, otros cinco, y ahora en primavera son otros seis. De tres niveles, corriendo todas las gamas de técnicas, uno por uno, añadiendo, probamos un curso de tal, probamos un curso de otro, y finalmente nos damos cuenta que había demanda suficiente, aprendiendo como, definir un modelo económico que no era excesivo para los jóvenes que venían, que eran nosotros mismo, que no tenían un duro, esto es nuestro cliente, nuestro cliente no es un joven de negocios, es una persona tiene el diábolo a su mano en la mochila, teníamos que encontrar el equilibrio de que se podría pagar y lo mínimo que necesitaba para pagar razonablemente el profesor y mantener una estructura, en eso momento de pronto tienes a nivel administrativo, mas movimiento de inscripciones y tal, entro mas una persona administrativo, y este necesidad de la vez de ofrecer curso mas pensados, y bien diseñados.

Como ya comente antes el proceso para llegar desde allí hasta curso de formación profesional, pero hace que todavía hoy en día a las tardes, de cinco a las nueve, son dos bloques de dos horas y son cursos de, que llamo academia, cursos por técnica, trimestrales o semestrales, dos horas nos ha resultado como duración, una hora e media el profesor se queja, tres horas ya no tienes tiempo para dar dos bloques, entonces, bloques de dos horas, algunos de un día por semana y otros de dos días por semana, durante todo o año de octubre a junio, la parte de la academia no la escuela, que es la mitad un poco de nuestro programa. Y luego cuando iniciamos a escuela, también tendríamos que decidir, pues que, cuatro horas diarias, cinco horas, seis, siete u ocho horas diarias, entonces primero empezamos con seis horas diarias, una hora e medio, entonces era como de diez a la una, una hora para comer y luego de dos a cuatro o cuatro e media. Quedaba corto, al final del año tenía la sensación de que no estamos llegando y también otras cosas que digamos que mezcla la necesidad económica con la necesidad de desarrollo, la persona que estaba en la oficina, conocemos una chica que había trabajado en la casa de cultura y era novia de un amigo, tenemos una persona como Teresa, y finalmente Teresa se fue, era funcionaria de la Opera, y se fue de allí enfadada, y contratamos Teresa, necesitábamos de alguien como Teresa, teníamos Teresa mismo! E Teresa sabe mover subversiones y otras cosas, y de pronto nos incito a mover este programa de formación al empleo no desde cultura, si no desde formación del empleo, conseguimos una financiación para nuestro segundo año desde ese ámbito. Venía con reglas, cuantas horas se tiene que quedar, tiene que ser una parte teórica

y otra parte técnico, unos objetivos de inserción laboral concretos, teníamos que torear con esta serie de reglas que estaba hecho para cualquier cosa menos una formación artística, pero se conseguimos hacer eso, era una financiación suficiente sin que el alumno tuviera que pagar y que la estructura tuviera dinero no para mantener todo Carampa, pero para hacer eso programa correctamente. Y entonces con eso de pronto, hubo a necesidad de tener un bloque teórico, que empezamos a diseñar el bloque teórico y después del primero año estaba bien en tener ese bloque teórico, es decir que la necesidad de un programa de una serie de reglas que no era nuestro nos obligo a desarrollar cosas que al final enriquecieron o contenido del programa, era un poquitito mas largo, entonces teníamos que resignar un horario tanto de meses como de horas por semana, un poquitito mas denso, y después de hacerlo, ahhhh, eso es otra cosa. Lo que salía de esto programa nos satisfacía mucho. Tanto ese programa como estos contenidos teóricos tienen crecido mucho desde entonces, hay sido carne de reflexión durante todos esos años, pero por una casualidad digamos, estamos obligados a hacer eso, y hacer por lo tanto que el programa en si creciera.

Entonces hable un poco de ese 30, 30 y 30, fue mas o menos en este mismo época que definimos un poco el programa y tomar decisiones hasta que punto queremos, porque éramos un año. ¿Hasta que punto debemos tener un curso de formación de especialidad? ¿Cuanto en un primer año de especialización puede tener? ¿Un alumno puede venir aquí e decir solo me interesa aéreos? Estas son preguntas que tú tienes que hacer como escuela para definirse también, nosotros entendíamos que algunos irían a otras escuelas, pero otros iban a terminar aquí. Entonces sentimos en la obligación de darles una formación bastante completo a nivel general, no dejar cosas para cuando estar en el tercero año ya aprenderá esto, porque aquí no había tercero año, entonces teníamos que como completar este ciclo, hacer que ese un año tuviera cuerpo propio, a la vez que fuera suficiente para que el alumno que quisiera seguir tuviera una buena base, esto también hacia que se terminaba con un espectáculo, un primero año en una escuela de circo de tres años, igual no terminas con un espectáculo, igual sirve para apoyar los alumnos do segundo año, aprende regidoría y vives el proceso, pero no haces tu mismo. Pero aquí entendemos que a ser un solo primer año, al final de ese primer año lo que es la técnica aplicada a la presentación era parte de este programa, no era una cosa que hacia al final como un añadido, si no era parte de nuestra manera de entender el circo, e importante de lo tanto hacerlo.

El año, digamos aquel año empezó a perfilarse en tres fases, primera fase cuando llegaban de octubre a diciembre, nunca habían trabajado seis horas diarias con su cuerpo, entonces un primer parte de agotamiento, de ponerse a ritmo, un atleta si, alguien que llegaba aquí desde el deporte, incluso a la danza clásica y llegaba con este formación de base, ¡no, no! Aquí tu sudas durante todo el día y aun así no es suficiente, pero aquí tenemos que enseñarles a cultivar eso, los primeros tres meses es principalmente enterarte de donde estas y hacer cuerpo y cuando iban en navidad se iban muertos. Llegaban a la casa, a la casa de mama, quieren dormir, comer y tal. Y luego después de navidad, que aquí son casi 15 días de descanso, y de pronto entraban y decían ¡Ostia me hace fuerte! Se daban cuenta que su cuerpo había cambiado, y esto fueran solo tres meses, tampoco era suficiente, pero de pronto se daban cuenta que había un cambio importante de su capacidad y era cuando empezaban a mirar la técnica de otra manera, ¡Ahh si! Antes para subir en el trapecio tenia que hacer cuatro batidas para levantar las patas, y de pronto tengo la fuerza para decidir como quiero montar y entender pelo tanto porque esta fuerza era importante. Cuando tu

estas en el aparato la fuerza que tu tienes, tu fortaleza determina tu vocabulario, si quiero ser suave sobre el trapecio, si quiero que todo mi momento sea suave, no puedo de pronto e medio hacer, ¡Pa! ¡Pa! ¡Pa! Para subir, tengo que tener la fuerza para levantar mis piernas como yo quiero, entonces de pronto la fuerza era la clave para poder hacer ellos cada uno definir su propio expresión, empezaban a entender eso, en el segundo trimestre, el segundo bloque es un poco entender como esa relación entre desarrollo corporal y la capacidad técnica, empezaban a asimilar la técnica de otra manera. Y luego el tercer trimestre era ya ponerlos en el proceso de creación, es la técnica aplicada a la creación, y al final de eso hacen un trabajo de colectivo, un trabajo de compañía, con poco énfasis en el numero en si y mucho en el trabajo de compañía, si hay momentos técnicos de individuos o no se si has visto a Vassilly, estaba trabajando el numero de tres en el monociclo, son alumnos del primer año y dicen, nos juntamos, entonces no tienen de cargar ninguno con el peso específico de su numero, algunos legan otros no, pero no era la importancia. Segundo año trabajan más en el interior de su propuesta. En este era más participar de una propuesta colectivas, le generosidad de ser parte de una cosa más grande que tu momento individual, entonces este tercer trimestre era un poco este proceso, tres meses, tres meses y tres meses, no es nada.

Entonces te das cuenta que un primer año es un poco una caja de bombones, un de caramelo y otro de crema, pero, por otro lado salen de este primer año con una cultura de que es su enseñanza, do que es tu formación, entonces cuando entramos en este segundo año, que esto fue cuatro o cinco años mas tarde, también fue circunstancial, cosas de fuera que hacen con que cambien el programa. Teníamos los profesores y la manera de pedir un compromiso con un profesor es darle más horas. Se tu les da de comer, tu les pide tal, se tu les esta dando tres o cuatro horas por semana, él tiene que hacer otras cosas de la vida y esta menos implicado en el proyecto, entonces esto es una buena lición, empezamos con la escuela de Alcorcón, municipal, solo de ocio, solo iniciación, para jóvenes, no profesionalizante que hacen allí, y cuando realmente quieren ponerse serio vienen aquí. Pero no daban un duro a Carampa, era subversión y cada duro teníamos que justificar con los gastos específicos de aquel proyecto, pero era más horas para los profes. Entonces ya de pronto tenía, dos o cuatro horas por la tarde, dos cuatro horas por la mañana, dos cuatro horas en Alcorcón y de pronto empezaban a tener salarios, de pronto tenían dinero suficiente de este proyecto para decir lo que hacen, yo soy profesor en Carampa. Eso era importante, muy importante, todavía lo es. Y este manera de ofrecer más horas a los profesores sieguen siendo una preocupación, yo lo quiero que están bien pagados. Nuestra preocupación es que ellos este bien. Has debates entre las escuelas de cuantos profesores fijos, cuantos profesores... incluso entre las grandes escuelas que unas tienen muchos profesores variables, las dos cosas son importantes, diferentes sabores y tal. Pero yo creo que para un nivel de escuela preparatoria es importante que o profesor tenga tiempo suficiente para conocer al fondo alumno, sus debilidades y buscar trabajar con el para superarlos, entonces defendemos este plantío de base, al menos, nosotros Carampa, otras escuelas lo harán de otra manera. Empiezan a hacer este programa que tenemos claro que queremos más horas y queremos otras oportunidades para los profesores, empezamos a hacer lo que llamamos de pos grado, gente que había terminado aquí y en otras escuelas y en un trimestre con un profesor de una técnica, un profesor de danza y un profesor de teatro venían aquí para trabajar sus números, un trimestre mano a mano, cuatro parejas de mano a

mano, un rincón, menos horas, más tiempo individual de creación propia, con un trabajo de técnica, con trabajo de tutela en la creación del número. Y un año de pronto, todos los que terminaran su año, no, no, ¡Nos quedamos para hacerlo! Y de pronto tengo ocho o diez alumnos que se queden para hacer acrobático, para hacer pos grado, pues si son diez, vamos a prolongar el programa, vamos a hacerlo bien, y de pronto era como un piloto para el segundo año, ya todos tienen acrobacia de base, pero vamos a ofrecer uno cuantas horas más en su especialidad y de pronto empezó a nacer este segundo año también, ya tocaba, no entraba en esta carpa.

Entonces fue cuando compramos la carpita blanca, fíate que la carpa blanca son 100 metros cuadrados, son diez por diez, ¡pero cambio todo! Podía sacar la danza, juego de actor de interpretación de la carpa. Para juego de actor tener un poco de intimidad era importantísimo, también cuando estaba en el centro de la carpa haciendo interpretación, ¡schi! ¡schi! No era otro espacio tenía que calar. Simplemente tener estos otros diez por diez, no es nada, cambio mucho y nos permitió de pronto largarnos a esto segundo año. ¿Entonces ese segundo año lo que es? Ahora si nos especializamos, entonces teníamos que empezar a plantear o que es este segundo año.

Todavía cambia, acababan de terminar su primer año como superstars, habían estado en un espectáculo de veinte personas, y todo era ohhhh que bonito, ostia lo que he aprendido y etcétera y tal, pero nosotros sabíamos que era estos tres meses, tres meses y tres meses. Entonces empezamos este segundo año con un acuerdo de humildad y no primero mes y medio es solo acrobacia, danza y preparación física, de vuelta a sudar. Y a partir de allí, eligen dos especialidades, puede ser una elección o un descarte, o elijo estos dos o decido que estos dos no voy a hacer, y sigo con los demás. Entonces a partir al fin de mes o mediados de noviembre empiezan a trabajar dos técnicas más específicas y un poco más adelante ya empiezan a hablar con un tutor de creación, simplemente para que él vaya haciendo preguntas, mandando veinte mil cosas, no tiene que elegir un proyecto final todavía, pero si, empiezan a funcionar no concepto de... esta semana voy a trabajar con guion de teléfono, esta semana voy a trabajar con... al envés de pelotas con... Simplemente muchas cosas diferentes pero empiezan a enfrentar ellos mismos con que este trabajo, pues el trabajo colectivo es un director que escoge el tema, porque en el primer año, acaban de hacer un año, son veinte y pedirles ellos de todo un universo que elijan un tema, consensuen en un tema entre ellos ¿porqué? El importante del trabajo colectivo es la experiencia de ese trabajo y no que tú elijas lo que va a hacer del trabajo de tu vida, entonces es el director que trae la propuesta y además sueles a tener una base un poco literaria, un año trabaja letras de los Beatles, otro año con una obra de García Lorca y pidiendo a los chicos no de recrear la obra, de buscar en esta obra un personaje, una situación, una frase, algo que le sirva de gatillo. Ahhh, eso me dice algo poético, entonces, no es literal, si no, buscar ese momentito de poesía que añadilla una dimensión a su técnica. A veces incluso empiezan a hacer una partitura de gimnasia, acrobática, recitando un poema, recitando y utilizando el impulso emocional del poema, con su resto y luego después se quita el poema, pero hay una partitura emocional debajo de la voltereta que si percibe, que hay algo de ese momento que tiene un significado emocional que al final perdura dentro de la composición, entonces es como una manera curiosa que aquí hemos tenido más o menos éxito, obviamente salen con ese hambre de que cuando vuelvo a crear, estructuro mi técnica y ¿ahora o qué? Solo este hambre, solo esta pregunta y tal, y quiero hablar de, quiero que o

numero sea, que de pronto le da esa dimensión expresivo desde la lenguaje de circo, entonces eso empieza pronto, entonces tienen su especialidad en el segundo año, su trabajo con su tutor, y eso ahora, marzo, abril y mayo, cuando empiezan ellos del segundo año para una presentación que hacen en el meados de mayo, entonces es un poco el carácter de los dos años y como hemos llegado a ello, que ha sido un bonito paseo.

Primero que yo estoy convencido que muchas de las escuelas, el carácter que tiene una escuela, tiene en parte que ver con una filosofía y en parte tiene que ver con las personas que están allí. Como tú ves el LIDO, porque LIDO tienes un trabajo de creación tan interesante, de base había esta filosofía, pero también había una persona o dos con nombres concretos que han añadido esta metodología, esta manera de exigir, han definiendo el tiempo en que pasan con los alumnos, de una manera que hacen con que los alumnos terminan rindiendo ideas nuevas. El profesor de malabares de LIDO, he visto muchos, muchos malabaristas con trabajos muy interesantes, he visto aquí un con una tabla, un trozo de madera, un numero de tres, cuatro minutos, manipulaba con los pies, luego lo movía, lo levantaba, lo lanzaba, se quedaba en equilibrio, no se lo que y tal, por un lado que esto pasaría que un día estará, pasando por la escuela y habrá una tabla en el suelo, y de pronto, ¡pun! Ostia lo hay pilado, quiere decir que tendrá una origen casual, y empezaba en trabajar con el y era algo que nadie había hecho. Y encuentro una manera de, encuentro una técnica que tenía momentos difíciles, tenía momentos simpáticos, encuentro un humor con esta tabla, encuentro una relación física con su cuerpo y de pronto, ¡eso es! Esto es lo tiene que estar haciendo en una escuela de circo, este profesor dice a sus alumnos, esto ya he visto, cada semana tiene que mostrar algo, y además, cada semana los compañeros tienen que comentarlo, aprenden ellos a comentar, tener una voz critica, los que salen dicen, yo tengo cinco pelotas, siete pelotas, el hace siete pelotas mejor que yo, no me vale mostrar eso, buscan otra cosa que mostrar, entonces ese proceso de mostrar, son personas que han inventado y de base si llega a plasmarse en el día a día, porque hay encontrado una metodología que funciona y que hace con que los alumnos de esa escuela obtengan resultados.

Entonces, desde luego, quien es el profesor y su capacidad de integrarse en el proyecto pedagógico de la escuela es importante, esta misma escuela, entretanto, tiene un profesor de verticales, el mejor de la Europa en mi opinión, que dic, en cuatro años, porque van aquí quince días con uno, quince días con otro, que venga el ruso de Brújelas y tal, déjalos a mi cuatro años, porque yo llego en un momento que se como es su articulación, la corrección que yo voy hacer con ellos es mucho más preciso, que un profesor que llega y dice, aprieta las nádelas, entonces aun así en ese mismo espíritu de creación, hay profesores que exigen su lugar para que la técnica también tenga desarrollo como ellos imaginan que es correcto, entonces es decir aquí, pues este continuidad con este profesor, que no quiero decir que no hay momento que traemos otros profesores, siempre nos ha parecido interesante, hable sobre el compromiso con el proyecto, yo creo que también eso repercute en el compromiso de el profesor con el alumno, también quiero decir que confiamos en nuestros profesores, entonces ese primer núcleo que llamo de efecto sorpresa, estos dos o tres profesores que aparecieron, el ruso, la argentina de acrobacia y un cubano para aéreos, que luego al final hubo un momento que decidimos que deberíamos progresar con nuestro profesor de aéreos, era muy importante, en danza era mas complicado, en teatro era más complicado encontrar la persona idónea, una profesora de danza que entiende la diferencia entre la danza y el

gesto circense, y escapar de trabajar por los dos lados de la línea, por un lado hacer que gente que son cirqueros aprenden a bailar, a contar, a moverse, a utilizar su cuerpo de manera expresiva, pro también, ella aprender como provocar una expresión estética dentro de un gesto circense, que no es un adorno en el mano a mano, no es cuando que esta moviendo al redor de un y del otro y luego llegan y técnica, ¡no! Cuando legan y empiezan a hacer su tecnica, tambien tiene que aprender ella en cuanto profesora encontrar esa, provocar entre ellos que aquí tambien no deja de ser expresivo, es como volvemos al trapecio, cuando lega al momento de la batidas, y dices al publico, tapan los ojos un momento que tengo que subir... Es parte de lo que esta contando y es una cosa que un profesor de tecnica es diferente de un profesor de creación y de danza o la expresión es parte del trabajo del profesor de tecnica, ejemplo que me gusta utilizar es el del profesor de piano, cuando un alumno esta haciendo tiriririri, o profesor puede decir que esta golpeando las teclas como si tus dedos fueran martillos, un profesor diría eso, quiero decir que ya en ese ejercicio absolutamente mecanico, ya esta exigiendo una sensibilidad en relaciones entres sus manos y las teclas, es lo mismo cuando agarras la barra del trapecio, hay una relación expresiva, una relación sensitiva que esta permanente en todo momento, en tanto o profesor de danza que trabaja esto de manera más profundo, como o profesor de tecnica tiene que tener conciencia de eso. Entonces encontrar en todas las áreas profesores que estaban en armonía con esa filosofía que la defendían, a la vez tampoco quiere una sola voz, quiere que los profesores tengan la capacidad dentro de su área a desarrollar su metodología, su acercamiento, profesor de malabares, le da igual un alumno con siete pelotas, empieza con uno, porque con uno empieza aganar un vocabulario para que su trabajo con estos objetos respondan lo que el considera esencial no solo lo técnico, si no, o desarrollo integral de su trabajo como artista, entonces encontrar estas personas no es automático, para nosotros el certificado de estudios en nivel de estudios nunca hay sido una exigencia, pero hemos tenido la suerte de tenernos muchos profesores que si tienen un nivel de formación suficiente para sernos una escuela de nivel superior, tenemos dos profesores con master en educación física, la profesora de danza hay hecho la escuela superior de Madrid, nuestro profesor de aéreos fue antiguo alumno hace diez años, hay hecho Circus Space, tiene una carrera artística y se incorporo hace un par de años y sorprendente, sorprendente porque cuando se encuentra esta voz de docente, esta voz de autoridad, esa manera de exigir, entender y corregir.

Y de pronto teníamos otro profesor, digamos dos candidatos, y la diferencia entre una que tenia mucha formación con profesores en Paris y de otros lugares, pero nunca había hecho sus deberes en prepa (preparación física), no tenía buen cuerpo, y esta si, entonces nos parecía como, porque la otra sigues dando cursos aquí por las tardes, en un programa menos comprometido, para los alumnos do curso anual queríamos una persona que había hecho este propio compromiso con su cuerpo, con la obligación de tener un buen cuerpo para tener una buena tecnica, entonces fue un criterio, en la hora de elegir, aplica y se elige con cositas.

Pero antes mismo éramos profesor de, profesor de, profesor de... Y ahora de pronto somos departamento de, departamento de, departamento de... Tiene el profesor de aéreos, el profesor de acrobacia, el profesor de malabares y de danza, y en el momento te da nos diferentes programas, las necesidades diferentes, empieza a incorporal otras personas, pasamos de acrobacia, sobretodo era acrobacia (verticales, mano a mano, saltos) y en un

momento decimos ¡no! Hay que separarlos, el trabajo de equilibrios de manos, el trabajo de saltos, por la tarde habíamos hecho, cuando hicimos por la tarde, las dos cosas progresaran mucho más rápido, eso luego vimos e incorporamos a las mañanas. Lo mismo el trabajo de mano a mano, hay gente que lo que quieren es dúo acrobático, se le importa una mierda el mortal, por un momento debemos aceptar eso y respetar, entonces era como una manera de crecer, digamos de permitir sobretodo cuando empezaba el segundo año las especialidades, vea lo que quiere realmente en esos últimos seis meses es dedicarme a mi trabajo con mi pareja, banquina dinámica o solo estática, bueno eso todo se negocia, pero de nos darnos cuenta de que teníamos de tener mayor especialización como tal, tener más variedades de profesores, Helena daba saltos, daba cama elástica, en un momento de aula un amigo, profesor de cama elástica del equipo nacional vino, pues ella estaba fuera una semana o dos (de vacaciones), y el resultado que nos demos cuenta de que mismo ella al volver que ¡lo que han progresado! En sus mortales por tener la cama elástica, entonces venga, vamos incorporar. Pero todo eso es pelea conmigo, porque eso es lo que ocurre dentro de la carpa, necesito más profesores, grupos más pequeños y tal, yo digo, también necesitamos de más dinero, y yo no voy a bajar el salario de nadie, entonces allí tenemos una gestión constante entre las necesidades del programa, como resolvemos en el segundo año, dándoles más tiempo, solo, entonces podría reducir el grupo dos raciones, cuando iban a las universidades a las escuelas superiores y ellos esperaban (las escuelas) que tu podrías gestionar su propio tiempo, es decir que cuando un alumno llegaba de aquí muy tutelado sus dos años, y llegaba allí no primer mes y dice ¡Hey! ¡Tengo que organizar yo! Entonces era una competencia esencial llegar a estas otras escuelas sabiendo tu mismo organizar en cierta medida su propio trabajo, entonces aquí, teníamos que de pronto, Helena que es muy organizada podría organizar mejor que ellos, yo solo voy a exigir. Y de pronto, percibimos que deberíamos soltar un poco la cuerda y dejarles ellos, y el resultado era que esto tiempo para algunos era sin profesor, y nos permitía que con profesor iban rotando y tal, profesor trabajaba con ellos, los soltaban para trabajar, igual volvían el jueves, dos días más tarde o lo que sea, hacia que podría trabajar con grupos mas pequeños, mas intenso, añadir esta cama elástica, lo que fuera necesario, porque había otros momentos de despejabas al tener bloques que trabajaba sin profesor, entonces, la gestión en todo momento esta aprendiendo hacer como lo quiere hacer y también mejorando el programa, dando al alumno otro tipo de competencia. Entonces el profesorado, también es este tiro allí a flojo constante entre necesito más horas, necesito más grupos pequeños, necesito más tiempo con mi aparato y la estructura, esa pequeña evolución que de año a año non se nota, pero en tres años o cuanto lo que hemos cambiado. Afortunadamente el profesor siente que tiene voz.

Hay varias cosas, primero todos esos cambios que hicimos, era separar a preparación física del curso, entonces hay un trabajo de preparación física específica, que no esta dentro del horario, esto el profesor la libera un poco. El (profesor de tecnica) tiene que dar un calentamiento específico de su tecnica, pero no están todos los profesores haciendo siempre lo mismo, y teníamos que llegar allí, y de pronto, se dice entonces hablan con ellos, la preparación física, un profesor dice, me falta flexibilidad, ok, dentro de la “prepa” añadimos un profesor de flexibilidad, entonces no es solo fortalecimiento si no también flexibilidad, es parte de la preparación física, porque si no, ellos tenían que hacer mas este trabajo dentro para acomodar todo este horario, pues algunos de los cursos de especialidad tienes bloques de 3 horas, hora e media y hora media, medio grupo y cambia este grupo en

hora y media, si tiene que hacer prepa, si queda muy corto, entonces la organización es un poco así, en principio, intentamos organizar el día, para que en ellos primeros horarios tenían cosas vigorizantes, o acrobacia o danza, danza cuando era la primera hora, tenía un final marchosa, que era calentamiento también, entonces tienen trampolín/acrobacia, trampolín/acrobacia, danza y danza, los jueves es diferente porque empieza con teórico, porque tiene un grupo de niños en la carpa, entonces son cosas más tranquilas y en el segundo horario cuando realmente les ponen a ritmo. Pero, digamos que esa idea de los más exigentes físicamente sea al principio de la jornada, a las tres y media o cuatro, se pone acrobacia pues igual hay mayor riesgo de lesión. Entonces al final elige clases de interpretación y otras especialidades un poco más ligeras al final del día, pero es una filosofía que se gestiona, no es automático, tu lo entiendes que así lo sería perfecto, pero no puedes hacer todos el mismo formato, porque tienes dos grupos o tres a veces, que tienes que organizarlos y tal, y al profesor tienes también que organizarles, para que él haga este horario y este horario, y no día siguiente no tiene que venir, todo eso son cosas que hacen con que la escuela funcione mejor, un profesor si tiene que venir aquí, todos los días dos horas, al final termina cansado, se puede hacer tres días, cuatro horas por día, es mejor, es mejor para todos, él también coge el ritmo, ese día tiene tal y cuando entra los del segundo grupo, él está en ritmo.

Es importante leer bastante sobre organización del año, de los diferentes contenidos, pienso que con los profesores, nos intentamos no nos meter demasiado, el profesor se siente con Helena (coordinadora pedagógica), marcan una serie de objetivos, al final del año miran que tal hemos llegado a los objetivos, estaba bien planteado el año o no, delante eso hay cierta libertad y cierta capacidad de probar. Cada uno tenía que decirte, una pelota, dos pelotas, tres pelotas o siete pelotas, así es mi año, ¡no! Igual tiene otros enfoques, otras cosas que quiere trabajar de otra manera y de pronto dice, mire, se en este año dejo eso fuera y??? Tienen esa libertad y creo que es importante porque por un lado, no se convierte en curso de historia, semana 17 el Fernando Católico, ¡No! No vale eso en circo, no vale eso también porque el grupo que tiene delante es diferente cada año. Entonces el enfoque que tiene el profesor delante de ellos, también determina un poco el desarrollo dentro de unos parámetros claros, el desarrollo del año y yo creo que esto está bien.

Un profesor de tiempo completo está en la carpa entre 16 y 18 horas semanales, eso lo tenéis que aprender en Bélgica, en tiempo completo en un colegio un profesor no da 35 horas, tiene su clase, tiene su descanso, tiene educación física y tal, entonces cuanto es un tiempo completo de un profesor de circo, entre 16 y 20 horas. Y la otra es preparación, atención específica con el alumno, otras cosas que son parte de la tarea docente pero no es tiempo de clase.

Hay de todo, tienen profesores que son tiempo completo de 12 meses, hay profesores que son tiempo completo pero acaban en finales de mayo y hay profesores de tiempo parcial, desde 8, 10, 12 horas semanales, luego de tiempo completo de 16 y 18.

Tanto nos otros en cuanto escuela preparatoria como las escuelas de circo en general, nadie es muy complicado tener un profesorado para cubrir todo, en una Universidad como Campinas, tiene 30 mil alumnos, tu puedes tener un profesorado completo, se tu tienes 150 o aquí que el curso anual son 40, 150 en Chalon, Centro Nacional Francés, la escuela de Canadá tiene 100, 120 o 150 alumnos, no te da para tener salarios para todas, todas las especialidades, entonces aquí consideramos las esenciales, pero no tenemos Mastil, Rueda

Cir, Aéreos tenemos algunas cosas pero no tenemos otras, tenemos escalera libre, entonces según cada año, según el perfil de los alumnos, que tipo de malabar, que tipo de manipulación de objetos, algunos quieren un malabar de pelotas, digamos un malabar de numero, pues es mejor traer alguien de la escuela rusa, escuela de biomecánica, perfección de colocación se quiere llegar a nueve u once pelotas o aros, y otros que quieren movimiento, que es otro profesor, un trabajo de investigación más interesante en relación entre o artista y el objeto, entonces cada año dicta tanto los alumnos como la escuela, traer cosas diferentes, traemos en dos formatos, uno es – traemos en momentos concretos en todo el año, pues tenemos los espacios llenos a tiempo completo, no tenemos muchos huecos para traer intensivos, pero es una semana en diciembre, o en la semana santa, un par de semana más que encontramos, una semana en junio, que traemos un profesor para dar cursos intensivos, no son necesariamente para los alumnos do curso anual, pero as veces elegimos, tenemos un alumno que quiere hacer cintas, a ver se traemos alguien para hacer cintas, luego hay otra persona que se apunta.

Y de pronto apareció un cubano, y da clases de cintas, entonces para él viene estupidamente meterse en casa con Helena toda la semana porque puede corregirle, y pasa a dar clases un par horas por semana para los chicos en cambio de estar ensayando con Helena, matrimonio perfecto. Si se termina quedando en Madrid, buscaremos más horas para él y se termina incorporando en menor medida al profesorado.

O que podemos ofrecer, para el segundo año, segundo las especialidades elegidas, porque hay agrupaciones, pues en un año tiene una pareja de mano a mano y en otro tiene cuatro parejas, un año tiene tres que quieren hacer cosas como rueda circ o algo así, entonces hay un break, una parada que hacemos justo entre, llega el otoño tiene su machaque, empieza las especialidades y de pronto para, todo los profesores nuestros se libran esta semana y traemos especialistas, uno para el trabajo de creación en grupo, una tecnica diferente, igual el comedia Dell'Arte, otro toque de payazo, otro toque de creación y movimiento hacia la tecnica de circo, y luego tres especialidades técnicas especificas, dependiendo de lo que hay, equilibrista de manos, una rueda cir, lo que sea, por los que justo no tiene su tecnica, por ejemplo, en este grupo de segundo año tenemos dos alambrista, por casualidad en la misma semana, había un curso intensivo en Italia, y ellos se fueran a Italia, ellos también tienen la semana de tecnica especial, que aquí no lo podríamos acumular, as veces es otro momento, que así yo sé que para los malabaristas no hemos hecho nada, pero estamos mirando y de pronto hace un mes, un amigo Alan Blin, en su escuela en Alemania pasa Ignatov, Marco Paulete, la Katakomben era su proyecto, pero ahora no, tiene otro espacio, y de pronto él me dice que voy a pasar por Madrid, pues ¿Puede hacer tu pasaje para quedarte dos días? Entonces, ¡agarramos! Y buscamos eso momento para cubrir esas especialidades, pero esta es la manera de se complementar, seguimos siendo una escuela preparatoria.

No van a salir de aquí como especialistas en cintas, van a tener una introducción a cintas para que cuando continúa su formación, tenga la posibilidad de seguir creciendo. Es curioso y es un debate que tenemos en la FEDEC, entre las escuelas, nosotros como escuela preparatorio entendemos que debemos dar una base solida en todo, yo no entiendo alguien que dice que sale de escuela y llevo dos años en una escuela de circo, y no puede hacer pino (vertical), no puede hacer tres pelotas, entonces defendemos eso, pero hay otras escuelas que no le dan tanta importancia, pero aquí, yo entiendo que es importante esa formación

general para una escuela preparatoria, pelo menos nosotros promovemos esto. Y muchas veces en las escuelas superiores hablan de interés de un alumno bien formado, incluso que tienen un poco de historia de circo, que tiene una base solida. Pero cuando llega el examen lo que miran es la especialidad, ¡no! Es decir que ellos quieren mismo la especialidad, entonces es una pelea, digamos, vamos a ver, yo puedo dedicar todo el segundo año para especialidad, quiero decir que ha tenido eso, tres meses, tres meses y tres meses, realmente no tienen una buena base en acrobacia, yo creo que lo más importante es reforzar esta base acrobática porque es cuando ocurre la técnica que sea, si es buen acróbata la mitad ya lo tiene hecho. Pero si tu me dices, olvides de eso mortal o vertical, si aerialista, yo quiero ver su técnica en el trapecio, es otra cosa, el año tenía que ser diferente. Entonces aquí, tendemos a ser más bien generalistas, entendiendo este debate de esos últimos dos años, pues el chaval que dices cintas, no sé que decir, y me preguntas que especialidad quiero, ¡quiero poner cintas! Pero si lo digo eso, vamos ver lo que haces, pero si no hago nada, entonces es como que tenemos que gestionar esta realidad con ellos, tanto políticamente como dentro de la aula.

Hay allí dos cosas, primero hay una formación continuada del profesor, la FEDEC también hace eso, esta semana pasada justo en Canada había de cintas, un trabajo de profesores de cintas, junto con creadores con cintas, acercamientos estéticos, maneras de ir desde la técnica hacia abrir el lenguaje de la técnica, no es una lista de trucos.

Al profesor también buscamos darle eso otro enfoque hace su aparato para que ellos vuelvan también entendiendo por una parte si, hay una técnica, hay un rigor, pero por otra parte hay un enfoque que tiene que obligar al alumno que a veces tienen que dar la vuelta en esta técnica, en este rigor para encontrar otras cosas. YO diga que en las escuelas de circo, si tu miras las técnicas que van llegando a nuestras escuelas, hace cinco años nadie quería mástil chino, ahora todo mundo tiene mástil chino, pero no solo eso, si no que lo que se hacen en el mástil chino ahora mismo, no tiene nada de ver con lo que hacían en cinco años, quiere decir que en la medida que estos aparatos, desde la China con nueve mil años, todo mundo haciendo lo mismo, entra en las escuelas de circo y cinco años mas tarde se han renovado totalmente el lenguaje, y paso el mismo con el cuadro aéreo, trapecio y el porto fijo, hacen cinco años a hacer eso, empezaran en Chalon, y ahora si esta haciendo cosas muy novas y cosas muy diferentes en eso. Siete dedos de la mano estuvieran en el Circo de Demain, pareja que hacen mano a mano sobre el Mástil, y aganaran un premio, para mi, es revolucionario porque redescubren un aparato, de pronto, en cinco años vamos a ver muchas cosas. Los primeros en coger el diablo y ponerlo así (en la vertical), ahora todo mundo pone el diablo en vertical, en este plano, pero hube un primero que pronto, vamos a ver, ahhhh, se queda, y esto para mi pone en las escuelas. Entonces que es importante que nuestros profesores estén abiertos a eso, porque realmente este renovación y cuando vamos, la FEDEC va a el Cirque du Soleil para decirle, tiene que darme dinero, ¿porque? Porque somos escuelas y nos necesitas, no porque yo formo y tu contratas, también, pero realmente es porque este crecimiento de lenguaje ocurre en las escuelas, tu no tienes tiempo para hacer eso, tu tienes tiempo de pronto para ver alguien, con una idea interesante y decir, ¡viene para acá! Pero el loco, ese Alex, un chico que un numero con los espaguetis, con la cuerda floja, con muchas cuerdas, es de aquí de Carampa, pero vives en Barcelona. El loco que si encierra todo el invierno, con su aparato y dices haber lo que consigo hacer con eso, estos están en las escuelas, esos no están en la compañías, eso es

importante que los profesores vean eso, por un lado hay esta formación continua para el profesor.

Por los alumnos, una escuela superior no es para todos, un chaval que sale de aquí después de dos años, pues igual sale con 24 o 25 años, y meterme en otras escuelas por más tres años, no quiero eso, entonces ellos tienen, saben donde pueden hacer trapecio volante, saben donde están los tres profesores de cuerda floja en el planeta, uno en Cuba, otro en China y otro en Moscú, y lo saben, y se levantan y se van, por una parte, desde aquí un recogido oficial de las escuelas, pero hay un segundo nivel de recogido de formación continua que ellos mismo buscan, igual hacen más cursos de danzas, igual hacen otros tipos de procesos de creación, ellos buscan otras maneras de mejorar su técnica, y digo yo, que cuando yo hablo con mis compañeros de América Latina, digo con todos los europeos lo que pueden ofrecer. Pues entre muchas cosas hay mucha gente que no son necesariamente los peores, puede ser una decisión propia de que no quieren ir para más tres años de programa, hay casos aquí que después han ido a Kiev, salieron de aquí y se fueron a Kiev y volvieron muy bien. Y los digo ves, porque en el primer año es importante, ahora que estás en el segundo año y quieren hacer mano a mano y te falta músculos, joder, o a la chica te falta el pino, que hay una ración de que insistimos tanto y a veces si entran tarde. Los que son buenos, siguen y de pronto vuelven dos años más tarde, ahora si, han buscado ese camino de continuación. Algunas veces es aquí en Madrid, con Helena, con nuestros cursos de las tardes, hay profesorado bastante calificado, y sobre todo un rigor. Aquí se viene a trabajar, con dos días por semana esta haciendo técnica, estas aquí cerrado, estas con compañeros, eso ya te hace crecer, entonces las tardes tiene un nivel iniciación y aficionado de buen nivel, un nivel intermedio que este aficionado que ha progresado un poco, pero no tiene esperanza profesional y el tercer nivel que la mayoría de los alumnos son profesionales y están aquí para mantener. Entonces esto es importante, luego alumno, nuestros que han ido por allí, y vuelvan aquí, están felices. Pues semana pasada estaban dos chavales que fueron hacer rueda cir, un alumno que esta con la compañía Donca, tiene su chica aquí con su bebe, estaba en Madrid dos semanas y dice pues, yo eventualmente quiero tener eso como opción para entrenar, déjame alumnos, déjame un lugar y voy a trabajar un par de días con ellos, precioso para los chicos, para el salió mirando su propio planteamiento pedagógico, pero este reencuentro que semana que viene Capas, que son todos de aquí, es una compañía catalana, pero son todos de aquí de Carampa, y ninguno es catalán, viene aquí para actuar en el Circo Price, actúan primer aquí y después en el Circo Price y viene a dar un curso de banquina y portes acrobáticos. Entonces es decir que hay mucho retorno, de nuestros alumnos, tiene que ser así.

Es más, otro tema de preocupación de la FEDEC, que es el profesor universitario de circo, quien tiene un master, un doctorado, profesor universitario en circo, en diez años que habrá muchas personas que han hecho estudios superiores en circo, han hecho una vida artística y volverán ya con un certificado universitario para incorporarse como profesor, pero entre medias, quien es el profesor de alto nivel de circo, entonces tu tienes que buscar entre gente con experiencia y darle esta segunda formación pedagógica para condicionarle como profesores, y como digo que eventualmente serán nuestros propios alumnos que nos vuelven, pero entretanto, son gente que nos otros (FEDEC) tienen que molestarse en complementar su conocimiento como alumno, eso si como una experiencia pelo menos de formación formal, hace diez años ni esto, eran gente de familia, autodidactas y tal, ahora

pelo menos la mayoría de los artistas vienen de escuelas que han tenido profesores que han valorado, igual algunos vienen de una carrera universitaria, pero no es circo. Entonces también tiene que dar la posibilidad de formarse en pedagogía y tener experiencia con alumnos, entonces también estas contribuyendo al futuro profesorado simplemente recibirles y darles esta oportunidad, ponerles una clase, tenemos una chica que hace cuatro años que con Helena esta todo los martes y jueves dos horas con ella al lado, sin cobrar un duro o sin pagar un duro, esta allí de a apoyo, es italiana, pero cuando vuelva a Roma, va a volver una experiencia como docente, al lado de una profesora excelente que le va a permitir con interés con otra capacidad. Nosotros, nuestros alumnos, sobretodo primer año, en el segundo es optativo, hacemos un bloque de pedagogía, muchos artistas terminan dando cursos para niños, medianos, cuando vuelven a Albacete, o vuelven a otros sitios, durante la semana que hago, bueno vas a la casa de cultura hoy, ¿quiere un curso de circo? ¿Qué preparación tienes? Vengo de Carampa. Entonces, yo por razones egoístas, prefiero que tengan unas nociones de pedagogía para que cuando dicen que vienen de Carampa y van a dar un curso que pelo menos saben organizarse, entonces hacen observación en nuestro programa de niños, practicas en nuestro programa de niño, luego con su profesor tiene que hacer una pequeña planificación y los que eligen esto en el segundo año, buscan una actividad por las tardes que hacen durante varios meses y van traen, revisan con sus profesores sus planes de estudios, traen sus problemas, hay este pequeño iniciación de pedagogía, simplemente para que cuando van decir que vienen de Carampa y por lo tanto son clasificados para ser profesores, al menos aquí fueran exigidos de hacer un plan de una clase y haber pensado que no es lo mismo un niño de 4 años de un niño de 15 años.

Aquí hay un proceso de selección, hacemos dos veces al final de Junyo y Septiembre, aquí dura cuatro día, que consiste en unas pruebas físicas, que están en la web para que ellos las puedan mirar antes y saber que vamos a mirar saltos, vamos a mirar flexibilidad y fuerza, de brazos y piernas, cosas concretas, por medición. Esa medición durante su formación llega a ser hecha dos o tres veces para simplemente tomar las medidas. Entonces prueba física, entrevista, un numero de tres minutos (tres minutos y fin), no quiero pajas de 16 minutos, tenemos experiencia suficiente para en tres minutos ver donde están, que capacidad, que interés, en los primeros años venían y no medio de la música hacían, pero ahora vienen con cosas muy bien preparadas. Es una cosa buena para la escuela que se molesten durante el mes de agosto a preparar algo y traerlo realmente pensado.

Entonces, prueba física, entrevista, el numero y clases con todos los diferentes profesores, dos cosas en las clases, algunos profesores simplemente dicen con una hoja, ¿o que haces con monociclo? ¿Qué haces en el alambre? ¿Que haces y tal?, otros en danza teatro, acrobacias, hacen clases e incluso buscan mas información que lo específico de su técnica, Helena cuando ve alguien, hablamos de los blancos, los grises y los negros. Blancos están todos de acuerdo, este esta de puta madre, entra. Negros también, este mejor que haga un año pelas tarde y que se presente año que viene, este no sabe hacer la voltereta. Y luego los grises, pasa dos o tres días al lado de los grises, y de pronto le corrige, primero para saber como reciben únicamente, su capacidad de escucharlo y corregir, en danza y teatro su relación con sus compañeros, quien son energía positivas y negativas, todo eso se ve en una semana, son realmente dos días e medio de clases, esta viendo un clase de tras de otro, la profesora de danza les explica una coreografía, bastante sencilla de un minuto o dos, tienen que aprenderla, y luego hacen con ella, hacen mirando a sus compañeros, y llegan a

un momento que no pueden y se frustran, queremos ver eso también, como reaccionan, como buscan el apoyo de sus amigos, hay como un proceso de estar viendo algo más que simplemente su capacidad física y técnica como alumno. Eso dicho, eso es una escuela de arte, las características que hacen alguien un buen alumno no son necesariamente que hacen de alguien un artista, un artista es un rebelde, alguien que sale, no es aquello que se pone en fila, es aquello que cruza con la fila, es aquello que corre, vira y se pone por de tras, entonces también este impulso para destacar y encontrar otra energía, es difícil para el profesor, tenemos que pelear, pues el profesor quiere un buen alumno, que llega en la hora, que haces todos días flexiones, yo digo ¡no! Es una escuela de arte y tenemos que defender justamente los más raros, pues al final tendrán este impulso, este carácter, que va a hacer que encuentren otras cosas, nosotros hemos tenido de hiperactivos hasta autistas (una manera de hablar, no eran autistas) y de pronto unos años más tarde y ve su trabajo y dices, claro, siempre tuve un ambiente interior tan rico que ahora le ves trabajar y allí lo vez. Un alumno que tenía un universo mucho particular, no ha parado de trabajar y aquí como alumno era un poco así, era un poco diferente, entonces también identificar no solo no negativo, pero no positivo, porque también de allí te vas a encontrar esta textura artística, entonces todo esto se aprende a hacer. También, comunicarles a ellos que no es el fin del mundo no entrar.

Estamos realmente con 60 candidatos, entonces en el primer año era un descarte, igual teníamos 20 plazas y 28 alumnos, los ocho que no valían, después ahora tenemos que elegir, tenemos más candidatos que de pronto tu puedes elegir, cada año es diferente, el proceso de la mesa, cuando estamos con los brises, la profesora de danza los dicen, no saben donde están sus pies, y el profesor de mano a mano, miras que es un porto, mira que hombros tiene, entonces allí hay una negociación, en el que de pronto alguien dices este definitivamente esta fuera y entra otra persona y dices, mira si este entra, tenemos que volver a mirar aquel, por es mejor. Entonces, a veces te equivocas, y dos años más tarde, ves alguien que tu no has elegido, ha ido a Italia, ido a Barcelona, y vuelves a ver y dices, ese nos escapo. Es un momento muy rico para el equipo de profesores.

Primer decir que no son especialistas, pero llega gente con muy diferentes niveles, entonces a veces te llega gimnastas, en deportes yo he recibido medalla de oro, y me encanta saltar, esta persona ya llega con otro nivel, tenemos una chica de este primero año que ha hecho gimnástica y que tiene una capacidad de aprender, una capacidad de sacrificio entre otras cosas, que los trae de serie cuando llega aquí. También en el segundo año, tenemos dos malabaristas, Luca y Gonzalo, que llegaron aquí con un malabares excelente, Luca ha adquirido un técnica de porto mano a mano y han crecido, que por lo menos aquí siguen creciendo. Pero han aprendido muchas otras cosas, Otros que llegan y han sido artistas de calle, están muy bien que vengan aquí, con humildad, algunos un poco mayor, igual uno tiene 26 o 27 año, pero ha dicho, es ahora o nunca, nunca ha hecho danza, y si de pronto me contratan para un espectáculo y me dicen papapapapa (contaje de tiempos en la música), que seba lo que están me hablando, y tiene razón, que es una manera de el tener una carrera profesional con más oportunidades, entonces nosotros por una parte de cuando entran queremos que saben donde se meten, entonces si llega alguien que ha hecho deporte, ha hecho danza, ha hecho tal, al menos han hecho algo que tienen un cierto rigor, para que de pronto cuando encuentran con las 6 horas diarias, algo de esto lo han vivido, hablamos de la expectativa del alumno entrante. Y se no, es mejor que haga un semestre

por las tardes, de diciembre/enero hasta junio, no era un año zero pero casi, tenia seis meses para se preparar para hacer nuestro concurso, haciendo seis meses continuo, muchos dos profesores son los mismos y si pon al ritmo lo que van a pedir en el examen, porque yo realmente quiero entrar en Carampa y tal, y se prepara en esos seis meses, entonces primero es que saben donde se meten, luego cada cual con diferente nivel, cuando salen de aquí para mi hay un nivel de base, en acrobacia digamos, un pino de algunos segundos (mantener sus 30 segundos), que pueden a tener su mortal, pero no lo van a tener todos, de pronto, al final del espectáculo del primer año, hay una fila de los dieseis, y once personas, ¡listo! Y ¡pan! Y los once hacen sus mortal, hemos hecho nuestro trabajo, es un momento de satisfacción, otros con lo minitramp, otros con apoyos, y de pronto tiene que la mayoría pueden hacer su mortal, con un trabajo bien hecho.

Vassilly hace milagros, yo no conozco escuela que dicen que al final del primer año, tengo en alambre, en bola, en rulo y en monociclo, ele tiene su lista, montada, quieto parado, para delante, para tras, vuelta, giro, no se lo que. Al alambre, cruzadas, hace a tras, agachar y tal. En la bola, saltar, mortal... Y en el rulo, con la mano... Y todos los alumnos terminan en los cuatro aparatos con un nivel de base de puta madre, yo no conozco ni otro profesor que lo consigues y ni otra escuela que lo exige. Nosotros tuvimos alumnos que de pronto llegando como profesor de malabares en una escuela de Francia, si encontraran en una salida a Alemania y si fue, y en la escuela un profesor tuvo una lesión, de pronto el dices a ver, yo puedo, para niños, y había recibido aquí lo bastante supuesto de aéreos exigencia del profesor era suficiente para que con los niños se sentir con la confianza de poder coordinar un cuerpo de enseñanza trabajar con la seguridad necesaria y cosa y tal, y decir de pronto se encuentran con estos otros recursos le sirven más adelante como artistas o como profesionales.

Entonces en aéreos tiene un mínimo, en un examen de aéreos y el alumno que no lo pasas no lo pasas al segundo año. Hay momentos de examen de recuperación, y alguien que puede entrar con dos, pero tiene que recuperarlos, si alguien que con tres suspendido no pasa al segundo año, entonces que esta formación genérica, esa formación de base, que incluye historia del circo, que incluye anatomía, y un par de cosas también de ponerse a estudiar que tiene que aprender, queremos que tenga eso. Luego el segundo año es más abierto, un poco que tengan la capacidad de inquietud de plantearse durante su técnica una composición, algunos realmente trabajan en la composición, es lo que les interesa, en el futuro, por mi, en la universidad es el momento de arriscarse de hacer cosas que no son comerciales, cosas que aquí lo puede hacer, cuando estas en el mundo haciendo espectáculo no, porque si no nunca va a tener donde, si no es aquí!! Aquí pode ser aburrido, aquí puede equivocarte. Eso si tiene que hacer aquí, entonces apoyamos que en sus trabajos individuales que tengan un nivel básico en una variedad de técnicas, un nivel eficiente o bueno en una o dos técnicas elegidos o una técnica elegida y una segunda técnica de apoyo, es eso que tengan una técnica suficiente para que consigan continuar creciendo, progresar, que no son las cuatro figuras del trapecio, si no como una segunda técnica que haya vivido una experiencia como aerealista, y luego, estas capacidades de autogestión de su tiempo, esta experiencia de un trabajo colectivo, de participar con otros y ser parte de una función que marcan que tu hay de tener conciencia de que aunque tu parte no es el fin del mundo, pero el conjunto de pronto tiene un impacto que es mas grande que a soma das partes, todos ellos salen satisfecho con su parte, para de pronto que el conjunto, ¡Ostia es tremendo!,

saber trabajar en grupo y saber que el valor de un trabajo de grupo no es necesariamente tu momento, y saber que en este proceso, de que un día te funciona y no otro no, ¿de que han reído aquí hoy? Es buscar ese trabajo artesanal de afinar dentro de tu trabajo artístico para de pronto conseguir que cada vez que lo haces como el día que estaba inspirado que ha funcionado. Porque no han aplaudido y en el otro día aplaudirán, porque estaba yo más brillante y pronto, entonces, entender por repetir, por mirar, por reflexionar sobre tu propio trabajo, que todavía es tu universo que tu posas descubrir cosas, esta mentalidad artística consideramos que esta bien que van con eso, y luego hay unas nociones más concretas de hacer un presupuesto de cosas que vieran por este programa de formación para el empleo, y nos quedaran informática, y esta formación de informática son para jóvenes parados, igual muchos no han terminado la escuela, y les obligan a aprender la informática porque cuando te vas a la tienda, vas a tener que hacer inventarios y etcétera y tal, más la mayoría aquí son otras personas y tienen una base de informática, entonces utilizamos otras herramientas, como hacer tu currículum, como hacerlo bonito, trabajase en Word, trabajase en Excel, crean cosas concretas que van a ser útiles, como hacer tu papel con membrete, con tu información abajo, como hacer que en la hoja de papel en que tu escribes tu carta sea bien presentable, como hacer sumas y formas en Excel, luego también como utilizar para hacer un presupuesto de gira, cuales son los elementos de un presupuesto de gira, o el presupuesto de espectáculo, esas partes teóricas aplicadas a su futura vida profesional son secundarias, pero están muy bien.

La real en Europa es que hoy en día que preparatorias de buen nivel hay más, y superiores no hay más, nos últimos diez años hay más candidatos por el mismo número de plazas. Primero están muy bien preparados, segundo necesitamos este otro lugar para seguir la formación, y tercero el porcentaje de una escuela superior va reduciéndose, si aquí de pronto mi entran 30% de mi promoción, esta muy bien, normalmente son dos o tres de una escuela, y de pronto de aquí entran 5 o 6, pues hemos hecho muy bien nuestro trabajo. Y también la América Latina no mandaba antes alumnos, ahora ya, nadie no piensa dos veces, entonces voy a ver si entro en Chalons, de Chile, de Peru, de tal. Llegan alumnos hasta aquí para presentarse, esto también de pronto si abre la lata, entonces por esto es muchísimo mas complicado entrarse.

Primero una cosa que no hemos comentado de Carampa, en términos muy, muy generales, son 30% de Madrid, 30% de resto de España y 30% de resto del mundo. De este año, de este grupo de 38 alumnos, hay 9 de Madrid, 9 de otros países europeos, 13 de resto de España y 6 de resto del mundo, entonces son 9 de Madrid, 13 de España y 15 del resto del mundo. Con la media que sea de 22 años, pero no se.

Por un lado en Brasil hay una cosa que a mí me consta que me parece a la vez positivo y negativo, que es la conexión de la enseñanza y el sector del circo del medio tradicional, aquí hay un muro, en la Europa es un muro, en España es un muro, en Francia es un muro en Italia también, muy difícil conseguir un compromiso desde las familias, los formados en medio familiar, hace los formados en la escuela. Yo no he percibido esto en Brasil, al contrario, he encontrado profesores en Campinas, en la Escuela Nacional el trapecista, hay una relación que puede ser mas que puede ser menos, entre el circo tradicional y el circo moderno, esto es súper positivo y es una pena que aquí costa mucho, y trabajamos hen! Conseguir esta relación, aquí siempre han dicho que Carampa no hay nadie en las escuelas españolas, por lo mismo hay igual 6 alumnos de Carampa en circos absolutamente

tradicionales. Y de pronto han encontrado que pueden llamar aquí y decir, mándame no se quien y tal y estos están funcionando, están contactando con el público y estando ahí, aprenden y mejoran sus números, aprenden de pista, aprenden de nivel profesional, entonces de pronto empieza a tener esta relación.

Yo creo que es positivo, pero, y el pero es, a la vez que comunican esta técnica, esta sabiduría histórico del circo, también comunican una pasión por una manera de hacer circo, entonces hace que la lenguaje de circo quizás no hay evolucionado tanto, pero una buena razón, por una razón bonita, pero quizás falta todavía apoyo, y yo entiendo que crece, y lo que vamos hacer ahora, es un buen paso en esta dirección, este tipo de actividad de traer un creador, y poner los artistas en frente a uno creador, abre puertas, abre mentes, hace que por al menos te dan cuenta que el público también esta muy abierto a eso. Eso lo vemos en Circo de Demain nos últimos cinco años, hace cinco años cuando llegaron el mano a mano de Siete Dedos, el tango, y de pronto el público, que era un público de circo tradicional todavía en aquella época, y fliparan con eso, y eran como para los de circo, ah!! En nuestras pistas, para nuestro público, este tipo de propuesta puede funcionar, y ahora vas al Circo de Demain y cuando sale alguien delante, chocan. Sale un cirquero tradicional sin otra cosa choca.

Por una parte se ha mantenido esa relación con la tradición, me parece positivo, pero por otro lado estaría bien que empiecen a trabajar este nuevos lenguajes, la Escuela Nacional he visto menos, el Rodrigo Matheus más, hay un trabajo de investigación y de empujar el lenguaje de circo un poco mas, en los de circo social, también quizás esta llegando lentamente, y creo que Junior Perim si, el esta consiente hay traído gente, Roberto Magro estuvo con el, estuvo también con Picolino, y creo que esto es positivo y creo que es el paso que se tiene que tomar, entretanto es un país tan grande, con un tal potencial, con tantos proyectos funcionando que cuando si abre un poquitito este lenguaje, cuando de pronto de los productores de circo, como los programadores culturales ven a su público aceptar eso, serán clave, lo que es entretanto cuando estuve en mis primeros años de picadero en trabajo de payazo, y yo considero que la esencia del payazo en Brasil quizás como en ninguna parte, hay otros tipos de trabajos en Francia pero obviamente es un trabajo profundo, moderno, de esencial y de muy alto nivel. Para mi, cuando estuve ahí por la primera vez hace diez años, me encontré con una trupe de aéreos, había un video, que trae un video, que era un trabajo súper interesante, novedosa, un trabajo de coreógrafo, en este primero Anjos, como parte de un festival había un gran soporte, una estructura de aluminio, montado y estaba Alan Veyer, un canadiense que es director de números aéreos, incluso trabajó con Soleil, luego ha trabajado con el Circo del Mundo, entonces tenia en esto gimnasio unos aerialistas de diferentes lugares, una estructura y las mañanas para trabajar, entonces ya hace diez años había este impulso de vamos a trabajar, que todavía no hay llegado al mercado, o hay llegado poco.

Festivales como Belo Horizonte, festivales que atraen acróbatas, traen sus franceses, traen compañías interesantes para decir que el universo cultural esta consciente que el lenguaje de circo esta evolucionando, y que Brasil esta listo para tomar este paso, no va a tardar nada, es un poco, Canadá exporta, Francia exporta, Rusia no exporta, Ucrania exporta, pero Rusia tiene todavía tanto mercado circense que los artistas rusos se forman y alguno llegan a un gran circo fuera y tal, pero la mayoría de los artistas formados en Moscú, no salieran de la Rusia, tienen trabajo de sobra, Ucrania por otro lado, están todos en Soleil. Yo estoy

convencido que Brasil es un país que en cinco años habrá tomado estos pasos, habrá hecho inversiones suficiente en este ámbito como para que sea país que esta creando compañías muy interesantes.

Primero lo que digo cuando hablo de Carampa y las cosas que hacen que este conocida como escuela, es que aquí se trabaja, realmente están aquí y el día esta muy bien aprovechado, nadie aguanta que los chicos están por ahí y tal, lo primero simplemente es, cuando tu te vas de aquí después de 6 horas, te vas cansado, y en circo, en definitiva, por muy bueno que sea un profesor, se es un profesor de equilibrios de manos, te va a colocar los hombros, te va a decir apretar las nádegas, estirar las puntas, de aparte de ahí te toca a ti, la diferencia entre la escuela de Kiev y la escuela de sur de Europa quien quiere cuando terminan, van hacer pesas y aquí van hacer porros. Es decir que este compromiso con la preparación física propia, que aquí va mejorando, pero, digamos que en mano a mano salen de la escuela después de dos años y de pronto tiene un doble, que vuelta ala mano, y aquí lo mejor va a tener un simple, ¿pues cual es la diferencia? La sala de pesas. Hay otras diferencias, es una escuela muy dirigida, trabaja solo tus números por volta de 4 a 5 horas diarias, no hacen nada mas, no tiene que saber aprender, tu técnica, tu numero, etc y tal, entonces es muy limitada como formación. Entonces lo primero que destacaría aquí es eso. El programa, la exigencia del profesorado, y el alumno esta aquí para trabajar. Y creo que al revés, que hay llegado aquí alumnos de la escuela de arte dramática de Madrid, con 18, 19 años, ha hecho un año de escuela de arte dramática, luego llegan aquí despues de 2 meses y dicen, ostia! Llegan de una escuela superior de arte dramática, una de las más importantes de España, y de pronto aquí es una exigencia de trabajo, trabajo, trabajo diario que es importante, entonces creo que una de las características más importantes de nuestra escuela es esta seriedad.

Como espacio creo que hay una relación humana entre los alumnos, el espacio, los profesores y la estructura que es muy humano, no nos confundamos, sigue habiendo una estructura, un profesorado y un alumnado, no están en sus casas, están en la escuela, pero, no por eso la relación no es buena. Hay cosas que hacemos para promover eso, un ejemplo, aspectos de su programa que cambian su relación con la carpa, cuando hay un cabaré aquí, es muy complicado! Tenemos que quitar el suelo azul, quitar el tambling, el tambling es alfombra, colchoneta, y mismo el modulo de tambling, con sus bloquecitos, para que entre ahí en el espacio lo que esta, hay una colocación bastante compleja, es un puzzle.

Cuando hacemos un Cabaré, encima de esto digamos que hay mesas rosco, el tambling en si, plataformas que tiene patas para hacer los escenarios, tenemos patas de dos niveles que ellos colocan, y barandillas de seguridad, todo eso lo hacen los alumnos, es muy diferente la relación de tu compañero alumno, cuando esta junto en la clase que cuando de pronto hace esto trabajo, es otra cosa. Es muy diferente la relación con el espacio cuando tu de pronto has colocado el tambling y sabes lo que hay de bajo, entiendes de otra manera, cuando tu has quitado el suelo y vuelves a poner, cuando alguien bebe algo o un liquido dentro de la carpa o huma un cigarrillo dentro de la carpa te molesta, entonces la relación entre ellos cambia y su relación con el espacio cambia, por participar en este trabajo físico, que es un trabajo preparatorio para mover una carpa, para estar una compañía que tiene una estructura, es decir que son partes esenciales de una buena formación, cuando bajan el violín, para un cabaré, quitamos todos los aparatos, y por la noche volvemos a abajarlo y volvemos a colocar, participar en esto para ellos es oro, y pronto se sienten implicados y

tienen ojo para cuando alguien no estas bien, y están consciente de donde están los focos, cuando están en el trapecio, han oído alguien pegar un grito cuando alguien estaba montando, y ha dado una patada en el foco y ha jodido la bombilla, y todo esto de consciencia viene de participar de este taller completo. Entonces esta relación entre las personas y con el espacio también es una cosa también importante.

La formación de base es rigurosa, no es excepcional, es solida, no somos la mejor escuela del mundo en nada, pero somos una buena escuela en toda la gama de técnicas que damos, salieron de aquí bien preparado para continuar, yo creo que para nosotros como meta a dia de hoy, un dia quiero tener un tercero año y tener la oportunidad de terminar la formación, pero al dia de hoy que vayan sabiendo lo que es un dia de trabajo, sabiendo organizarse, teniendo esta consciencia de grupo y consciencia de relación con el espacio, y teniendo una inquietud artística, entendiendo el circo como un lenguaje expresivo, si hacemos eso con la mayoría de los alumnos esta de buen tamaño nuestro trabajo.

Las dificultades, primero son personas, hemos tenido bipolares, hemos tenidos conflictos entre parejas que se deshacen y violencia de genero, y de pronto, dos se separan y ahí se junta con otro, hay mucha realidad humana, que tienes que resolver entre. Primero problemas de motivación, que tienen su biorritmos, una persona que tiene una lesión y si frustra, y entender que la lesión es parte de un proceso deportivo, normalmente muchos deportistas han tenido una lesión en su vida y si aplica y lo superan y siguen en su trabajo, y en circo pasa lo mismo, entonces ahí un primero dia a dia en termos de problemas que tienen que ver con las personas que están ahí, y su realidad, su situación anímica, su claridad en fato de saber lo que quieren hacer, o con su compromiso con lo circo en sí, un alumno que llega a un mes e medio de terminar, y dice al final decidido dejarlo, y decirle termina, no porque va a dedicarse al circo, simplemente para que tu a ti mismo en un próximo proyecto lo que estas que sea de circo o de otra cosa, vas a decir he ido al final. Todo este de relación con personas, con meta en la vida es muy exigente.

Gestionar un espacio como una carpa, gestionar un material que es complejo, que depende mucho la seguridad de personas, la relación entre riesgo de circo y la manera de funcionar dentro de la carpa es muy importante, gestionar un material que utilicen tres programas diferentes, llegar a que todo mundo llega a entender eso, es años de trabajo, y cada grupo de alumnos, grupo de niños, profesores de niños, y dicen me cago que están ahí, que se vayan, que no quiero en la carpa, que se vayan a su casa, que a las 6 de la tarde y estando desde de las 9 de la mañana, se tendrían que ir, y se quedan ahí mirando, y están aquí hasta las 10 de la noche, estas 3 horas cuantas están bien aprovechadas, entonces entiendes que están creando su vida social cuando llegan por la tarde un grupo de aéreos que son todas juvenitas y guapísimas y tal, entendemos, pero también hay una gestión de relación que digo que se sienten en su casa, pero no es su casa. Entonces estos son cosas que estas constantemente gestionando. Tonterías de material, profesores que piden materiales, tenemos o no tenemos dinero, la manera que se trata el material, en el momento en que llega el momento de la gira, tenemos que tener las cosas en todo perfecto, esto es un proyecto grande, un proyecto grande con medios muy justitos, entonces hay ahí un segmento de muchas cosas pequeñas, en la medida que todo el mundo responsable se hace cargo de eso, estupendo. Hasta cierto punto funciona asi, y hasta cierto punto este obligado a no bajar la guardia y dejar que las cosas cojan.

Económicamente, ahora mismo los de segundo año, son una escuela de taller, escuela de taller una formación para el empleo, es gratis para ellos y a partir de los 6 meses cobran un pequeño dinero, los de primero año pagan, y si puedo conseguir este mismo arreglo, estupendo, pero el que paga es más cliente que el que tiene una beca, entonces hay como una historia como hacer que esta situación de privilegio de un grupo beneficie también el otro grupo, teniendo otro tipo de materiales, comprar camisetas para ellos con ese dinero del programa, que incluí uniforme, y compre también al primero año y regalarlos, es como una manera de gestionar la realidad económico-político, que carrega injusticias en beneficios de buscar las maneras de resolver las injusticias como proyecto.

La realidad de donde estamos y con quien tenemos que relacionarnos, la política en España en los últimos años han cambiado nuestros interlocutores, nunca habido nadie en el ministerio de cultura que entienda nada de circo, estas constantemente teniendo que explicar su proyecto desde zero, solo no pido que haya una persona especializada en circo, pero una persona que tiene curiosidad suficiente para saber cuales son los cuatro o cinco eventos importantes en Europa, cuales son los festivales importantes, cuales son las jornadas que de pronto todo un sector se junta para debatir, y llegan asociaciones de circo profesional y el sector de la creación, de los espacios de creación, tipo Central, y todos estos tienen momento en común que por al menos alguien aquí en el ministerio que alguien tenga un mínimo de entendimiento, cuando para hacer plan general contrataran una empresa, y esa empresa hizo cuestionarios largos, detallados a muchas personas del sector, preocupados en saber lo que pasaba en Europa, éramos tres, y hablo de normativas para montar carpas, si en Francia han pasado cinco años negociando entre los municipios y los circo tradicionales una normativa para cuando tu me trae su carpa, cuales son las más obligaciones y cuales son las tuyas, pues no tenemos que copiarlo, pero léelo si! Va nos servir de algo, pero menos tener una apertura para la realidad, más grande que nosotros, que nos permite a todos crecer como sector. La consciencia europea, cosas que tenemos que gestionar, estamos en una particularidad, Madrid una particularidad en la vida artístico cultural en España, pero parte de un movimiento al circo que en general es cosmopolita, no hay compañía que no tiene tres nacionalidades, ni grande ni pequeña, no hay escuela que no tiene entre sus alumnos y sus profesores internacionales, no hay circo que no se mueve con números internacionales, es una característica de nuestro sector esta internacionalidad, como compaginar esto con la realidad y una mentalidad que tiende a ser provincial.

Yo voy esta misma lista, que soy orgulloso, que tengo 15 alumnos de fuera de España, y me dicen por lo tanto ¿porque tengo que pagarlo yo? Si es una escuela española. Y digo, si tu escuela de negocios de pronto esta convocando a los mejores empresarios de todo lo planeta que vienen de Canada y tal, para aprender en esta escuela de negocios, entonces mira que programa más sensacional tengo yo, de Mestres en negocios, escuela de cocina de alta cocina, estos catalanes que han hecho que la cocina moderna ha tomado un paso hasta la internacionalidad, que sus escuelas están atrayendo a Chefs de todo el planeta, ¿no tiene orgullo de eso? Pues yo me orgullo de eso, ¡tu pondrías verlo así! Este tipo de hablar, de tratar, de mentalidad entre grandes y pequeños, es muy complicado llevar un proyecto así, y sobretodo el desconocimiento, tenemos uno o dos en cada país, entonces nadie sabe lo que es una escuela de circo, mas que en España una escuela superior, España no tiene para 17 comunidades autónomas, y cada cual tiene una escuela superior de circo, no hay mercado para eso, pues hay que superar eso, y decir que si, escuelas de niños, de base, ocio y cosa y

tal, tu lo que quieras, es una base de una pirámide, algunas escuelas de algunas regiones de segundo nivel, que dan para pasa calles, para animación y cosa y tal, y de alto nivel un par como mucho, y en Europa una decena como mucho, ahora son seis, y hay espacio para mas, pues los grandes circo, como de Dragone y todos esos, no tienen artistas suficientes, este año que es año olímpico, un espectáculo en Macao, 60 artistas, dos años de creación y dos años de apertura, eso espectáculo va a durar otros seis años, de pronto si dio la volta al mundo buscando gente, paso por Madrid, paso por Londres y tal, pero es año olímpico, y dice en Enero en Diciembre no va a encontrar gente pero hasta agosto no hay nadie, todos atletas todavía están enfocados en otra cosa, y entonces hay lugar para escuelas de circo de alto nivel, hay mercado para ellas, y conseguir que esta mentalidad entienda que el lugar del circo dentro del panorama de las artes escénicas como una de las artes escénicas que más crecimiento ha experimentado, que más posibilidad tiene de llegar a un publico popular y general en un país, mira lo que hay sido la exportación de cultura de Canada, cuantas compañías ahora mismo importantes que se mueven, tenemos Soleil, ahora Dragone, tienes Siete Dedos, Cirque Eloize, y otro que no me acordó su nombre, pero esta en gira por el Canada. Entonces hacer entender que es lo que hacemos, que hay demanda y obligación en España de hacer este circo, Madrid tiene un circo, es un circo estable, si en Madrid tiene pretensión de ser un destino de turismo cultural, como Londres y Nueva York, ¡vale! Si tu tiene un circo y es un destino de turismo cultural, tienes dos opciones, o estas dando toda la autarquía para los canadienses y aquí se los quedan con las cervezas, el turista viene para asistir al circo de Soleil y al final se va a tomar una cerveza, o puede promover la formación de alta calidad y la promoción y la elevación del circo y tener producciones propias, asi te quedas todo, y pro asi tenemos que hacer la misma reflexión eventualmente. Y entonces es como llegar a convencer de que hay potencial para llegar a eso aquí, y hay. Y encontrar en que algún político en alguna área se interese, hay dos escuelas de master de gestión cultural, a los dos me acerco para dar una charla todos años para hablar de la situación del circo e invitar a sus gente para que cuando salgan de becarios, que alguien se acerque y se presente aquí, para mi no va a servir, pero en cinco años habrá dos o tres que el circo también es reconocido como ámbito cultural.

Si tu vas a Chalon, para ver cuantos terminan su primero año y cuantos realmente terminan, es preocupante, se yo voy a Chalon, me preocuparía que en el primero año entran 25 en el ultimo año tiene 12, nosotros hablamos de 20 alumnos, pero consideramos correcto 18, por que así uno o dos no viene un día y continua trabajando con un grupo de 15, hablamos de 18, entonces cogemos 20, con la idea de que uno o dos lo van abandonar, últimamente, porque yo tengo que me preocupar en el termo de pago, de que quedarme con gente suficiente para mantenerme. Si vamos con 16 ya estoy mal, entonces los profesores quieren tener el derecho de echar un alumno, entonces yo hablo, si como no, puede echar, como yo necesito del dinero, entonces de pronto he dicho, ¿lo que hacemos? Envés de hacer lista de espera, y cuando si pierde un alumno o dos, los remplazas, empezamos con dos más, y si van uno o dos alumnos ya tiene su remplazo, y si se quieren simplemente un poco más a delante echar un alumno porque no tiene gana, o lo que sea, no estas dejando desde dentro el programa, entonces estamos dejando entrar 20 o 22, para terminarnos con 17.

¿Porque se van? Algunos de pronto se va a una escuela que busca de un porto, se llega un de la escuela de Francia y tiene una pareja mano a mano y dice que necesita de un porto, yo en principios del segundo año tengo un chaval, pues mira que es una oportunidad, algunos

deciden que no es para él, algunos que se lesiona, alguno que se enamora. Y realmente aquí veo la lista de egresados, de los diez años, hay 15 o 16 alumnos, desde igual de 160 personas, y más de 85% continúan en el circo. Hacemos a cada dos años un cuestionario, y también cuando crece, hace un mailing que participan, cuando voy a Oshi, en el Festival CIRCA, y de pronto este año había 20 excarampis, algunos en espectáculos, otros presentando proyectos como un mercado de apoyos a la creación, haces una presentación de 7 minutos con videos, con tal, haces un momento el espectáculo, hay programadores, o gente que te ofrece residencia y tal, había varios ahí presentando, y de pronto dices, de 160 graduados y aquí hay 20, en un solo festival, en el corazón del mercado, moviendo cosas, esta estupendo.

Te comente que por las tardes algunos vienen para hacer mantenimiento, algunos curso intensivo, por eso una pareja de mano a mano, de pronto traigo ese profesor de verticales de Lido, cuando viene aquí hacemos un curso con nuestros alumnos y otro curso para alto nivel, reciclaje de profesionales, pero un programa continuado no tenemos.

Ahora mismo tenemos en el otro espacio, tenemos un alumno nuestro, estuve en Circus Space, esta trabajando su espectáculo individual, su director vive en Madrid, y nos pide un espacio para hacer una residencia de creación, el con su director y necesita de ese apoyo, ya otros que dicen ya tengo mi espectáculo y quiero presentarlo en Carampa, eso muchos, o de pronto decimos en Lido, en Francia, hay 6 o 8 alumnos, e invitamos para hacer un Cabaret, viene dos coches de antiguos alumnos, en nuestro programa hay dos tipos de cabaret y chotes, cabaret son números sueltos y chotes son jóvenes creaciones que se presentan aquí, e igual después se sientan conmigo, miramos un video, yo con Javi lo hablamos, y das este retorno a ese trabajo, tiene esta confianza todavía en nuestra opinión para utilizar Carampa para eso, vienen alumnos, como le he dicho los damos esa parte teórica de empresa, y de pronto dicen como hago con las facturas, buscan este apoyo de como montar su negocio, que es un colectivo, que es una cooperativa, que buscan formalizarse y entrar en festivales, que sepan lo que estoy haciendo, para que pueda buscar ayudas para la creación, nos utilizan como una fuente de recursos para sus carreras, una chica que encontré en Oshi, me dijo que había recibido su primera subvención para la creación de un espectáculo, gracias al curso de Excel que hice contigo.

Si que viene y pedimos que cuando vuelvan a Madrid, ahora en un festival que hace unas semanas, había una compañía en el Circo Price, que había dos excarampis, luego vienen, otra compañía con excarampis, van a dar un curso, pero no solo eso, les pedimos que se sientan con los alumnos, para hablar en que consiste el año de la compañía, y dicen que hay momento que se cierran para hacer creación, y hay un momento en el año que nos fardamos de todos y durante el mes de... vamos todos a nuestras casas y no nos vemos la cara, y cuando los alumnos ven esta vigencia dentro de un grupo profesional, ¿y que pasas si tiene novia? Han muchos que han hecho buenas preguntas, y eso lo hacemos con el circo de Soleil, el circo de Soleil nos invita para asistir al espectáculo, ensayo general, nos lleva para dar un paseo por las instalaciones, nos tratan muy bien, yo sé que en otros lugares no los tratan así, con el Alegria que tiene este fast trek en cruce, los profesores de acrobacia abrirán el fast trek y a saltar, calro es una desmitificación maravillosa para ellos, este es un espacio, es un poco mas grande que la carpa, pero no mucho más grande que la carpa y de pronto, el escenario que cuando iluminado parece un universo, parece que estas en Marte, y de pronto dices, esta es la pista, hay sitio para hacer una diagonal, pero no es mucho, y se

redimensiona que la persona que están haciendo, hace 5 años, eran como yo, entonces eso es muy positivo, y siempre pedimos, pues hay un espano parlante, y de pronto hacen preguntas, ¿Y si tiene una idea? Al circo de soleil tiene un producto muy cerradito, y si un payazo tiene una idea para tu numero, y contaran el proceso, entonces tu puede tener una idea, tu puedes mostrarla al director artístico, que su trabajo es de mantenerlo ortoxia, esto esta, el director ha entregado así, y el trabajo de esto director artístico es mantener que esto es ese espectáculo, que el director ha dicho!!! Y ya!, tu tienes tu idea, luego la muestra, igual esa parte del espectáculo es lenta, igual esto seria mas dinamico, igual son 6 meses hasta que llegue a Canada, que lo miren, que lo aprueban, que pase por la dirección, y vale! Esto es decir que eres un artista o un funcionario? Es anónimo, que aquí todos tienen que ser super star, y no quiere ser el carácter de cabello ponte agudo de puntas rojas. Entender como los artistas que están con el Soleil asimilan eso, o como lo sitúan en su recogido profesional, si pero, en dos años, y salen desde aquí con una experiencia tremenda, o teniendo un conocimiento de rigging, de la tecnología moderna de montaje de un espectáculo, de tener un niño que hace dos años, pero estos primero dos años, estoy tranquilo con mi hijo por la tarde y tengo de darle o que comer, y después dicen yo tengo mi piso en San Juan, y cada cual tienen la capacidad de entender este recogido, eso es mucho importante, para el aprendizaje.

Escuela de Circ Rogelio Rivel

Entrevista realizada em 06 de junho de 2012 com Teresa Celis Ramirez (cofundadora e coordenaora pedagógica)

Es una pregunta larga, yo estudie, hice formación profesional, estudie imagen y sonido, claro yo soy un profesional de la camera, me especialicé en camera de video, pero al mismo tiempo combinaba con el estudio de circo, cuando acabe la carrera, cuando obtuve el titulo lo deje todo y me dedique al circo, entonces mi relación con la actividad física viene desde pequeña, yo desde pequeña competía, competía gimnastica deportiva, empecé a competir con 10 años muy fuerte y con 14 o 15 año lo deje, y me vine a Barcelona porque quería a ser... quería estudiar teatro visual, era lo que quería hacer, porque estaba en Canarias, yo vengo de Canarias, estaba en Canarias con una compañía de teatro y bueno, no sabia que existía la acrobacia como tal y ni el circo, entonces vine a Barcelona para estudiar en el instituto de teatro y empecé a conocer gente de circo, y conocí a Rogelio Rivel, y decidí no me presentar al instituto de teatro, si no meterme a estudiar con Rogelio, y estuve con el muchos años, muchos años realmente, empecé con el a los 19 y luego me convertí, no sé, de los 19 a los 28, tuve una relación con el bastante cercana, y con el tiempo me convertí en su asistente, porque el era una persona muy mayor, entonces me enseñaba a coger la lonja, él estaba sentado, entonces yo era un poco que llevaba las clases, y él me decía eso si, eso no, y en poco, un tantos años fue su asistente, pero mientras, empecé a trabajar profesionalmente, y trabajé mucho, entonces ya me fui fuera, iba y volvía, me iba y volvía, y empecé la vida profesional de circo, estuve en una compañía internacional girando, durante 7 años, mucho trabajo, por toda la Europa, luego había una compañía mas pequeña, que hicimos gira en Australia, Tailandia, en África, bueno en África hicimos otro tipo giras, pero más pequeñas, y a los 28 años volví a Barcelona, me enamoré (29) y me quedé, entonces seguía trabajando, seguía viajando, pero ya... Y luego mi formación como artista, mi formación profesional mucho a Rogelio Rivel, pero estuve, por ejemplo, trabajaba en Holanda, actuamos en Holanda y estábamos 3 meses en Holanda trabajando, pues en Holanda había dos hermanas que eran del circo antiguo, circo tradicional, que hacían equilibrios acrobáticos, pues todo eso tiempo estábamos con ellas, entrenando al mismo tiempo que trabajábamos, en Alemania igual, esta la escuela se llama Dietach, y nosotros estábamos haciendo temporada en Alemania y al mismo tiempo íbamos a la escuela y entrenábamos, en Australia lo mismo, hicimos también 3 meses, al mismo tiempo que trabajábamos, entrenábamos, así también yo iba conociendo muchas escuelas diferentes del mundo, bueno en Londres estuve dos años trabajando, con una compañía y también participe de los orígenes del Circus Space, daba clases de acrobacia ahí, tomaba clases de minivolante, bueno, si viajas... estoy hablando de una época que había mucho pocas escuelas, estaba Chalons, que en Chalons hice algún estaje también, pero no había escuelas, entonces si la gente se quería se forman tenia que buscar, tenia que buscar los profesores y te digo, conocí el principio del Circus Space, estuve también en la escuela Fratellini, pero he tomado clase con mucha gente, mucha... Muchos profesores diferentes, lo que pasa es que siempre que volvía a Barcelona le decía a Rogelio, ¡Rogelio eres el mejor!

De verdad, por humanidad, por vida de circo, por todo, era increíble, Rogelio era una persona increíble, y de hecho en Barcelona sido una persona que ha establecido un puente entre circo tradicional y el circo contemporáneo, porque era una época que nadie quería hacer... la gente tradicional, no confiaba en la gente joven, entonces claro, nos veían como intrusos, y como un poco raros por imagen y por cultura, entonces no querían saber nada con nosotros, y el Rogelio Rivel fue el único que se acercó y dijo, ¡yo, si quieren aprender, les enseño! Y claro podría enseñar casi cualquier cosa, entonces casi todo el mundo que ahora hace circo en Barcelona de una edad ha pasado por Rogelio, ha pasado por sus clases, hizo una puente, una puente que si no hubiera estado pues ya me imagino que si no me había establecido en Barcelona, me hubiera establecido en Francia, imagino que como yo más gente, nos quedamos donde estaba el.

Bueno, con una compañía que se llama Dienditi, no se, ¿conoces el circo Arcaos? Meel toeites? Bueno, era la época que estaban las grandes compañías estaban Arcaos, la más famosa, estaba la Palas con el Circo Zingaro, luego esta Mil Toydes, que metía elementos de circo, pero ya era más performance y luego estábamos nosotros que era una mezcla entre teatro y circo, no era circo, buenos, nosotros no llamábamos ni circo y ni teatro, estábamos buscando... era la época que buscábamos lenguajes, y con esa compañía trabajamos muchísimo, muchísimo por toda la Europa, pero quedamos mucho, muy afincados en Dinamarca y Inglaterra sobretodo, pero bueno, en Alemania, íbamos mucho, era una compañía con otra filosofía, entonces éramos 10 en compañía más todo los invitados y cada vez que íbamos a un sitio, pues estábamos una semana para montar la escenografía, y cada sitio que montábamos era diferente, claro montábamos la escenografía y nos quedábamos 3 semanas actuando en el mismo sitio, ya teníamos mucho éxito, siempre se llenaba, y era una mentalidad de producción grande, 2 mil personas de publico, cuatro escenarios, era una cosa muy, muy grande y muy intensa también, y con el estuvimos 7 años, y en un momento, principalmente yo personalmente que yo quería algo más pequeño, quería llevar mis cosas en una maleta, no quiero hacer tantos kilómetros de furgón, era furgón, caravanas, era la idea de circo itinerante pero, bueno, con un matiz un poco más underground, que era como empezaba el circo contemporáneo, bueno, en aquel tiempo no se lo planteaba, o sea... quería ser, lo era, o sea ... no comparaba, se vía bien, podrías vivir de eso, tan poco había mucha filosofía intelectual de tras, era más bruto, bueno éramos muy jóvenes, bueno, la mayoría, una media entre 20 y 30, claro imagínate, pues... y poder vivir bien de eso. Ahora ya no se si seria posible, seria bastante más difícil de hacer un proyecto de ese tipo.

Cuando llegué en Barcelona tenía que buscarme la vida, entonces, claro, yo vengo de un pasado de gimnasta, pues, podía dar clases de acrobacias, o podía dar clases de gimnasia, entonces mis compañeros me pasaban clases, claro, dar clases era una manera de conseguir dinero, porque no tenía ni idea de dar clases. Luego, como asistente de Rogelio aprendí bastante, luego, de clases muchos años en Circus Space, un poco, y luego cuando volví a Barcelona, seguí actuando como artistas, pero necesitaba un sueldo, y empecé a dar clases regulares aquí en Ateneu, que era el único sitio, bueno claro cuando Rogelio se murrio, la historia con Rogelio se acabó, entonces aquí en Ateneu empezó a surgir también pues un movimiento de circo importante, y toda la gente que hacía circo en Barcelona se reunía pues para compartir, malabares, acrobacias, verticales, había una sala y todo mundo se

reunía. Y a partir de ahí empezamos a dar clases en el Ateneu, ¿cuantos años?, pocas clases, al final éramos artistas, y luego decidimos montar la escuela.

Decidimos montar la escuela a partir de una petición de los alumnos, porque los alumnos decían, si das acrobacia, si das trapecio, si tenemos que ir a una escuela de danza, hacer clases de danza, bueno, ellos empezaran a ver que para ser artista necesitaban más, no podrían ser sólo acróbatas de suelo, o no podrían ser sólo trapecistas, empezaran a ver más cosas. ¿Porque no montas una escuela o un sitio, donde esté todo mezclado, junto? Y si... intentamos, hicimos un proyecto piloto, creo que este año son 13 años, no se si son 14 años o 13 años, y bueno funcionó y me metí en esa historia.

Entonces, de entrada eran tres fundadores, estaba yo y una pareja, Los Galindos, Betty y Marcel, y bueno a mí de repente la pedagogía me enganchó, me gusto, y me gusto la idea de planificar, de desarrollar y decir y pensar de que forma si puede formar un artista y luego a buscar la manera, y me engancho, y bueno me puse, seguía trabajando el artista, pero, pensaba sólo en ser artista, de repente, ha cambiado la balanza y empecé a me interesar mucho más a la pedagogía, también claro si te metes en un proyecto así, te absorbe, ya lo sabes... Y claro para ser artistas se necesita ensañar mucho, hube un momento que tenias que elegir o ensaño o planifico, y bueno, Bette y Marcel decidieron más ir por la dirección artística, y yo dije no, no, yo quiero seguir con eso, y nos esta siendo esto proyecto cada vez más grande, más grande... Y bueno, hube un momento que dice, ya no puedo seguir siendo artista, pero bueno, solo hablo eso, pues ya había cumplido los cuarenta, y dices no, no, pero seguía haciendo vuelos, pero cada vez era más pedagogía que entrenamiento, y al poco mi trabajo era más aquí, y menos el otro.

Y te digo también, porque realmente si quieres ser un buen artista tienes que entrenar muchas horas cada día, esto esta claro, veo la gente que se acomoda, pero para mi el circo es la magia, pero por otro lado es la técnica, y la técnica tiene que estar buena, tiene que ser buena, pues claro, yo por al menos para estar contenta, si salgo del escenario, o cuando sabia que había que hacer una técnica, de hecho cuando me empezó a fallar la técnica, dice, ya esta demasiado, si no puede ser, bueno...

Yo soy la persona que ha empezado la escuela, lo que pasa es que esto siempre ha tenido un poco ligada a un proyecto colectivo, esto se creo, fuimos tres personas que la fundamos, y las que decíamos, vamos a meternos en eso, y vamos a trabajar por eso y se fue sumando gente. Entonces es claro, se fue sumando a gente, pero como un jefe, pero diciendo siempre, apúntate, súmate, y era más una historia colectiva, el hecho esta escuela trabaja, y soy un poco la cara publica, y soy la presidenta de la asociación y blablablá, pero realmente aquí se trabaja con una junta directiva, entonces la junta directiva va cambiando con los años, de hecho, empecé a ser presidenta, pero antes había sido el Marcel del Galindos, hace cuatro o cinco años, antes era el Marcel, sabes que la vamos tornando, yo ahora también ya quiero dejarlo, pues que se meta otra persona, y lo curioso esta junta directiva, normalmente las juntas directivas de las asociaciones en España, a la asociaciones sin ánimos de lucro son proyectos idealistas, filosóficos, que creen en algo e intentan liar por eso, la curiosidad de esa asociación es que la junta directiva esta formada por los pedagogos de la escuela, esto quiere decir que las decisiones que se toman, se toman con mucho conocimiento de causa, porque si no es el problema con las asociaciones, porque todas las asociaciones tienen una junta directiva que no trabaja para el proyecto, si no, simplemente, gerencia lo que sea y lleva los informes y ellos toman las decisiones, entonces eso es

diferente, pues por un lado tienes que ser muy justo, porque a veces toma decisiones que te podría beneficiar y como somos muchos y tenemos que beneficiar el proyecto, pero claro, somos parte implicada, entonces esta bien, y por otro lado, toma decisiones para el bien del proyecto, sabes, siempre hay una línea muy fina entre porque toma según que decisiones, luego al final el proyecto va mejorando, quiere decir que por ahora lo estamos haciendo bien.

Sabes que intentamos beneficiar a todos, los alumnos, el resto del cuadro de profesores, a la administración, sabes es como bastante co-animo.

Es un colectivo, pero haber, voy a ser sincera, yo los colectivos los creo durante un tiempo, pero luego realmente que trabaja por los proyectos, son la gente que esta implicada, entonces en eso proyecto hay gente que esta implicada, que son los profesores, en la oficina, hay mucho profesores que si, pero hay mucho profesores que no, vienen aquí dan sus clases y se van, o sea yo puedo estar desde poniendo un parche, yo y otros profesores, hasta lavando el suelo, porque las tareas se reparten, sabes, puedo subir en la cúpula para arreglar los conductos, puedo cortar hierba, y limpiar esta sala, yo y el resto de los, no se, dos profesores, que estamos implicados en el proyecto, y todos eso hacemos de manera voluntaria, pero hay una serie de profesores que vienen que dan su clase y no se preocupan si el gerente se despide, si no tenemos dinero para pagar nominas, no se preocupan, tienen su dinero por su trabajo y no tienen ningún interés especial en el proyecto, entonces hay dos tipos de pedagogos, de profesores aquí.

Bueno, esta bien, quiere decir que si es un buen profesor, esta muy bien.

Pues con que empezamos, a ver, el proyecto parte de la base que normalmente la mayoría de los alumnos que vienen no saben, eso esta cambiado últimamente, eso hace dos años que ya empieza a cambiar, ya la gente que viene ya saben. Esto es una escuela preparatoria, o era una escuela preparatoria, pero ahora empieza a convertirse en una escuela profesional, la gente ya se prepara para entrar en esa escuela, los niveles van subiendo, entonces el objetivo de entrada es que los alumnos aprendan a aprender, como siempre que parte de una iniciación, para que luego puedan seguir aprendiendo en otros sitios. Era el objetivo principal, ahora te digo que estamos en una época que eso ya esta cambiando.

¿Qué aprendan que? Técnicas de circo, básicamente, cuando hablamos de técnica de circo, no intentamos mistificar el arte del circo como literatura o una poesía, si no más para que aprenda a como utilizar su cuerpo, a tener una herramienta de trabajo y sobre todo, entonces eso ya es una experiencia fundamental que les marque mucho, a que esta herramienta de trabajo dure muchos años. Creo que es una filosofía principal nuestra, e igual por eso somos muy técnicos y muy precarios, porque realmente queremos que los alumnos, que su carrera profesional no les dure 8 años, si no que tengan una larga carrera, o sea, sepan como están tratando su herramienta que es su cuerpo, este es el pensamiento pedagógico.

Claro, esto parte de la parte que es una escuela preparatoria, entonces, primero, cuando aprende cualquier tipo de técnica artística, tiene que aprender el abecedario, una vez que enseñado el abecedario, puedes jugar con él. Que pasa, que ahora empiezan a venir más preparados, ya saben el abecedario muchos, ya conocen un poco que tienen que hacer, la o sea, la resistencia de la herramienta, que tu cuerpo es una herramienta, seguimos insistiendo en ello, pero, claro, ahí ya esta la información, claro ya piensa que España es un país en que la educación física esta mejorando, muy lento, si comparado con otros países de Europa es

un desastre, y claro la formación en circo también, tiene gente que no sabe hacer una voltereta, que bueno que te hace una vertical, no lo llama ni de vertical, te hace un pino y primero te hace el elefante y después el pino, y claro todo eso tiene que reducir, y sobretodo gente que descubre las vocaciones muy tarde, o sea gente que decide, muy tarde para lo que son los estándares, que dices... es como los gimnastas, un gimnasta o empieza a los 8 o 10 años, o no tiene nada que hacer, un pianista o empieza a los 6 años, o no tiene nada que hacer, o un bailarín, luego puede empezar un poco más tarde, pero se dedica más al contemporáneo, pero si quiere ser un virtuoso del clásico, sabes... Si empezamos a comparar con otras técnicas físicas, con otras artes tienen que empezar mucho más joven, claro, que pasa es que el circo tiene un comodín, que sea el comodín de concepto de espectáculo y de la novedad, a parte del riesgo, pero claro, igual aquí, no te sale gente que hace un cuádruple, pero te sale gente que hace un espectáculo muy bellos. Entonces empezamos a hablar de técnica y arte.

Entonces, ¿que haces? Los enseña las letras, los enseña a dibujar primero con lápiz, los enseña a saber lo que tienen entre manos, que los pasaba también, que a principio, el circo es una moda, entonces la gente que viene para la escuela, viene por la escuela en sí, era gente que no sabía si quería dedicarse o no, venían porque hacer circo era guay, claro, pero esta bien, la gente, los jóvenes tienen el derecho a probar. Esto es claro, tenía que hacer otro objetivo, hacer con esa gente se encajara, y de hecho tenemos un porcentaje de gente que después se ha dedicado al circo. Pero bueno, es... en una época, lo decíamos, esta escuela no es un fin en sí mismo, esa escuela o cualquier otra, se a ti te tocas una escuela superior, si tu consigas pasar en una selección entre trescientas personas, y quedarte entre los 20 primeros y poder acceder a una escuela que las plazas son muy limitadas, no significa que ahí está todo hecho, ahí empieza su trabajo y luego te pasa mucha gente que sale de las superiores y se queda como, ya no me dan nada hecho, ¡ahora tengo que empezar a hacerlo yo! Que unas de las trampas de las escuelas también, y aquí intentamos, no se si lo conseguimos mucho, intentamos que eso no pase, o sea que el alumno sea bastante autónomo, que tenga capacidad de decisión, claro, hay escuelas que son increíbles, o sea que me imagino con una rueda que sea así, así y así, no se, y que este colgada así, y en el CNAC... lo hacen. Sabes, hablas con el constructor, hablas con el ingeniero, y te lo hacen, y te pone un profesor para investigar eso, son unos niveles de elite que dices que ese chaval cuando se encontré con la dura realidad, tan poco hay tantos artistas de circo tan bien pagados, no es que sea una profesión que te forre, los payasos todavía, pero los artistas de circo es que... lo sabes.

Entiendes es una cosa bastante elitista, ese era otro de los objetivos que los chavales pudieran ser autónomos, y poder trabajar, ... y salir de la escuela sabiendo a lo que pudieran esperar en el futuro, y tener capacidad e iniciativa, para reaccionar las adversidades, es la escuela de la vida que se llama, pero te digo que los objetivos se han ido cambiando.

Objetivos generales, pues si, formar en artes del circo muy desde la tradición técnica y preparar alumnos para las escuelas superiores. Pero esta cambiando, este año tenemos una promoción muy, muy buena, de hecho de las mejores, muy buen nivel, y la mayoría no se quisieron presentar a la escuela. Quieren intentar el mercado de trabajo. Entonces claro, nuestra escuela no era una escuela finalista, ya vez esta ahí por el medio, que hay gente que viene para hacer sólo especialidad para poder acabar con un número, esta ahí, ahora

estamos en un escalón raro, claro, nosotros en teoría somos dos años en la escuela, pero hay mucha gente que hace tres, entonces el tercer año, como tenemos tantos problemas de espacio, lo que hacemos, el primero año es un grupo grande, el segundo año hacemos una selección y queda menos y lo que hacemos es incorporamos a la gente que sólo quiere hacer especialidad, entonces y gente de el segundo año que quiera repetir, porque por edad, por motivos varios, porque están bien aquí, o por lo que sea, no quieren optar por una escuela superior entonces dicen, bueno, proponemos que se queden un año más aquí y que saquen un numero que posan defender como pre profesional, que pueden salir al mercado y empezar a trabajar mínimamente, a ver igualmente yo creo que un recogido formativo de artista de circo, estamos hablando de artista, sea no mínimo, no mínimo seis años, de seis a ocho años, que pasa tiene que empezar con los 16 y con 24 estas más maduro, claro, aquí también hablamos la diferencia del artista interprete, del artista creador, bueno esto es bastante.

La escuela empezó como un proyecto piloto de seis meses, entonces lo que hicimos fue coger un grupo de alumnos que nos hicieran de cobayas, y con ellos hacíamos un horario, creo que a principio eran unas cinco horas, y hacíamos eso por la mañana y por la tarde mantenemos los talleres regulares, esto funciona y entonces ya seguimos. Que pasa que la escuela necesita de más tiempo y más espacio, ahora los alumnos entrenan una media de siete a ocho horas al día, entonces la escuela profesional hace de las 9 a las 5 de la tarde, y los talleres de las 5 hasta 9h. O sea, el gordo de la escuela, o sea el gordo del espacio y el tiempo se lo lleva la escuela. Que es como el proyecto principal.

Yo por ejemplo hacia los regulares, pero también, si hay un taller por la tarde y una reunión por la mañana, yo no puedo estar en la escuela 16 horas al día, entonces yo empecé a dejar los regulares. Alberto y Sonia hacen algún regular, el Ricardo si que hace, normalmente son los mismos, y que también que esta bien, porque a ver un alumno que no coja la escuela tiene la opción de trabajar con este profesor por la tarde. Está bien.

Hay de todo, yo por ejemplo vengo de la gimnasia y circo, Alberto viene más de la gimnasia de competición, luego él trabajó más de cosas de especialista, en grandes eventos, especialista de cine, otro tipo de formación artística, la Sonia viene también de la competición, ella competía trampolín, la Amby viene de la danza, el Ricardo viene del teatro y del circo, creo que la única manera en esa época en España en poder llegar a 20 o 21 años con un nivel que te permitiría a ser un artista rápidamente era venir de la competición, entonces ahora estoy pensando, Alberto competía, yo competía, Pile competía, Sonia competía, Amby viene del clásico desde empezó a bailar desde los 6 años, todos vienen con muchos años detrás, Vicente competía, luego se fue a Moscú en la escuela de circo, yo creo que todos hemos pasado por ahí, hemos empezado en el deporte y acabado en el circo, más o menos.

El programa, con esa idea que es igual que se cambia, o sea, acabamos la entrevista y te digo, esto ya esta pasado, porque el año que viene... Nosotros teníamos un gerente que nos decía, en esta escuela lo que hay es crisis de crecimiento, porque es que no hay manera de que cada año se haga lo mismo, llega un momento que creces y luego te estableces, y quedas con una formula que más o menos te funciona, aquí no! O sea, a cada año cambiábamos el programa, porque claro, normalmente el mes de julio, estamos haciendo todo el mes, evaluación, y vemos todo lo que no funciona, y como vamos descansados y tranquilos, queremos cambiar todo como funciona, entonces buscamos nuevas formulas,

pues para que los alumnos tengan más horas de tal, para que se pueda aprovechar el espacio... Y claro cuando llegamos a noviembre, decimos ¡joder! Porque tenemos tantas ganas de cambiar, donde es que estábamos, ¿porque?... Pues el programa, como es una escuela preparatoria, tenemos cinco áreas que somos las que más importancia damos, que es la danza con la colocación corporal, vas juntos porque para nosotros es muy importante como el cuerpo esta colocado, para que sea funcional y no se lesione, el teatro, la acrobacia, la cama elástica y las verticales, estos cinco elementos son lo que compone un poco lo que sea la base, y los que se llevan la mayoría de la carga horaria.

Entonces que pasa, es que se queremos hacer las técnicas de circo tenemos equilibrios acrobáticos, todos los aéreos, la bascula, bueno tenemos un... pero claro, la bascula si no saben hacer la acrobacia o la cama, aéreos también se no sabe moverse, desplazarse, bailar... Entonces, bueno, todo eso hay una parte muy importante de preparación física y flexibilidad, pero no es una asignatura en si, pero esta contemplada dentro de las otras y tiene un tiempo dedicado para hacerlo, cada día la preparación física y la flexibilidad entre unas cosas y otras, les dedicamos, o sea integramos dentro de las asignaturas, por un lado, en los calentamientos y por otra una hora diaria de preparación física y flexibilidad, y necesitaría de más. Pero no tenemos espacio. Entonces tenemos estos cinco y luego tenemos lo que llamamos refuerzo de disciplina, entonces entra ahí, los equilibrios acrobáticos, entran todo lo que son asignaturas de optativa, entran todos los aéreos, y entran todas las técnicas que lo alumno quiera trabajar más, por ejemplo, acrobacia son tres días en la semana, para todo el mundo, pero hay alumnos que quieren hacer más acro, entonces por la tarde, tienen dos días de refuerzo opcional que eligen ellos, para hacer más acrobacia, eso quiere decir que tiene un alumno que quiere hacer acrobacia tiene cinco clases a la semana de dos horas diarias, ya esta mucho, son diez horas en la semana. Quiere decir que ese alumno en acrobacia puede desarrolla bastante, tienes la misma opción con el trampolín, pero trampolín son tres horas y media por la mañana, y mas 3 horas y media, y si eliges esta opción te vas a las siete horas, entonces que pasa, la danza no tiene esta opción, y el teatro tan poco, o sea tienen la clase que tienen ya está. A las verticales no tienen esta opción, pero tiene la opción de equilibrios acrobáticos, entonces tu puedes decir, vale, yo no quiero ser equilibrios acrobáticos, pero me pongo con el profesor que esta en la clase y el profesor combina verticales y equilibrios. Y luego los aéreos tienen clase por la tarde, porque el problema esta en la carpa, como no tenemos una cúpula, y si están los aparatos colgados no se puede trabajar abajo, quiere decir que aéreos... no tenemos espacio para trabaja más horas que nos gustaría, entonces depende de las modas, hay promociones que igual, este año por ejemplo en el segundo, que hagan aéreos no tenemos dos personas, este año que viene, creo que tenemos unos diez, entonces este año viene nuestra crisis de crecimiento, que ya estamos dando vueltas como hacemos para poder arreglar, y como puedan optar para que tenga más horas de aéreos.

Es complicado, cuando eres pobre es más difícil, claro si esta en la CNAC esto no es un problema, con la ESAC esto nos es un problema. Claro que depende también... claro el dinero tan poco te soluciona todo, a mi lo creo que más que dinero, me solucionaría seria el espacio, y una infraestructura y equipamientos, si aquí tuviéramos eso, a mi el dinero no me importa tanto, pero sabe tener un foso, por favor... claro tener una sala como tiene en INEF aquí, imagínate, claro yo tengo alumnos aquí, que con esas instalaciones, lo que estamos haciendo... si tarda dos meses lo tendríamos en dos semanas. La infraestructura tiene que

estar codiciante con los objetivos. Claro entonces te digo que ahora estamos medio... porque nos esta llegando gente con mucho más nivel, y estamos un poco cortados porque tan poco podemos ofrecer, no tenemos las instalaciones para acrecer un salto cualitativo de nivel, es un poco lo que pasa...

El profesorado normalmente, lo que es el claustro pedagógico que somos el grupo más implicado con la escuela, están aquí para todos los espectáculos, los que estamos siempre, lo que sientes que puede contar con nosotros, mismo que no lo queramos, estos estamos contratados todo el año. Incluido verano, vacaciones incluidas. Y usamos los meses de septiembre y julio para planificar, todo el trabajo que si no, no lo teníamos tiempo para hacerlo. Luego, los profes que hacen menos horas, estos sólo están contratados hasta julio, están contratados de septiembre a julio, lo que pasa es que aquí en España funciona el paro, que esta bien, porque hacen diez menos y luego tienen dos meses de paro. O sea que estos dos meses el estado cubre, y en septiembre volvemos a contratar.

Pero, es te digo, haber... esta escuela creo que a nivel económico pagamos fatal, nos pagamos muy mal a todos, si, si, si. Estamos pagando este año si esta 18 o 19 euros la hora, muy poco para un profesor, pero no podemos pagar más, entonces bueno... yo cobro eso también, todos cobramos lo mismo en esa escuela, yo no cobro más, por una clase yo no cobro más que otro, y eso 18 euros que esta muy mal pagado. No se si dijeran en las otras escuelas cuanto pagaban, pero seguro que... nos es eso. Es que hay bastante amor al arte. Y bueno, porque el proyecto la gente quiere estar y creo también que es un sitio agradable para trabajar, porque tengo muchos amigos míos que son profesores normales de enseñanza media, enseñanza primaria y claro, realmente, venir a un sitio donde la gente viene porque quieren, y tu enseña esta gente porque quieren, es que son otros niveles de comunicación, y claro, aquí la gente, además lo dicen, se no te gusta mira aquí no hay puerta, puedes irte, no sobra nadie... pero claro, ejercer la pedagogía de esa manera, es un regalo, no es tan habitual eso.

Nosotros damos las opciones y, haber normalmente... Esto es diferente, la gente que esta en el tercer año, que tiene una especialidad, tiene otro programa, tiene otra manera de trabajar. Pero, es que claro, en primero somos como muy cerrados, y en el segundo empezamos a abrir y en tercero ya es otro tipo de trabajo, más personal. Entonces en el primero les damos a elegir entre una serie de, bueno, llamamos monográficos, son tantas horas de una materia al año, entonces están los obligatorios, anatomía aplicada, dietética, lo que pasa es que depende del año, si tenemos dinero o no, ¡lo hacemos o no! Pero anatomía aplicada siempre lo hacemos, esto consideramos muy importante, y lo hacemos en el primero, antes lo hacíamos en el primero y en el segundo, porque teníamos dinero, pero ahora solo podemos hacerlo en el primero.

Anatomía aplicada, dietética, seguridad y creación, de creación se hacen dos o tres monográficos de creación, entonces esos son obligatorios. Y esto se cogen horas de la mañana o horas de la tarde, sacrificamos otras horas para que puedan hacerlo. Por ejemplo, anatomía aplicada esta, creo que esta dos meses con una clase a la semana, así aprender a hacer masajes, bueno, todo eso.

Y luego están los monográficos de libre elección, que estos son equilibrios de objetos, malabares, manipulación de objetos es obligatorio también, pero este es obligatorio... bueno, malabares, cable, bueno o igual manipulación antes como optativos y ahora ponemos como obligatorio... Porque yo pienso que es increíble que un alumno de circo no

pueda coger algo, sabes...que no tenga esta capacidad... ahora los obligamos hacer el de manipulación es obligatorio y el de passing es obligatorio, malabares no ¡pero passing si! Si porque tiene que aprender a coger, a lanzar una masa, tienen que aprender a tener el reflejo, y saber lanzar y saber recoger. En circo sea lo que sea, es útil.

Entonces, en el segundo estos monográficos optativos ya cambian, y en segundo, puedo repetir cable, porque claro que aquí es muy difícil de encontrar profesor de cable estable, pueden hacer cuerda floja, pueden hacer bascula, pueden hacer, una cosa que llamamos de la semana de oro, que entonces puede elegir entre rueda alemana, rueda cyr, mástil, (también hay un optativo de mástil), bascula y ...

Normalmente nuestro objetivo con esto, es como enseñar un poco lo que hay, pero haber, tu en dos años aquí no vas a salir ni como basculista, ni como... Y hay otras escuelas que si, que ya en el segundo ya sale con una especialidad, nosotros tenemos nuestra filosofía, es más, aprende de todo, aprende mucho de todo, y sobre todos que luego en el circo... es que yo lo he visto todo... Yo empecé de acróbata y acabé haciendo números de cuerda lisa, pasando por aéreos, trapecio, pasando por mano a mano, cuando... sabes cuando tú tienes un cuerpo entrenado, puedes hacer muchas cosas luego, entonces depende lo que te pides en las compañía o de momento que tu estés entre una cosa y otra, sabiendo que tienes una base de acrobacia que sabrás girar en todos lados, y que sabrás hacer una vertical en todos lados, y que sabrás moverte en todos lados.

Yo pienso que si vas tan pronto a la especialidad... por ejemplo, una trapecista, que no sabe hacer una acrobacia, que es muy normal, para mi es una lastima, porque ella esta se sububicando, o una persona que pasa en cambio, ya no podrá ser otra cosa en el mundo del circo, sólo se va a dedicar a eso, y si no puede hacer eso, no habrá nada más. Por eso hablo tambien del passing, es decir, igual te llaman en una compañía que no te cogen por que no sabes lanzar objetos, sabes, tambien hay que tener un abanico profesional que te puedas a coger y luego incorporándose, que puedas decir, mi especialidad es esta, pero de eso, eso y eso soy aceptable, me defiendo, sabes... que no te quedes en una tela y ya está, y no hagas nada más. Es un poco... que pasa, es que eso requiere un poco más de tiempo, quiere decir que nosotros planteamos, de verdad, sinceramente, una persona que empieza case del zero, necesita dos años de preparación física en todos los niveles para poder estar, tener un cuerpo preparado para poder hacer otras disciplinas, y para, a parte, esto la practica nos enseña... tenemos alumnos que se suben en una bascula y en cuatro meses ya poden estar ahí tirando cosas muy buenas en la bascula, porque han estado haciendo mucho el trampolín, pues es claro, coger los tiempos y repetir el movimiento y otro elemento. Si quieres hacer bascula, pero lo único que has hecho es cable, ¿lo que haces? No tienes el aprendizaje en tu cabeza y en tu cuerpo, no tienes ningún tipo de memoria de movimiento para poder realizarlo, tienes que apréndelo de nuevo, y bueno, eso es nuestra filosofía, eso había olvidado.

O sea entonces quiero decir que en el segundo año, no hacemos especialidad, si no seguimos con todas las técnicas básicas, pero empezamos a dejar la gente, bueno, si quieres hacer mástil, pues empieza a presentar números de mástil, ya traemos profesores para que te vayan acompañando, pero no son clases, bueno, esto año lo queríamos hacer, y en el final no encuéntranos profesor de mástil, decir que tengas una clase a la semana, que el profe te envía deberes y vuelva en una semana o dentro de tres semanas y tu puedas mostrarle que tu has seguido trabajando. Esto si, lo que pasa es que te digo, por otro lado, es claro, las

técnicas de circo son duras, y estos alumnos están siete u ocho horas diarias, con profesor, y luego, claro, a partir de las 5, ¡yo no quiero mirar dentro de la carpa! Porque se quedan, algunos se quedan, del hecho, hemos prohibidos de estar en la carpa a partir de las ocho, porque es claro, porque si no... que descansen 12 horas como mínimo, porque si no el cuerpo tan poco soporta.

Entonces en el segundo hacemos técnicas que ya son un poco más complicadas, que ya si necesitan de un poco más de capacidad física para poder abordarlas, rueda cir, mástil. Antes teníamos cuadrante y mini-volante, en una época que estaba muy bien, que hacían en el segundo, y que a parte era como un regalo, pero, problemas de espacio... porque es claro, si monta un curso de cuadrante te ocupas toda la carpa prácticamente, si monta un curso de mini-volante, es lo mismo. Y tenemos la estructura y todo, y eso es una pena, para mi me sale bastante malo, que los alumnos sean limitados a unas pocas técnicas que son las que nosotros podemos ofrecer por espacio, eso es una putada.

En ratio es un máximo de, en primero es un máximo de 11 alumnos por profesor, máximo, pero la mayoría de las clases tiene menos, menos danza y teatro, ellos tienen 22 en primero y en segundo, que hacemos una selección natural, tenemos, normalmente dejamos el grupo de segundo en 16 o 17, es claro todos los ratios abajan, por ejemplo en acrobacia que son dos horas al día, somos dos profesores, entonces, trabajamos Alberto y yo, y nos vamos compartiendo los grupos, o sea un grupo más avanzado y uno menos, y nos vamos, en dos semanas tengo el avanzados y dos semanas tiene el, dos semanas tengo yo, pues es un sistema bastante curioso, que nos costó, bueno así de marcha, pero esta muy bien porque los alumnos descubren que hay verdades únicas, que no todo están en los libros, que tiene muchas maneras de enfocar cada elemento, cada aprendizaje o cada manera de hacer las cosas, esta bien, porque Alberto es totalmente diferente a mi.

Igual con trampolín es lo mismo, Sonia tiene a dos antiguos alumnos, que ahora son trampolinistas, que la se dan apoyo, entonces tambien combina las clases con ellos, y esta bien, los alumnos son mucho más jóvenes, están más cerca de los alumnos, tienen otra lenguaje, y así con todos, en la danza es lo mismo, intentamos, tenemos un cuerpo de profesores estable, pero intentamos que de todas las técnicas puedan venir otro tipo de profesorado, que de otra visión de la misma técnica, para que no... Es normal, o sea, calimos en riesgo de repetirnos y de quedarnos en siempre en lo nuestro, nuestro discurso, entonces es que los alumnos no tienen nada que sufrir que nosotros solo tenemos un discurso, pueden aprovechar de muchas maneras de aprender.

Y entonces el ratio es ese, en las clases de refuerzo por la tarde, hay épocas que es genial, que tienes tres alumnos, según las combinaciones, los alumnos que hacen monográficos, o los alumnos que están en especialidad, o los alumnos que están haciendo otro refuerzo, puede tener clases de acrobacias de una hora e media con tres alumnos, claro, estos alumnos hacen uau!! Claro, es muy particular. Se puede formar buenos acróbatas en esa escuela, es lo que tiene fama, que es una escuela que forma buenos acróbatas.

La gente cuando viene a la entrevista nos lo dicen, yo he venido a esa escuela porque quiero aprender acrobacia, bueno, acrobacia, trampolín, más cosas, pero se animan porque les han dicho, si quieres hacer acrobacia, si quieres hacer aéreos, aquí es más putada, porque no tiene espacio, hay algunos profes, pero no hay espacio, entonces hay menos tiempo de ensayo. Más eso es lo que seria segundo ¿vale?

Entonces segundo tiene más capacidad de elección, y la gente que hace tercero, lo que hacen normalmente son especialidad, ellos eligen la especialidad. Si tu eliges una especialidad, tienes, nosotros normalmente, a ver, este año, igual han hecho unas doce o quince practicas profesionales, o seme profesionales, algunas pagadas o no, van a festivales, tienen que presentar una vez al mes lo que estaban haciendo aquí para el publico, tiene que trabajar la creación del numero, y todas las tardes las dedican a entrenar, con un profesor particular, sea de una técnica, si hay elegido rueda cyr, pues tiene un profesor de rueda cyr, o la parte artística, que tienes un director artístico, que te ayuda en el numero, entonces tienes que tener montado a finales de mayo, ya tienes que tener el numero montado. Y bueno, va bien, realmente va bien, lo que pasa, de aquí, sólo podemos, normalmente la gente que lleva la especialidad son unas 6 personas. Porque no tenemos sitio, claro si vamos a tener una rueda cyr, vamos a tener una persona en la rueda cyr, porque tenemos una sala para hacer, que según hay otras cosas ¡no! ¡Aquella grande no! Es complicado, ahora por ejemplo, tenemos una chica canadiense que pasa a segundo, que es muy buena en la bascula, que ya ha hecho, ¿no se si conoces a Sigmund? Que para mi es uno de los maestros de la bascula en Europa, y ya ha trabajado mucho con el, y claro, ella quiere hacer especialidad en bascula, ojalá, yo pudiera, hacer todo lo posible para que consiga tener su especialidad, pero no se si va a ser posible.

Entonces, como mucha veces no tenemos profesor y ni recursos, ni espacios, lo que hacemos es, enviamos a los alumnos a otras escuelas, y eso esta muy bien, entonces los alumnos de especialidad, al mínimo se van una vez al año a otra escuela a hacer un estaje, a Rony, el cable que hay una profesora muy buena en Rony, Lorel que ha hecho la especialidad de cable, pues se fue tres semanas a Rony, lo que hacemos tambien es traer a Isabel, la profesora de cable, y traemos a Barcelona, o sea, organizamos un curso para todo mundo y aprovechamos que esta la profesora, para que Lorel haga clases particulares con esa profesora. Las disciplinas que son así, rueda cyr, con la bascula, con las más complicadas hacemos esto, que es un desgaste, porque tienes que coordinar un montón de cosas, pero es muy interesante por otro lado, porque claro, los alumnos se van a Lido, se van a ESAC, se van a Rony, se van a otras escuelas. Bueno, no es un intercambio, que si con la escuela de Montreal hacemos intercambio.

Esa escuela, es una escuela, bueno, imagino que las otras escuelas que te han explicado cuanto les costa un alumno, pues en esa escuela están entre 6.000 y 7.000 euros por alumno, los de especialidad son más caro, los de 7.000, y los de primero y segundo son más baratos, entonces es claro, lo que hacemos nosotros, tenemos una subversión, pero es muy pequeña, lo que hacemos... como es una asociación, todo los beneficios de los talleres regulares, todo el beneficio que los salen de los talleres intensivos, todos los proyectos que hacemos fuera de aquí, que sacamos dinero, no son todos que dan dinero, todos ese dinero no podemos en la escuela, y ese dinero sirve para pagar lo que los alumnos no puedan pagar. O sea es una beca extraña, realmente el alumno paga, este año hemos subido las cotas, hasta el año pasado, los alumnos pagaban 2.600 euros, creo 2.700, y claro costa 6.000. Estos 3.000 y pico, hay que sacar de algún lado, entonces sale de un lado del dinero del gobierno, un poco, y por otro lado, de que la asociación consigue. Normalmente los becamos, a todos por igual, claro, porque ahora el gobierno por ejemplo no nos está viendo, porque es un gobierno muy nacionalista, nos esta diciendo, porque a los extranjeros, ¿no les cobramos más? ¿Entonces que quieres? Cuando los catalanes salgan fuera, ¿las escuelas de

fuera cobren más porque son extranjeros? Sabes... es perverso, no es justo. Pero insisten en eso, y aquí se ha hablado alguna vez... pero yo creo que todo mundo tiene que poder pagar lo mismo. Ojala podríamos hacer un sistema de becas, pero no llegamos... porque claro, este año nos han producido la subversión, y sabes lo que nos hemos hecho, por no ser suficiente la subversión, ¿sabes lo que hemos hecho? Bajamos el sueldo, en vez de los aumentarlos, nos hemos bajados el sueldo, claro, que es un proyecto bastante con bastante amor, ¿no? Para que el proyecto se mantenga, tenemos que cobrar menos, bueno. Baste que este año seguimos cobrando menos, pero nos hemos aumentado las cotas, porque también esta muy malo. Entonces un alumno de primero, este año, paga... hemos subido, paga 3.000 euros, porque si no, no podemos suportarlo, un alumno de segundo paga menos, paga 2.500, y un alumno, porque consideramos, que si realmente lo que quieres es eso, tenemos que ayudar un poco. Bueno, el primero es para probar, o sea, hay gente de hecho, que has entrado este año que decimos, los que hacen aquí, porque está haciendo circo, si tienen miedo, pero es un miedo increíble, no te imagina, lo miedo que tienen. Y gira, y rota, y cale, y salta, y sube, y... no entiendo, entonces porque esta haciendo una escuela de circo si tienes miedo, pero miedo, miedo... de hacer un flic-flac... ¡vamos a ver! Yo no te pediré que hagas un flic-flac sólo, y te ayudaré, yo te enseñaré todos los educativos, pero cuando me noto que puedes hacerlo, es que puede hacerlo, ¡no es que tengo miedo! Miedo extraños, este año es el año de los miedos raros.

En el segundo año, ya que quieren estar, tenemos que ayudarles. Y especialidad son 3.000 euros, claro, imagínate si tiene 25 o 20 horas de clase con profesor particular.

Sabes lo que es curioso Rodrigo, es que la gente de especialidad no aprovecha todas sus horas, dices por ejemplo, igual son más, igual son 28 horas, pero creo que son 20 de técnica, no son más, son 35, son 20 de técnica y 15 de artística, creo que son. Que esta bien, son mucho, pues no las cogen todas, no porque prefieren hacer por su cuenta, y, bueno, has buscado ya directo el artístico, porque claro, eso es un trabajo que tienen que hacer ellos, tienes tutores, los de especialidad, diferente de los cursos, yo por ejemplo soy tutora de dos alumnos de especialidad y les digo, me tienes que decir con quien quieres trabajar en el nivel técnico, en el nivel artístico, tienes que poner en contacto con ellos, ya tiene que hacer todo el trámite con si fuera un profesional, pagas la escuela, tiene ese respaldo, pero es tu que eres el profesional que vas a buscar un director artístico, que vas hablar con el, que explicas lo que quieres, ¡como empezar a ser un profesional! Y, algunos si, algunos las cogen y hacen más de que las les tocan, pero hay otros que... eso es curioso.

Mira, cuando hacemos... muchos no hacen nada y ¡los cogemos!

La audición es una semana, pero depende de la cantidad de personas, tenemos que hacer grupos, entonces normalmente hacemos dos días un grupo y dos días el otro grupo, y esto año, creo que vamos hacer case tres grupos, y un día más de selección final, entonces, a ver lo que pedimos... que no tengan graves problemas físicos, de colocación sobretodo, o sea que podamos ver que sus problemas de colocación pueden arreglar, que por ejemplo que viene alguien con 21 años con los tobillos "así", y que sabes que esos tubillos si no son muy arreglados, le va a dar un problema, le va a originar muchas lesiones, puede ser que estén mitad del año parados porque están lesionados. Eso nos vemos, los tobillos, codos, espaldas, tenemos bastante cuidado con eso, pero claro, el circo es igual a lesiones, claro, bueno y lo que tiene que evitar es que lesionen, y puedan trabajar.

Bueno, todo lo que es biotipo lo miramos mucho, luego, miramos también su capacidad que no tiene por qué tener un nivel técnico, pero miramos su capacidad y su resistencia, hacemos pruebas físicas y de flexibilidad, entonces vemos que puede que no lo sea este momento, pero si que tiene, sabes, alguien que no es flexible, pero se mira por ejemplo el tendón de Aquiles, y vez que si lo tiene flexible, miras el isquio y lo ve que si tiene flexible si lo trabaja, entonces miramos bastante biotipo y morfología, son de las cosas que... por ejemplo de un porcentaje esto es un 40, como esta tu cuerpo. Luego, un 30 a 40, a actitud y las ganas que veamos, siempre nos engañan, pero claro, lo que nosotros planteamos, si tú a unas pruebas ya no te presentas, me voy a muerte y te voy a enamorar, ¿que me vas a dar durante el curso? Si ya en las pruebas ya estas, uhh, ¡sabes! Intentamos quitar todas las actitudes agresivas, o sea eso, normalmente, una persona con una actitud agresiva no pasa en ninguna selección, por muy buena que sea, por muy buen físico que tenga, la gente agresiva, así de entrada, no los queremos, y luego un 20, es el talento artístico, seria 40 morfología, 40 capacidad y 20 que es lo que pueden dar, en danza, en teatro.

Hora a ver, siempre nos equivocamos, nunca sabes si aciertas, as veces coge alumnos que dices, ¡como he podido coger! Como he podido equivocarme tanto contigo. Claro son alumnos que dices, este es un talento, este va a ser, este no se lo que, y luego... Que paso también, yo tengo clarísimo, hay gente, esto es una escalera, hay gente igual en el primero año que subes la escalera, subes diez peldaños de un golpe, y en el segundo se para, y se pone a mira los que vienen de tras, y en segundo año igual avanzan dos o tres peldaños, luego hay gente que en el primer año sube dos o tres peldaños, y en el segundo sube ocho, cada uno tiene un tiempo de aprendizaje, esto es totalmente diferente, hay gente que es muy lenta, y de luego hace alguna cosa en la cabeza, ¡cloc! Y empieza aprender muy rápido, hay gente aprende muy rápido y luego se para, entonces, bueno, somos personas...

Nosotros, no podemos permitir hacernos especialidades, es que no tenemos espacio, profesora que... Son cuatro monográficos, los optativos son cuatro, pero los obligatorios hay muchos, y sobretodo están todos de creación, que para nosotros la parte de creación es una parte importante, primero si vamos a los porcentajes, primero igual seria, técnica, seria un 70 o 80, y creación es un 20, 25. En segundo año, es unos 60-40, creación técnica, y claro, entonces cuando haces clases ya tu tienes tu aparato, ya vas a crear con tu aparato.

Sabes esta promoción que sale ahora, todo mundo sale con especialidad, o sea una especialidad, por tener elegido un aparato, elegido una técnica como prioritaria, así como por ejemplo, como en Carampa, puedes elegir en el segundo, dos, una principal y otra, nosotros no hacemos eso aquí, o sea, no decimos tienes que elegir, es porque de verdad, en uña, no creo que nadie tenga criterio para saber que quieres dedicarse, puede gustar más, a parte te lo ves, o sea a uno que te viene, yo soy malabarista al segundo año, esta enamorado del mástil, y los malabares... ha dejado de lado. O sea, yo creo que son demasiado jóvenes, ya con pocos criterios para obligarles a elegir, cuando entras en una escuela superior, o sea ya llevas tres años de carrera, ya puedes empezar a elegir, pero antes, yo creo que... lo veo un poco forzado demasiado. Y porque preferimos que tengan una buena base general.

Entonces es claro, eso quiere decir que todo lo que son optativas, las hacen y se les gustan pueden desarrollarlas pero de la manera que te he dicho, o trayendo un profesor aquí, o que el alumno se vaya fuera, o que... no el marco del programa escolar reglado, es muy formado, por la mañana tienes teatro y danza, acrobacia, preparación física, trampolín y flexibilidad, eso seria un día de clase, entonces ahí se tu quieres hacer lo que quieres

hacer tienes dos días en la semana libres para tu poder hace las cosas, si vemos que tienes talento y que te gusta mucho, oye, te vamos hablar y te vamos a traer un profesor para que quitar, pero no le decimos ¡elige! Sabes, vemos más primero por donde... es claro, un lo ves haciendo mástil y al día siguiente haciendo cable, y el día siguiente te pides si puede saltar en la cama, entonces... Esta experimentando, y es claro, tiene que dejarles. Entonces no hacemos especialidad, así como en el segundo año, en tercero si.

A ver a nivel artístico, nosotros en nuestra escuela, es otro de nuestros puntos filosóficos, intentamos no poder ningún sello, entonces nos que nos gusta ver de los alumnos que salen de la escuela, es que ellos han encontrado su manera de trabajar, por ejemplo, si tu ves a los alumnos de CNAC, y tienen un sello, tiene una manera o una forma de trabajar, y es curioso, con algún tiempo sé que la cambian, pero cuando salen de la escuela, tienen. El ESAC igual no tanto, pero claro, cada escuela tiene como una manera, tiene un sello, tiene una formula, y nosotros intentamos que no haya sello, no se, lo que se hay son modas, ahora por ejemplo tienen la moda, todo hacen con Break, entonces toda la acro se hacen con Break, toda acro es rota, es sucia, pero es moda de ellos, no tiene que ver con nosotros, ellos tienen esta moda y nosotros dejamos que la tengan, sabes... claro las modas cambian, en otra época es la moda teatral, y todo tiene que tener un por que, y tu tienes que explicar en el escenario el porqué de todo, por que te haces una voltereta, y eso es una moda, ¡si yo no se porque hago la voltereta, no la hago! Bueno chaval, tienes un curro hein, si no quieres hacer así... sabes son más de ellos, y nosotros intentamos que no dirigirles en este nivel, vestuario, ahora esta en la época de ropa de calle para actuar, ¿porque colocar una ropa diferente? No me maquillo, pero hay otras épocas que no, que van súper maquillados... Pero los dejamos.

Entonces que esperamos de ellos cuando acaben, que entiendan, que hayan aprendido un poco a aprender, y que entiendan porque hacen las cosas, que sepan porque están haciendo lo que están haciendo en eso momento, es un poco que intentamos.

A nivel personal, pues nada, que se tengan un buen recuerdo y que recuerdan con cariño, sabes...

Bueno, en tercer año, hay una signatura de proyecto, entonces ellos tienen que pasarnos el proyecto, la escenografía, tienen que pasarnos todo lo que ellos imaginan, pues claro, es muy divertido, como empieza el proyecto en octubre y como acaba en mayo, porque hacemos con que lo escriban varias veces, entonces, para que ellos vean que ninguna idea es inmutable, y que el importante es que ellos puedan hacer las cosas a su manera, y puedan equivocarse y seguir a delante, porque esta es la manera de encontrar su vía artística.

Yo que quiero sacar personas, personas que disfrutan de la vida y personas que disfrutan de su profesión, que más quieres... Si son buenos técnicos, bien, si son buenos artistas, mejor, si trabajan haciendo cumpleaños y comuniones, o en la calle y son felices, muy bien...

A ver, es que, yo creo que depende de las personas, o sea, no te puedo decir que todos los alumnos que salen de esa escuela pueden crear compañía, no puedo decir eso, porque no. Pero puede decir que muchos de los alumnos que salen de aquí, por estadística crean compañía, no todos pero muchos, puedo decirte que otros se van a escuelas superiores que entonces también van a crear compañías, y que hay muy pocos que se dedican a pedagogía, porque nosotros no enseñamos a enseñar, enseñamos a aprender, entonces es claro, yo pienso que la pedagogía es otro campo, es otro estudio, es otra formación, no es la formación del artista, pero bueno, que es que la larga, por ejemplo, nosotros ahora si que

tenemos exalumnos que están de profesores en la escuela, pero porque igual, acabaran hace diez años, pero un alumno que acaba de acabar, no esta capacitado para enseñar.

Estamos creando una carrera tan complicada, una carrera artística tan complicada como es las artes del circo, que en dos años saques un profesional y pedagogo, o sea, no parece... Pero hay mucha gente que piensas así, es un error, no, no, no está bien.

Conozco al Marco, conozco a Guga, y luego que hay mucha gente de aquí, pero mucho no, pero, gente que igual hace dos años aquí, y luego quiere otro tipo de formación, quiere viajar, quieren salir de aquí y quieren viajar. Y muchos acaban en Brasil, muchos acabaran en las escuelas de Brasil, sé que hay una en Sao Paulo, ¿no? Y otra en Rio, y que son escuelas que son, muy tradicionales, bueno, aquí, cuando se habla de tradicionales, malla, teta y porto, sabes, esta imagine del circo, y que son muy buenos los brasileños, técnicamente son muy buenos, y artísticamente no tanto, no tanto porque, a ver, yo nunca he estado en Brasil, pero no siguen el concepto europeo de puesta en ensena o de... Que en aéreos son muy buenos, y que como acróbatas son muy buenos, claro, toda la tradición de capoeira y todo eso. Sé que la escuela de Rio es la pública.

Hombre, te acuerdas que te comente que Tommy, que ha hecho una entrevista y que ha preguntado, lo que es lo más curioso de la escuela, y yo le conteste el día a día, claro, a partir de esa reflexión, desde claro, es el día a día, porque no hay dos días iguales, hay días muy buenos y hay días que son una mierda, entonces claro, normalmente intentas quedarse con los buenos, pero los días malos los salen mucho...

Entonces claro, cosas buenas de esa escuela, yo pienso que somos un buen equipo, que nos entendemos muy bien y que tenemos... que hay muy buena sintonía, lo que sea el claustro pedagógico, que somos Ana, Alberto, Sonia y yo, somos equipo, muy bueno, muy junto. Aun que existen peleas, pero... Y luego con el resto de los profesores, creo que tenemos muy buena sintonía, esta bien, yo creo que ha sido un buen equipo. Que es un buen equipo, y eso ayuda mucho. Porque claro, no es un equipo prepotente, no es un profesional prepotente, que dice lo mío y nada más, realmente, es un profesorado que entiende, que es profesorado que han hecho también diferentes técnicas de circo, por ejemplo, yo soy profesora de acrobacia, y he hecho aéreos, entonces puedo entender las problemáticas, Pile, ha hecho acrobacia, entonces entiende, sabes, es que somos un poco flexibles, no es la mentalidad rusa, esto tiene que ser así... eso es bueno.

¿Malo?... muchas veces la, para mí lo peor es que muchas veces vamos desbordados, entonces en vez de prever, lo que hacemos es poner parches, pues claro, al final los parches no faltan y tienes que plantearte como lo haces, y claro, todo eso es tiempo, y que muchas veces no tenemos, o que estamos ya, hay días que entro aquí a las 9 de la mañana y salgo a las 9 de la noche, y pues es claro, que hay días que no quiero saber de nada. Problema malo por eso, creo que no dedicamos... pero con relación con la actividad así al alumno, hay mucho tiempo. A la relación más comunicativa de reuniones con los alumnos, hablar más con ellos, no nos es perdida, claro que hay problemas que son falta de comunicación, podrían arreglarse si dedicáramos más tiempo, pero como somos tan pocos y vamos tan desbordados, entonces preferimos enseñarles que hablar. El Alberto insiste que hablemos más. Pues esto, la comunicación con los alumnos a nivel proyecto, no es bueno como podría ser, somos mejores profesores que comunicadores, puedo decir eso.

Tengo la impresión que podemos hacer las cosas mejor, y no las hacemos, lo que sea, miles excusas, miles motivos, que siempre sabes que las cosas pueden estar mejores, y por ahí,

hay momentos que quiero mi casa, eso hay que arréglalo pero lo siento. Pero nos abajamos el sueldo, o sea...

Eso hablo para los alumnos, yo tengo vida... fuera de aquí hay vida, hay bares, música, hay gente, hay vida... Sabes lo que pasa aquí con los alumnos, este sitio es como una burbuja, entonces entran en el primero y entran en la burbuja, y en segundo siguen en la burbuja y a partir de enero febrero, si dan cuenta que esa burbuja se acaba, entonces se deprimen, pero se quedan aquí, se cierran, sabes, mucho al sitio.

Una cosa muy mal es la central eléctrica, las torres eléctricas, para la cabeza, yo creo que si, tanta energía eléctrica con eso barullo schiii, no lo puede ser bueno.

La infraestructura del espacio, yo creo que el problema que, eso va todo junto, como siempre hemos tenido que trabajar tanto para el proyecto, para carpa, o sea para todo, para el alumnado, nunca, no somos buenos comunicadores, con los alumnos a nivel pedagógico si, a nivel personal también, y así fuera, no somos gente que sepan a ganarse a político, ganarse al secretario, no somos, no sabemos, es claro que perdemos muchas oportunidades porque no tenemos una persona que se dedica a la comunicación, y tan poco nos vendemos, la escuela ha hecho..., hay escuelas que es como la escuela parece la ostia, porque hace tantas cosas, que es como... nosotros somos lo contrario, nosotros hasta hace poco no teníamos ni pagina en la web, la nuestra pagina en la web la tenemos hace un año e medio, eso que decir, hemos pagado, pero es una buena pagina en la web...sabes, si no, por ejemplo la(...) envían invitaciones par sus espectáculos y todo, en cuanto nos otros aquí, llamamos cuatro colegas... sabes somos como muy provincianos, no nos damos, no sabemos publicitarnos, y eso pienso que es malo, pero bueno.

Y que luego con las reuniones con los políticos me voy antipática, bueno, ahora soy más diplomática, pero no los aguanto mucho, cuando voy a pedirles dinero es como un suplicio. A ver, ellos... lo dejamos más en el terreno emocional, porque ellos saben lo poco que tenemos, claro nos piden ayuda que dirijamos proyectos, a titulo personal, o sea me han venido muchos alumnos quiere..., pues yo también he hecho director artistico bastante, pues dirigirme esto, bueno, por un lado, pero a mi lo que me gusta es que siempre dicen que aquí es como en casa, es como realmente volver a casa, es como volver al sitio donde empecé, entonces, la relación muy buena con los alumnos, entonces claro, exalumnos que vienen que estaban un poco perdidos también les echamos un animo, vamos mucho a tomar cerveza con ellos, una parte personal.

Nosotros lo que estamos intentando ahora, a ver nosotros hemos hecho todo lo que es la... hemos relatado todas las competencias para poder hacer una escuela de formación profesional aquí, de grado medio y de grado superior, eso seria cuatro años, más un año de preparatoria. Más un año de preparatoria, al total serian cinco años. Entonces bueno, muchas de esas cosas que están redactadas en esto que ahora bueno, ahora pasa por la educación y si la educación lo aprueba, que empezaremos en julio a trabajar, pues igual de aquí un año, en 2013 o 2014, ya podemos dar titulo de grado medio, que es un nivel dos, entonces claro, nosotros todo que lo hemos redactado, todas las competencias que pensamos que tiene que tener un profesional, ellas hemos sacados de aquí, más las que nos gustaría que hubiera, entonces claro, que todo lo que son temas de asistencia, de tipo de asignaturas, de... pues lo tenemos muy así, porque ya hemos desarrollado, ya esta escrito y ya esta presentado. Y las asistencias por ejemplo son un mínimo de 80% de asistencia, si no te pueden expulsar, cualquier asignatura, o sea, que por ejemplo, si faltas a danza, no

importa, entonces de danza hay menos clases, aunque faltes menos, su ratio de asistencia tiene que ser mejor, tienes que ir más a clase, la danza y el teatro son las más conflictivas, pues son a las 9 de la mañana. Y claro, para los alumnos les costará más. Hemos expulsado alumnos por asistencia aquí, pasa que también somos flexibles, tenemos un margen que si tienes un 78 o un 75%, los damos un toque, si tienes un 50%, el protocolo es, se vemos que un alumno falta mucho, el profe avisa, el profe de la asignatura, y lo que hacemos es que lo convocamos para una reunión, entonces, si tenemos que expulsar un alumno por asistencia, son a cada tres meses, a cada evaluación, decidimos en la evaluación, como va ese alumno, en todas las otras asignaturas y se decide si se expulsa o no, depende de las otras asistencias que tenga y de la actitud, claro que la asistencia no justificada, pero somos... depende, somos humanos, aunque podemos ser muy restrictos, y aunque somos permisivos, entonces las expulsiones son a cada tres meses. También así, damos al alumno el tiempo para enmendarse, si por ejemplo un alumno empieza a desmotivarse, o a fallar, o tiene problemas con la novia, jóvenes... y le damos un aviso, y le decimos tienes hasta finales del trimestre ¿sí? No cambiado hasta el final de trimestre. A no ser que la falta sea muy grave, entonces le expulsa en el día siguiente.

Algunos alumnos salen en el medio del curso para trabajar, y también lo que hacemos es alumnos que vemos flojo, le decimos que tienen trimestre de prueba, por ejemplo, alumnos que no tenemos claro que pasen a segundo, por actitud, por como se han comportado, decimos entonces, vale, pasas al segundo pero en Navidades vas a hacer una evaluación que bueno, que en Navidades tu vas fuera, si tu no cambias la actitud, entonces eso es una trampa, porque luego el alumno se va a decir lo mismo, o se te portas bien o en el siguiente trimestre... Entonces mantiene todo el año comportándose bien.

Las veces ellos piensan que les estamos pidiendo mucho, y en serio, escuchar y aplicar, no los estamos pidiendo, están muy mal creados los alumnos ahora. En serio, yo creo que ahora las familia tienen dos hijos como máximo, y te vienen como si fueran dioses, o sea, a parte muchos salen de su casa y/o acaban el bachillerato y se piensan que esto es otra escuela, y dices no, primero tienes que hacer es cambiar esa idea, tu estas aquí porque quieres, empezamos así, tu estas aquí porque quieres, si no quieres estar aquí puedes ir, nadie te esta obligando, entonces, haz lo que tienes que hacer si quieres estar aquí. Aquí hay un compromiso y un sacrificio, si quieres estar ¡si no mete! Y déjate tu plaza a otra persona, que hay mucha gente que quiere estar aquí.

Escuela ESAC

Angelique

Coordenadora pedagógica da ESAC, nascida na Jamaica, formada em Economia, Mestre em Economia do Terceiro Mundo, bailarina e cantora profissional com mais de 20 anos de experiência na área artística. Começou trabalhando em projetos independentes e depois com uma companhia em Montreal. Na Europa, trabalhou com grupos na Espanha e Bélgica, em Bruxelas se fixou e começou a dar aulas de dança. Hoje, trabalha como dramaturga desenvolvendo cenas e espetáculos para dança-teatro, música-teatro e circo-teatro, segue atuando como bailarina, cantora e atriz. Começou na ESAC como professora convidada para ministrar workshops, depois como dramaturga, no ano de 2012 completou 6 anos como professora contratada e 3 anos como coordenadora pedagógica.

acabou por se fixar em Bruxelas,

√y empecé a dar clases más, trabajo ahora como dramaturga también, un trabajo de danza teatro, música teatro y circo teatro también, sigo en el escenario cuando pueda, sobretudo no como bailarina, sobretudo como cantante y actriz, y bueno llegué aquí en la escuela de circo, en Bruselas, sobretudo, no hay accidentes, pero simplemente para dar clases, un taller, simplemente porque estaban invitando profesores de la comunidad profesional, para venir dar clases en la escuela, llegué hace seis años, simplemente al principio dando talleres, después me han pedido de trabajar con los estudiantes más a nivel dramaturgo, para una especie de coach, de su trabajo creativo, hace ahora seis años que estoy en escuela como profesora y con el cambio de dirección hace case cuatro años, el director Jehar, me pido venir a trabajar un poco a nivel de la coordinación, hace ahora un poco mas de tres años que trabajo como coordinadora pedagógica de la escuela

Yo tengo un camino un poco raro, hice estudios en la universidad de economía hasta un master, economía de tercero mundo, y después antes de empezar el doctorado, pero decidí que quería tomar un año sabático, hacer otra cosa antes de seguir con el doctorado y con la vida académica, y bueno, cogí este año para bailar y no paré. Entonces tenia 23 años, empecé a bailar en una escuela profesional en Toronto, yo soy de Jamaica, y después de la formación de tres años, empecé a trabajar en proyectos independientes y después con una compañía en Montreal, y cogí simplemente algunos meses para venir en Europa para ver algunos amigos y todo, y tenia un amigo que estaba trabajando con Ramon en Barcelona, que es ahora director o algo así del Instituto de Teatro. Y simplemente paralelo estaba trabajando con Ramon, tome clases con la compañía, y finalmente fue mi primero contrato en Europa. Eso fue hace 22 o 23 años algo así, y después tengo sobretudo un background de danza contemporánea y canto también, trabajé con algunos grupos aquí en Bélgica, en un momento dado, por el tiempo que pasaba también y por los niños, la vida, dejé la vida de gira, porque girar siempre para mi es difícil, y empecé a dar clases más, trabajo ahora como dramaturga también, un trabajo de danza teatro, música teatro y circo teatro también, sigo en el escenario cuando pueda, sobretudo no como bailarina, sobretudo como cantante y actriz, y bueno llegué aquí en la escuela de circo, en Bruselas, sobretudo, no hay accidentes, pero simplemente para dar clases, un taller, simplemente porque estaban

invitando profesores de la comunidad profesional, para venir dar clases en la escuela, llegué hace seis años, simplemente al principio dando talleres, después me han pedido de trabajar con los estudiantes más a nivel dramaturgo, para una especie de coach, de su trabajo creativo, hace ahora seis años que estoy en escuela como profesora y con el cambio de dirección hace casi cuatro años, el director Jehar, me pidió venir a trabajar un poco a nivel de la coordinación, hace ahora un poco más de tres años que trabajo como coordinadora pedagógica de la escuela. Pero sigo trabajando como artista, porque para mí es muy importante lo que puedo llevar o dar para la escuela, es lo que hago, como no soy del circo, lo que puedo traer es mi experiencia como artista, y el hecho también poniéndome delante de un público, en un proceso de creación, todas las preguntas que vienen también, bueno me ayuda a trabajar con ellos, finalmente el hecho de ser artista yo, hay un intercambio con los estudiantes, con todas las dudas, con todas las preguntas, todo esto hace parte del camino, que han escogido, y poder asegurarse un poco a nivel de las dudas y de las cuestiones, bueno, la verdad es que el camino de la aprendizaje nunca termina, nunca, y eso es importante saberlo, porque nos es algo de... he conseguido, no, no, no, he conseguido una etapa, para poder llegar a otra, pero siempre es para poder, siempre, siempre, siempre... eso para mí es el camino de arte, no simplemente ir más lejos, pero para seguir explorando, para seguir buscando, para seguir preguntándose, para mí es una tesis, el camino de creación es eso.

En compañías de circo ninguna, a nivel de trabajo de danza, he trabajado algunos años en Bélgica con el Ballet “Le Ballet de la be”, es una compañía de danza teatro, con Alan Plater y Siri ..., y después con otra compañía más de teatro que utiliza bailarines, muchos, nit company, que es la compañía de ..., que es director de teatro sobretodo, a nivel de compañías que diría estas dos instituciones son las principales, y después proyectos, que han durado algunos años, pero no son compañías, he trabajado por ejemplo con compositores de música, para crear espectáculos, y he trabajado con coreógrafos, también con cineasta, para trabajar una pieza de teatro pero del punto de vista de alguien que es director.

Al nivel de la música, he trabajado mucho con “Chapamama”, que en esta época un grupo de cinco mujeres y trabajábamos totalmente a capela, y solo con polifonía, eso durante tres años, trabajé bastante también con grupos de músicas más pop, y una vez que dejé la gira, trabajaba con proyectos musicales para teatros, y es así que trabajaba con compositores de música para crear los espectáculos, para teatro y también para un público de teatro. Que es totalmente diferente de un público de concierto de rock, o de la plaza, pensar en la manera de tomar contacto con el público es muy, muy, muy distinto.

Entonces también, para los artistas de aquí, trabajar una pieza, un número de circo, para un festival, o para hacer en la calle, es otra cosa que hacerlo una pieza para un teatro, porque la relación con el público es muy diferente, la relación con el espacio es muy diferente, lo que quieres decir tiene que expresarse de otra manera, con un número tiene 8 minutos y con una pieza tiene 50, entonces el hecho para mí de haber trabajado en contextos muy, muy distintos, también me ayuda a poder ayudar a ellos, simplemente a pensar en las cosas de ellos, bueno, pensar las cosas de manera diferentes, como llegar, expresar sus ideas y quedar leal a sus ideas, dando cuenta también las diferencias a nivel de contexto, porque cambia todo.

ESAc sale a principio de una asociación que existía como hace ahora 11 años, mas o menos, y con el tiempo al hecho de estudiantes que quedaban y finalmente llegaron profesores que quedaban también, y poco a poco la asociación a tomado un poco mas de importancia y finalmente un reconocimiento del ministerio ha venido hace 7 años, entonces la forma de la escuela, como existe ahora es muy joven, es un programa de tres años, esencialmente, escuela superior quiere decir que viene después de la escuela secundaria, es un nivel universitaria, pero bacharilato (Bachelor) no es exactamente igual pero seria este nivel, hacemos audiciones cada año, y ahora recibimos casi 100 candidatos, y al final de una semana guardamos entre 17 y 20, pero 20 es mucho, simplemente a nivel del espacio, no podemos ir más lejos, los estudiantes vienen sobretodo de Europa, hay muy pocos belgas, no hay una escuela preparatoria aquí en Belgica, entonces para nosotros es un problema, porque es muy difícil justificar a nivel de política con todas las inversiones que el estado hace en la escuela, porque el circo costa muy caro, somos una escuela de la comunidad francesa, y tenemos un gran máximo cinco belgas, son 50 estudiantes, pero solo cinco belgas, esto es complicado, también hay un trabajo paralelo que intentamos, no tenemos un mandato para establecer una escuela preparatoria, pero intentamos alrededor llevar a la gente pensar en esa dirección, entonces es a ver, y todo eso es voluntad política. Aquí en la escuela, como decía, hay tres años, la gente tiene que llegar con un nivel ya bastante establecido, porque en esos tres años no se puede aprender todo de su disciplina, y tres años son muy pocos, muy pocos, y tienen que salir, digo el aprendizaje nunca para, pero tiene que aprender a aprender solo, y en tres años tiene que aprender a como aprender solo después, de manera autónoma, entonces tienen aquí clases de sus artes de circo de manera especializada, y al lado de eso, acrobacia dinámica y estatica, trampolines, teatro, danza, historia de circo, historia de arte, anatomía, preparación física, y en el tercer año, hay también clases de derecho, las leyes de los artistas sobretodo, y también una clase de estructuras de creación, lo que son compañías, asociaciones, y como hacer un contrato, como hacer un presupuesto, todo eso también... el resto tiene que aprender haciéndolo después de la escuela, pero por lo menos tienen la posibilidad de tocar distintas maneras de empezar, como hacer una audición, hay que saber como hacerlo también, y con todo eso hay igualmente talleres de colectivos, de procesos de creación en cada año, en el primero año es una presentación interior a la escuela, segundo e tercer año es una presentación en publico, en un teatro, porque no tenemos un espacio aquí, y en cada año igualmente tienen que crear un.. bueno, cada proyecto, podría decir cada estudiante, pero hay dúos, tríos o pequeños colectivos, cada proyecto tiene que crear su numero, y en el tercer año, y también en el segundo es una presentación externa, y en el tercer año igualmente en un teatro, con un jurado externo a la escuela, es un jurado de profesionales expertos, de circo, de la danza, de programadores de teatro, etc. Ahora en ese momento no tenemos nada mas que decir acerca del numero, son las personas del business. Preparados lo más posible para el mercado de trabajo, y la idea de este numero al final de ese tercer año es que tienen un producto con el cual pueden ya trabajar en festivales, hay manera de vender el numero con lo cual salen de la escuela, pero también es importante que sepan trabajar en grupos, en un colectivo, eso también el taller de creación en el tercer año es dos meses, con un director que viene de fuera de la escuela. Hay un grupo de profesores que son artistas y entre nos otros decidimos quien va a dirigir una u otra producción, pero en el tercer año tienen que hacerlo con un director que viene de fuera.

También hay otras maneras de trabajar, entonces en la primera etapa trabajar con gente de la escuela, bueno tienen la posibilidad con nosotros, de profundizar un poco su disponibilidad en el proceso de creación y después llega alguien que no los conocen, y dice yo trabajo así, me hace falta eso, y claro, es una confrontación muy fuerte, pero es muy importante.

Para el número que hacen tienen la posibilidad, lo piden, tienen cuarenta horas de ayuda de alguien, de un coach, específica para la creación del número, en el tercer año tienen cuarenta horas con un acompañador, en el segundo año como 20, y en el primero año les dejamos hacer para que podamos nosotros descubrir quien son, y el universo artístico que tienen por donde quieren pasar y después podemos, después con ese descubierto, podemos intentar a direccionar un poco más.

Bueno en general tienen semanas que entre 25 y 32 horas, me imagino que para ellos sea demasiado, porque físicamente llegan a las 8:30 de la mañana y salen a las 18:30, y están trabajando, en una semana atípica harán en estas 25 o 30 horas tal vez, ni 6 horas que son teórica, pero claro en esta actividad física hay clases de teatro, hay clases de danza, pero también, no es teatro sentado con un texto, es un teatro más físico, para prepararles para lo que tienen que hacer, entonces a veces tienen que trabajar con un texto, pero es todo con el cuerpo, que puede hacer con el cuerpo para servir a una idea, y después tienen que explorar lo que es posible exprimir con el cuerpo, entonces el teatro y la danza sirven para eso.

Cada semana por día, tiene una clase de su arte de circo, de su especialidad, 2 horas al día, lunes a jueves, y viernes tienen dos horas autónomas, entonces, también con el espacio para poder trabajar su técnica, pero sin el profesor, es una exploración, pueden hacer cosas juntos si quieren, pueden... es un poco más libre y después en la semana también, cuatro veces a la semana tienen clase de 2 horas de acrobacia y trampolim, en el primero y el segundo también tienen acrobacia estática, esta también como dos horas a la semana, y después clases de danza y teatro hasta ahora tenemos organizado eso más como talleres, periodos más intensivos, el año que vienen, vamos a intentar guardar la idea de taller intensivo para el teatro y para la danza, para evitar momentos de no poder, de guardar una regularidad de dos clases a la semana, y para cada promoción, dos talleres, dos momentos, dos semanas intensivas, con profesores invitados para eso, porque eso, bueno, guardar la regularidad, es importante para el cuerpo, pues es la única manera de avanzar, entonces trabajar de una manera más intensiva y después nada, bueno, vale la pena, bajar la intensidad y guardar la regularidad.

Tenemos a nivel de... los profesores que son de verdad fijos a la escuela son los profesores de artes de circo, de acrobacia y trampolín, preparación física, que es fisioterapeuta y hacen las clases de anatomía.

Acrobacia, trampolín y artes de circo realmente son las que hacen más regulares, pasan todo el año, todo el tiempo, esos profesores trabajan full time (tiempo integral), y también tiempo integral, el profesor que hace la coordinación de los talleres de creación, porque también, cuando una creación empieza, no se puede contar las horas que das, y trabaja con las tres promociones, entonces hace, coordina los talleres de creación y los proyectos personales, entonces eso es un montón, su back ground es escenografía, en total tenemos para 50, y también es por eso que políticamente es difícil a veces justificar nuestra existencia porque con 50 alumnos tenemos equivalente de 17 profesores tiempo integral, eso realmente es mucho, a nivel de la proporción, y esos 17 tiempo integral, en realidad, no

es todo mundo que trabajo de manera integral, entonces hay 25 profesores en total, tal vez, en arte de circo hay 6 fijos, después 2 acrobacia y trampolin, 1 que organiza talleres y proyectos personales, todos los demás son mitad o un poco más, 75% o cosa así, o menos, por ejemplo, los profesores de historia del circo y de historia de la arte son profesoras tituladas, pero tienen ni un cuarto de tiempo, pero de repente para 50 alumnos, 25 profesores es mucho. (rsrsrs)

Claro, los políticos nos miran, y ahora tenemos problemas con el edificio que es demasiado pequeño, bueno, compartimos el edificio con una escuela primaria, pero quiero decir que a nivel de espacio por eso que no tenemos la posibilidad de hacer espectáculos aquí, a nivel de seguridad también, porque hay niños que corren por toda parte a veces, a este nivel es muy difícil, pero vienen también de nuestra historia, también de haber la asociación, y ahora tenemos que cambiar, con el nivel que tiene ESAC no se puede simplemente mantener esta estructura, pero eso costa mucho dinero, y están ahora investigando posibilidades, o una construcción o modificar algo existente, pero lo mínimo estamos ya a dos a cuatro millones, para 50 estudiantes y solo 5 belgas, es un poco complicado, entonces, bueno, eso es muy difícil, también para nosotros también es un tema muy difícil.

Ahora tenemos las audiciones en tres semanas, en la primera semana de julio y sobre los 100 candidatos no tengo el número exacto, y si hay 10 belgas es mucho, pero si tenemos, si vamos a mantener el nivel, no podemos aceptar a gente simplemente porque son belgas, no tiene sentido, esto es bastante complicado.

La mayoría de los profesores de arte de circo, tenemos ..., la mayoría son ex artistas y algunos ex atletas, pero la mayoría, pero artistas también que vienen en general otros contextos, dos rusos, claro otra mentalidad, otra manera de trabajar, estaba aquí, desde hace algunos años ahora, y técnicamente, no tengo nada de decir, pero a nivel de estética, de la manera de trabajar con los aparatos, las relación entre estudiante y profesor, vienen de un contexto casi de el profesor tenía la responsabilidad para el suceso de su estudiante, es claro, hay una cosa, es otra manera, entonces tenemos también de trabajar, intentar, coordinar y crear aperturas, a la vez para los alumnos y para los profesores, pues ahora tenemos 2 rusos, 1 de Ucrania, 1 de China, también ex artista de Circo de Soleil y todo, y ahora no tiene 30 años todavía, bueno, hay empezado ella con 5 años, entonces a los 20... Y después hay un belga que es el profesor de malabares y otro belga que hacia acrobacia y rueda Cir, pero esta ahora en Montreal, y la persona que ha tomado su puesto es alemán, pero ha trabajado durante años durante Francia, ex alumno de Chalon. Entonces vemos, son los 6 y después los demás son sobretodo practicantes de que dan clases, son dos trampolinistas que dan las clases de trampolín, acrobacias y acrobacia estática, y el kinesioteapeuta que hace las clases de preparación física y anatomía, hay los profesores de danza, son 3, yo y dos otras, no seguimos bailando, pero éramos bailarinas, la profesora de danza clásica era bailarina con Dejar, tenemos expertos de calidad, a nivel del teatro hay 3 profesores de teatro, también que siguen, 2 que siguen, y 1 que es más director, y después los profesores de historia, son gente que siguen trabajando, el profesor que da las clases de derecho en el tercero año es abogado, y sigue trabajando como abogado, y también es cantante, tiene una vena artística, entonces para el, ya ha venido y año que viene también va a venir dar un taller de música y voz, pero también todo esta mestizaje es muy rico, a veces es demasiado, difícil de poner todo en su caja, pero también es la riqueza de la situación, de el contexto de la escuela.

La mayoría, como tenemos la posibilidad de tomar un profesor y darle un título de profesor, pagarlo al mes y todo, pero algunos hacen 40 horas al año, puede venir solamente un periodo del año e dar las 40 horas, pero no es contrato solo para ese periodo, él es contratado como profesor y recibe todo los meses, esto es posible porque somos una escuela de la comunidad francesa, y la comunidad francesa busca lo más posible que tengamos profesores, y cuando nos hace falta, tenemos la posibilidad de invitar personas para dar, para estas personas no es algo fijo, es algo que cambia, puede ser libre o no, si no tienen la posibilidad, no pueden venir, puede jugar con los dos, la verdad es que para nosotros el hecho de tener para comunidad francesa le va muy bien para nosotros de tener un profesor que viene solo 40 horas y esta pagado, pero para nosotros es que sería más interesante para contratar alguien para hacer 40 horas y venir a un periodo del año y tener la posibilidad de contratar otro, porque... Es mi filosofía, pero compartimos yo y mi director, en una escuela de arte tener gente en la mayoría de la situación fija, no es interesante, arte es que vive, que cambia, y que tiene de transformarse siempre, entonces es muy importante tener la posibilidad de confrontarse con otras maneras de ver, con otras maneras de hacer, otros desafíos, y con profesores que están ahí siempre, nunca cambian, sabes... eso es mucho más difícil, sobretodo en el contexto de las clases artísticas, para una clase de historia de arte, la profesora que estaba ahí, esta muy bien, pero ella por ejemplo, llevo hace dos años como profesora de historia del arte, pero da clases en otras escuelas superiores de arte, y llevo aquí y claro, no es todo mundo que habla francés, no bien, hablan pero con niveles diferentes, una particularidad de lo que hacemos, tienen que tener su certificado de escuela secundaria, pero no quieren escribir, hay muchos que no saben escribir, no saben reflexionar de una manera lógica, pero para mí, el hecho de ser artista no quiere decir que no tiene que poder, entiendes, es importante para poder crear, es importante también poder reflexionar, estructurar su pensamiento, su idea, su meta, comprender las etapas por las cuales que tiene que pasar, entonces, bueno, finalmente ella por ejemplo decidió que su clase iba a pasar sobretodo en museos, lleva a todo mundo, toda la clase y van a museos para ver, y después el hecho de hacer algo práctico, los alumnos consiguen un poco mejor, no pueden conceptualizar con facilidad, entonces así tienen algo concreto, y pueden... hacen sus exámenes orales, en vez de escribir, pero, es claro, no es sencillo para nada, tienen que aprender, porque ellos tienen algunas clases de dramaturgia también, y antes para cada proyecto personal, tienen que hacer un dossier de dramaturgia, tienen que poder escribir algo, como a llevarlos a una reflexión, suficientemente empujada, para poder escribirla.

Hay ciertos llegando en la clase en el primero año sobretodo, simplemente la idea no tiene que escribir, hay muchos alumnos de Francia, ellos hablan francés, pero tenemos en el primero año alumnos de países de Escandinavia, hay de Brasil, hay de España, hay de Italia, entonces ellos claro que no pueden, y para algunos en el segundo pueden hablar pero escribir es otra manera de reflexionar, y a la vez, vender después lo que hacen, para defender lo que hace, tiene que poder expresar las ideas de manera reflexionada, entonces, también aceptarse de nuestra obligación, en la formación no es simplemente, es saber lo que haces, saber como hacerlo, saber pensar en lo que haces, saber defender lo que haces, saber proyectar un poco más lejos, pero con realidad, pero empujarte, sabiendo situarse, eso yo puedo, eso no puedo, es un gran desafío.

Bueno, hay como funciona, y hay como debería funcionar, la realidad nunca es lo que queremos, hay que adaptarse, hay que ser creativo. Entonces, nuestros estudiantes, antes el programa, la idea es que cada idea tiene su característica, aquí tengo ganas de decir que para nosotros es muy importante que los alumnos salen con una capacidad de trabajar con su especialidad o de manera individual, o de manera colectiva, eso es muy importante, y para poder satisfacer las dos posibilidades tienen que tener no solo el lado técnico, pero también todo lo de investigación artística y también volver a ser autónomo, en esta investigación, entonces es verdad que tal vez podríamos dar más tiempo sobre los aparatos, pero más tiempo técnico, pero tenemos un problema aquí con el espacio, estamos muy limitados a este nivel también, que limita también que la clase de arte de circo son de dos horas, preparación física una hora, pero para poder dar dos horas para cada promoción, tenemos ya 6 horas en el espacio, no hay manera de poner otra cosa, y también hay una pausa, todo mundo tiene la pausa a la vez, y si no hacemos así quiere decir que nuestros profesores de artes de circo no hacen la pausa, eso también no funciona, entonces guardamos la idea de hacernos dos clases por la mañana, una pausa y después dos por la tarde o una por la tarde, terminamos las clases de arte de circo que es la base de todo a las 4 de la tarde, entonces a ese nivel, claro, tenemos... estamos frenados con la idea de poder dar más tiempo sobre los aparatos, pero con tiempo que veo también que los candidatos que se presentan para las selecciones tienen niveles más altos, entonces después de esos tres años salen de todas las formas con niveles más bien establecidos, porque tenemos estudiantes que salen de aquí y son finalmente no van a buscar a circo de soleil, el circo de soleil viene buscarles, para mí dice todo, dicen que hay muchas maneras diferentes de formar los artistas, lo que estamos haciendo creo que les da la posibilidad de ser autónomo con su manera de desarrollar su arte, y no simplemente ejecutar, y esto para mí es importante.

En el programa pedagógico lo que tenemos delante es eso, y sobretodo poder producir un artista que tiene la posibilidad de ir donde quiera y en un proyecto colectivo saber contribuir, saber crear y en un contexto individual también, saber tomar la responsabilidad para la etapa que tiene que hacer.

A nivel de las selecciones intentamos no hacer una selección solo de la parte de los profesores de especialidades, que desafío!!!! Enorme, enorme, porque vienen de otra cultura, la razón principal para los alumnos es su arte de circo, es una realidad, yo tengo ganas de decir, me gustaría que la razón principal es volver a ser artista de circo, soy yo que digo eso, ellos nunca van a decir eso, tal vez en el tercero año, pero en el primero año no, no es por eso que viene, vienen por los profesores, también por el carácter de la escuela y los alumnos que salen, pero finalmente tienen que pensar que este profesor, y no están mirando el profesor de acrobacia, o el profesor de danza, o el profesor de teatro, están mirando el profesor de arte de circo, es el o ella que de verdad es la clave, alrededor de eso todo cabe, entonces quiere decir que los profesores de arte de circo toman de ellos mismos, toman su importancia, lo que en Chalón por ejemplo, a nivel de una pre selección de los dossiers, los profesores de arte de circo miran, seleccionan, y después con los que son invitados hay un jurado externo que elige completamente, entonces los profesores no tienen más la posibilidad de incluir cualquier cosa, entiendo... lo que complica la situación aquí, es que como tenemos un problema de espacio, la idea de tenernos un equipo de profesores que se ocupan de los alumnos no funcionan, porque tenemos posibilidades muy limitadas

de emplazamiento por ejemplo, donde pueden estar en el espacio, quien sabe trabajar con tal disciplina, claro que hay gente que hace más verticales, la persona que trabaja en la rueda no hace equilibrio, entonces es también, muchas especialidades, todo eso es lo ideal. La verdad es que tenemos 6 profesores miran antes, así podemos reducir un poco, con 100 candidatos es imposible, entonces reducimos a más o menos 60, entonces hay 30 o 40 que tenemos que a nivel de los dvds, de la edad, hacemos tres años, si llegan aquí con 25 años, en el momento dado a nivel de posibilidad del cuerpo también de cambiar, y con una intensidad de trabajo bastante elevada, mira empezar así a los 25, si no tiene la experiencia, es mucha más complicado, y también como somos una escuela superior, de la comunidad francesa es esencial que tiene su diploma de secundario, sin eso no tenemos el derecho, entonces hay una regla, hemos hecho excepciones pero sobretodo en un contexto de colectivo, llegan con tres y hay uno que no tiene, entonces vale, cogemos el colectivo, para emplazar, no funciona, el colectivo es algo muy, muy frágil, entonces al momento de la selección, después hay, clases de teatro, de danza, de acrobacia, de trampolin, de preparación física, un examen médico, una entrevista, entonces después todos los profesores juntos, tienen una semana, pero si hay duda es el profesor de arte de circo que escoge, entonces es el primero que escoge y también el último, es así, intentamos cambiar cosas, pero es así, entonces quiero decir también que como es el profesor de arte de circo con su especialidades, con su posibilidades pedagógicas que escogen quiere decir que una vez que el alumno llega aquí, va a trabajar solo con estas especialidades, entonces para razón de logísticas y también de los profesores, es mucho más difícil hacer una doble especialidad, como por ejemplo en Estocolmo, sabes, no tenemos esta posibilidad, porque quiere decir también que tenemos que tener un sistema mucho más individualizado de organización de las clases, hemos... había un sistema antes que ahora esta reconocido y todo desde el ministerio, que exige que los alumnos hagan todo, entonces, nos quita la posibilidad de organizar un camino individual para los alumnos durante los tres años, entonces intentamos de una manera de hacerlo, pero bueno, aun... a pesar de una filosofía que quiere algo más individual, no tenemos la posibilidad de hacerlo de manera oficial, bueno, tarda algunos años, con todas las etapas del ministerio, para poder cambiar este sistema, y a la vez, esto es más a nivel político aquí en Belgica, pero como estaba diciendo que tenemos que luchar para nuestra existencia, para justificar lo que costamos, el hecho también de tener en el Europa el hecho de Bolonia, que limita también... en el deseo de abrir finalmente como escuelas como la nuestra, limita nuestras posibilidades, a muchos niveles, entonces como tenemos que cambiar sistemas de valuación, entonces cada vez más tenemos que acercarnos de estructuras más grandes, de estructuras universitarias, y el riesgo es que la particularidad de lo que hacemos desaparece, por ejemplo, un ejemplo, para entrar en la universidad con el sistema de Bolonia, no hay un proceso de selección, no existe, hay currículo, y puede venir, pero en una escuela de arte no funciona, no se puede tomar cualquier persona que tiene ganas de hacer, yo también quiero ser artista de circo, no vale, no funciona, hay que tener un practico, hay que tener un nivel de practico, hay que tener una preparación anterior, entonces la edad también, bueno, finalmente, oficialmente eso no existe, no esta escrito en ningún parte, no podemos! Legalmente no podemos, pero la realidad conociendo el cuerpo tenemos que tomar cuenta de eso, seria irresponsable no hacerlo, bueno, a nivel de la organización pedagógica, hay también un momento malabarista, porque hay lo que tenemos cambiar y adaptar para eso sistema de Bolonia, ya

es lo que cierra, nos gustaría... y mas que simplemente nos gustaría, hay lo que creemos esencial en la manera de enseñar y esto. Bueno no hay doble especialidad, tienen que trabajar sobre cosas muy precisas, las clases colectivas, acrobacias, trampolin, danza, teatro, todo el resto, el único momento que tenemos un momento más individual es en la clase de arte del circo, también es por eso que también los profesores toman tanta importancia, también pelos ojos de los estudiantes, es normal, entiendo... pero es también importante luchar contra una relación de dependencia, porque para... por ejemplo un malabarista es menos probable, pero para un trapecio, no si puede decir, la dependencia es enorme, enorme, enorme, pero una cuestión de especialidad, entonces encontrar el equilibrio justo entre las dos cosas, sabiendo lo que quiero del profesor, yo como alumno tengo que saber lo que quiero del profesor, y no simplemente darme como una marioneta, también es importante dentro de esos tres años de encontrar el equilibrio entre profesor alumno y alumno profesor.

Estamos consciente que, mira, es más interesante alguien que hace bascula, de hacer 150 horas de trampolin al año, pero alguien que hace contorsion, no es interesante para nada, ya lo sabemos, pero el problema es que por todos los papeles principales tenemos que hacerlo, lo que hacemos, lo que hacemos simplemente, los profesores saben, hablamos de todo eso, intentamos a nivel de dirección y ministerio que las cosas cambien, pero al interior de la escuela, contorsionista, (la contorsionista, Julia), no sube en el trampolin con la misma frecuencia e intensidad, entonces va hacer realmente más preparación física, estiramiento, todo eso, especifico, entonces al interior de las clases cambiamos lo que hacemos, ella por ejemplo, no quería, porque su especialidad, no tenemos un profesor especifico de contorsion, lo que tenemos, bueno, entro en la escuela para hacer equilibrio, finalmente, decidió que no quería trabajar en canes, pero quería trabajar en suelo, entonces hemos cambiado, hace un poco con las canes y el resto hace en suelo, y hay una clase de acrobacia estatica, claro que para los equilibristas no les hace falta, entonces en vez de hacer esto hacen estiramiento para contorsion, entonces finalmente hemos encontrado maneras de conseguir y para tener lo que hace falta en nivel individual, pero no podemos en el momento decir que tenemos un programa individualizado, eso no, nos hace falta.

No hay una educación continuada, pero estamos pensando. Lo que pasa es que hay intercambios, entre escuelas superiores, entonces hay estudiantes de otras escuelas que poden venir y hacer un taller aquí, bueno, pasados una semana por aquí, antes lo hacíamos mucho, pero Jehar decidió que no quería, pero prefería que los profesores salgan, para ver las otras cosas, finalmente les lleva a los festivales, a nivel de dinero fue mas interesante, llevar a todos de la promoción del segundo años va Osh (CIRCA) y pasan una semana ahí, para ver los espectáculos, para trabajar con los talleres y todo. Y después intentar empujar los profesores para ver otras cosas y trabajar en otras escuelas, no se si ha funcionado, simplemente porque, cuando los profesores no están aquí, trabajan otros, no van a esperar, buscan otros sitios para trabajar con lo que hacen, entonces también es algo de mentalidad, no se, creo que tal vez sería... faltaría un sistema, una vez más de intercambio de profesores, de manera muy clara, no dejar los profesores para escoger, hacer lo que quieren, trabajan y van a otros sitios y trabajan, sabes. El hecho de visitar otras escuelas, no va trabajar, va observar, eso es lo que segundo yo, es lo que la escuela tiene que proponer, entonces bueno, de repente, claro hay más pedida por las clases de los alumnos de poder salir, e ir a otras escuelas, para ver, para conocer, en realidad entiendo y no puedo decir que

no estoy de acuerdo, porque en mi formación de danza, he hecho muchas cosas en diferentes lugares, y la verdad es que puede escuchar la misma información, y el hecho de escuchar las palabras de otra persona, de otra manera, ahhh de repente entiende, creo que también es importante y como encontrar su camino confrontándose con otras maneras de hacer también es esto, lo que ha empezado, pero por momento no hay una política oficial, pero lo que ha empezado a hacer es empujar estos estudiantes a encontrar oportunidades de inserción profesional, y él prefiere este camino que llega a pasar una semana en una escuela, eso entiendo también su lógica, sabes, porque, claro, el hecho de toma lo que estas aprendiendo y ponerlo en un contexto en que van a pedir una aplicación directa, entonces hay que poder hacer su técnica, hay que poder solucionar dificultades a nivel de seguridad u otro, hay que poder investigar, bueno, todo esto sin... nos es que sin ayuda, pero sin la responsabilidad de lo poder hacerlo, creo que trabajar de esta manera y después volver a la escuela, y decir ahhh, eso tengo, eso no tengo todavía, tengo que trabajar, creo que esta faceta pueda existir en la formación encontró eso muy interesante, por ejemplo, algunos del segundo año este año, que fue a trabajar con una pequeña compañía de circo, hizo una creación y ahora tiene una gira que tiene que hacer, y hay una pareja de mano a mano y tiene una composición para el año que viene que van hacerlo, entonces van a trabajar fuera de la escuela y de repente es algo que coordinamos nosotros, han recibido la proposición, pero la compañía con quien van a trabajar tiene que tomar contacto con nosotros, hay una convención, hay un acuerdo que tiene que firmarlo nos, con las condiciones como un contrato, y así podemos justificar su ausencia, porque si hay un control, de a nivel de seguro también, tenemos que saber donde están, pero esto también es interesante, porque si no, porque como es para hacer un proyecto y no solamente para observar, no dura una semana, dura una temporada, y eso es interesante, y tienen que jugar con todos, terminan aquí a no sé que, y después se van a entrenar, y eso es interesante, saber manejar el tiempo, su energía, y por eso calentarse, hay algunos que nunca están aquí antes de la clase, se calientan durante, entonces, claro, sobre una clase de dos horas, en la mayoría tienen que compartir el tiempo del profesor, porque el profesor no va a tener solo un alumno sabes, hay o dos, o un colectivo, no sé. Si no están listos, o con el cuerpo listo al principio pierden la clase, el hecho de sacarles del contexto bebe, muy cuidado, y echarlos en el contexto profesional, tienen que trabajar, tienen que producir, tiene que..., tienen una responsabilidad con ellos mismos, ahhh, de repente llegan a tiempo, es que la verdad como un adolescente de cualquier contexto, el adulto puede decirle, decirle, decirle, decirle, no él tiene que probar, es así, el ser humano es así, hay que aprender de su propia experiencia. Es fácil volver para la escuela y decir, claro, la vida de alumno va a terminar, mientras que pueda estar aquí, puedo esto, esto y esto. Para mí esto es lo importante.

Creo que vuelvo a lo que había dicho antes sobre el deseo de nuestra parte de formar un artista completo, y a veces claro, en una semana de selección nos es nada, ahora finalmente tomar el riesgo, pero no solo nosotros, ellos también toman el riesgo, esperan que sea de una manera, pero, finalmente nadie lo sabes, decidimos juntos a tomar el riesgo juntos, y después... a ver. Y después, la continuidad, hay la posibilidad de escoger alumnos y después una vez en la escuela, descubrir que lo que nos hemos visto en todas la selección, no hay nada más, entonces, y no quiero decirlo en el sentido de las personas no bastan, no es eso, pero, es una manera una vez más de morder un poco, encender su fuego. No saben explorar, definir un universo artístico, no saben estar de verdad en un escenario, están solo

en la exclusión de su disciplina, u otros que a nivel artísticos se abren más, pero a nivel de trabajo no trabajan, entonces, saben quien entra y quien sale, eso es un desafío, y a veces conseguimos, pero a veces no! Creo que el artista que tenemos gana de formar es el artista completo, alguien que puede con su arte de circo comunicar algo, entonces la meta no es solo lo que puedo hacer, pero es lo que puedo decir con lo que hago, entonces en la escuela, la meta es de verdad intentar a dar a los alumnos la base pero también las maneras de abrir sus propias puertas, lo importante después es poder salir con puertas abiertas y con una consciencia de como alimentarla, eso para mí es... igualmente a nivel técnico que artístico, son las dos cosas, es muy interesante para mí, en los dos últimos años, los alumnos que han salido, hay, no todas o ni una mitad, pero hay suficiente que no hacen o no trabajan en su disciplina de formación, pero trabajan como artistas, eso para mí es muy importante, porque es un artista completo, y si quieren volver a la tela poden, pero están trabajando como casi como actriz física, la persona de quien estoy pensando, trabaja físicamente con un personaje y un contexto teatral muy definido, no hay tela, esta trabajando físicamente contexto y personaje. Hay otro que esta trabajando con una compañía de danza, y era artista de cuerda volante, y esto para mí es muy rico, lo importante darles, lo importante es no que no hagan, lo importante es que lo puedan hacer, si quieren, pueden hacer este cambio, pueden adaptarse, pueden escoger de trabajar con su técnica o no, con la posibilidad, sabiendo también lo que costa volver a su técnica, también es eso, si tienen gana saben lo que toman.

En la escuela no tenemos la posibilidad con el programa de tres años, no tenemos la posibilidad de dar un soporte, o una asignatura suplementar, entonces salen como artistas, tienen la posibilidad, de como han hecho unas cuantas horas, pero muy definidas, por ejemplo, cada año 150 horas de trampolín, con eso y con el certificado de aquí, tienen la posibilidad de dar clases, en otra escuela, pero no son pedagogos, entonces, para mí, sin un mínimo de experiencia profesional combinada con el certificado de aquí, en eso momento poder mas fácilmente, la persona que esta trabajando ahora con la rueda cir era un alumno de aquí, que salió hace ahora, es su tercero año como profesional, y a nivel técnico bonísimo, entonces vuelve algunas veces al año solamente para trabajar el técnico, el lado técnico con los alumnos, pero nos es... vuelve como igual, sabes, y también eso es interesante, para los alumnos, eso es interesante, no siempre tener la persona (maestro), pero alguien que ha hecho la misma escuela y salió dos años mas temprano y tiene un nivel de puta madre, de verdad, pero alguien que circo de soleil vino a buscarle, él vio el contrato, y era de 25 paginas, y dices que es demasiado largo, ni quería leer el contrato, algo que hace falta un contrato así, a mí no me interesa, alguien así, es fuerte, entonces la posibilidad de tener la gente que no son pedagogos, pero salen de aquí con las horas suficiente en algunas disciplinas, no son todas, en algunas disciplinas para poder dar clases en otros proyectos, en otros contextos. Pero en el proyecto global, tenemos esa idea de crear un año más, entonces cuatro años, con la posibilidad de hacer o bacharilato, una licenciatura, o pedagogía.

Y todos están haciendo, están dando clases, y tienen que sobrevivir, están dando clases, entonces porque no darles la posibilidad con un año más de estudiar pedagogía, porque cuando tengamos problemas con los profesores, y sobretudo porque no son pedagogos, son exartistas, o exatletas con una información, experiencia enorme, pero no saben transmitir, eso es otra cosa, la manera de interaccionar con lo alumno es otra cosa, como dar ganas a la

persona y dar una sensación de seguridad pero no estar en el lugar íntimo, todo esto sabe, se aprende, entonces, a veces sobretodo con los profesores de arte del circo que tienen un contacto y un contexto muy íntimo para trabajar, aun eso con los alumnos que están trabajando con sus límites físicos, a veces, cuando tu instrumento de trabajo es tu mismo, es muy difícil, cuando la duda es... cuando se exprime es horroroso, cuando ayudar? Para el profesor aprender a ayudar, a dar ganas, a encorajar, a la vez dejando la responsabilidad con el alumno, con todo eso se aprende, entonces para añadiendo un año más podría ser pedagogía, podría ser dirección, (mettant un piste) estas posibilidades están ya en la cabeza, pero tenemos que tener el espacio, porque aquí no es posible, y después tenemos que ver como va a evolucionar a nivel de un acercamiento de una estructura más grande, de una universidad, o al mejor una universidad artística, porque con todas las escuelas superiores de arte en Bruselas, hay 17 en la comunidad francesa hay 17, entonces tal vez habrá una manera de..., pero la idea esta ahí en la cabeza, pero en el momento oficialmente no salen con certificado de pedagogo, pero dan clases todos.

Nada! Yo conozco el Brasil, un poco en el contexto de la danza, porque trabajaba en eso, también los cantantes, porque la música brasileña vive sola, entonces, pero yo ya se que hay una cultura popular muy, muy muy rica, entonces y cuando digo, cultura popular, el lugar que la cultura tiene en la vida de las personas, nada de política, no estoy hablando de esta parte, simplemente la plaza de la cultura en la vida, a nivel de movimiento, a nivel de la música, ya con esto hay una apertura para mí al circo, que es evidente, con la gente que, con los alumnos que hemos tenidos brasileños, veo también a veces un nivel menos alto, a veces, pero en general un nivel bastante interesante, porque tienen una capacidad a nivel de movimiento, una sensibilidad a nivel de la musicalidad, del movimiento, a la arte, cuando pienso en Luis, él estaba ya en un camino artístico, no importa, había ya algo lanzado, pero en general los alumnos brasileños que hemos tenidos tienen una sensibilidad ya que vienen, para mí, de su cultura cotidiana, entonces no sabia, y se también que entre ellos vuelven a Brasil, bastante a menudo dan clases, juegan en festivales, pero muy poco han hablado de sus escuelas, la verdad de este lado no conozco mucho, por eso que estaba preguntando, no he tomado la responsabilidad tampoco para buscarles y decir, mira, dime lo que pasa en tu país, pero tal vez entre ellos si, pero con nosotros, mucho menos, pero, mira, vienen también con hambre, esto también hace parte de esa cultura cotidiana, y vienen, claro, con la manera de ser que es más, cuando pienso en Maíra, nunca esta a tiempo, case nunca, por al menos un cuarto de hora, eso es su tiempo para ella, un cuarto de hora de la clase es su tiempo para ella, con eso, el gris de todo los días, esta sufriendo un montón, ella lo sabes, yo también, soy de Jamaica... en la verdad, es la manera, a pesar del tiempo y todo, hay una manera de abrirse al hecho de estar aquí, al hecho de aprender, al hecho de estar lejos de su casa, aun que sea difícil a veces, pero tienen hambre, y eso es algo que les ayuda mucho, porque tienen un crecimiento enorme, comparado cuando entran y cuando salen, comparado con otros alumnos, para todos, en general en tres años hacen mucho, creando en verdad, y también es algo también, y también Mayra que estaba hace dos años, y para ella también no tenia un nivel muy alto al llegar, pero si emergió con todo, no tenia mucha confianza en ella mismo, pero al final, si! Mordió de verdad!!! Eso es algo para mí, como decía, que no viene necesariamente de las escuelas, pero seguramente de la cultura, de la manera de ser, tienen unas ganas de aprender, una apertura, una curiosidad, y

en esta manera puedo hacer referencia con bailarinas de Brasil y también músicos, hay una apertura y una curiosidad que para mí les marca, salen de la masa!

Bueno, de la vida cotidiana, creo que en el nivel de... algo de las relaciones entre ellos, son todos, son 50 en todo, nos es mucho y hay como 10 o 8 en cada año, algo así, hay un nivel de solidaridad impresionante, de verdad impresionante, para mí, eso es, finalmente no tiene nada que ver con la pedagogía, es algo entre ellos, eso son de ellos, es una familia, es algo de circo también, que no conozco en la danza, en la música peor todavía, bueno en el circo hay esta... para mí me impresiona, porque no vengo de circo, es algo que me toca mucho, si pienso en algo de positivo mas a nivel de la escuela, diría una vez más la mezcla, el hecho de tocar... no estar sedimentado en una manera de hacer, la mezcla de cosas, el hecho de poder jugar con todas esas cosas y empiezan a aprovecharse creo cada vez más, y para mí, es algo a ver con el cotidiano, es el hecho de estar en Bruselas, el tiempo es horroroso, estoy de acuerdo, pero como la vida cultural, eso te lo juro es impresionante, lo que pasa en esta ciudad, con la programación del circo, de la danza, bueno, no es Paris, y también no es caro, menos mal. Aquí es más humano, y de verdad hay maneras de ver espectáculos de danza, de música, de teatro, de circo, encontrar la gente... hay estudiantes aquí que van hasta (Nombre de la región) para hacer Break dance, eso para mí es algo muy positivo también, al cotidiano posible aquí, algunos no lo hacen, pero hay muchos que aprovechan, que van hacer cosas, porque te alimenta, soy artista, soy creador, y también para lo interprete, saber lo que quieres hacer, en que tipo de trabajo quieres ponerte, es vendiendo cosas, esto también es algo importante. Para una ciudad bastante pequeña hay un montón de cosas. Hay teatros versionados por el estado, con inversiones del estado, pero tienen unas programaciones muy variables, que hacen venir gente de fuera de todas las partes, de todo el tipo trabajo, y esto también es interesante, el hecho de tener, Bruselas es sobretodo bilingüe, de repente hay teatros con la programación "flamenca", otras con las "francesas", quiero decir con una sensibilidad a nivel del tipo de trabajo muy distintas, eso es muy interesante para los artistas, saltar un poco de un lado para el otro, para ver como lo hacen, porque es muy distinto, muy diferente, a nivel de la música, hay de todo.

A nivel negativo desde lo que vivimos todos los días, diría seguro los problemas de espacio, las dificultades del espacio para mí es un problema de verdad, y a la vez, vengo del tercer mundo, he pasado 6 meses en Cuba y tienen un nivel incontornable ¿con que material? Nada, nada, no hay nada, entonces finalmente aun en esta situación nos quejamos, pero es una situación de lujo, la mayoría de los alumnos no se dan cuenta, vienen pensando que... la verdad es claro, trabajando como trabajamos tenemos que tener otra cosa, para el nivel que tenemos, para poder honrar este nivel hay que darles la posibilidad de trabajar en un contexto que va a permitir a mejorar. Entonces para mí el espacio es punto difícil, y si debería hablar de las relaciones humanas, creo que es un trabajo para toda la vida, sería más tal vez, algo del espacio, la falta de posibilidad de individualizar este cotidiano, mismo con 25 profesores para un total de 50 alumnos, no conseguimos individualizar.

Iba a hablar, justamente esta dependencia con los profesores, pero la verdad con la posibilidad de individualizar más, el profesor de arte de circo tomaría menos importancia porque sabes, las otras clases podría subir en el balanza, bueno con el hecho de no poder a las otras actividades más peso, dejamos los alumnos en un contexto del profesor de las artes

de circo como un maestro, siga el maestro, no hay cambiado muchas cosas, más cambia, más es igual.

La mayoría salen y trabajan, no buscan otra cosa, hay un alumno que ha salido hace dos años, con un nivel de rueda circ muy alto, y saliendo de aquí entro en la escuela de danza de (Nombre propio), es una escuela con un nivel, con un programa de tres años, bueno, quería bailar, sigue haciendo la rueda en festivales, sigue dando clases un poco, cuando pueda, siendo alumno de nuevo en una escuela profesional, no sé si va a terminar los tres años, no le hace falta, porque sabe ya que... viene con tres años de trabajo físico, con clases de danza y todo, entonces a lo mejor no va a terminar los tres años, pero quería el de verdad de navegar por los dos mundo, pero en general no, salen y trabajan, claro no, después en que trabajan, hacen otras cosas todavía, porque hay algunos que buscan más un contexto de compañía existente, Eloise, Soleil, algunas compañías francesas, o algo así, hay los que van más hacer cabarets, venden el numero, acaban trabajando con la misma cosa durante años, bueno, menos mal, yo no podría, ¡pero bueno! Hay otras todavía que crean sus propios proyectos, de manera colectiva, con los de la misma promoción, cuatro o cinco juntos y crean un espectáculo, una pequeña compañía con espectáculos y todo, y después claro, que no saben, que salen, la verdad es que en general tenemos la suerte de serien pocos, son pocos, la mayoría trabajan, a lo mejor tienen que encontrar un mercado. Muchos alumnos vuelven para decir lo que están pasando, vuelven también para... están en contacto por el Facebook, entonces la información corre, y también, bueno, hay siempre los espectáculos de cada año y vienen para ver. Mantienen un poco de contacto y claro con el profesor, por ejemplo, los alumnos de mano a mano muy a menudo vuelven simplemente para estar aquí sentado al lado de Slava y mirando los nuevos con quien esta trabajando, eso es muy fuerte también, no vienen, bueno... su para nos otros, si la escuela diera la posibilidad de trabajar con los profesores en el edificio, todos lo harían, porque claro, quieren seguir a entrenarse.

Algunos están trabajando en inversiones, en proyectos y cuando puedan vuelven y organizan la posibilidad, claro en otro lugar, a trabajar, y en eso momento pagan a sus profesores de aquí para ir trabajar con ellos una semana o algo así, y hay algunos también que han pedido para profesores de aquí hacer la dirección de sus espectáculos profesionales, en eso momento claro, es un contrato externo.

La formación continuada después de la escuela no hay, no tenemos la posibilidad a nivel de espacio, no tenemos la posibilidad a nivel de dinero, para pagar a los profesores, para seguir trabajando con otros, y en cima con 50 que salen cada año, si todo mundo quiere venir a trabajar con su profesor, el profesor realmente no esta aquí, lo que seria posible, pero al momento nadie esta previendo eso, y no voy a decir! Pero podríamos organizar como masterclass sabes, pero solo para sus alumnos anteriores, eso seria interesante, entonces organizar un encontró de exalumnos, y hacer un intercambio. Guardemos esa idea, pero cada cosa en su tiempo.

Circo Crescer e Viver – Profac

Entrevista realizada em 23 de maio de 2013 com Sergio Perim Fana Júnior (Júnior Perim)
(fundador e coordenador executivo)

MALLET

Gostaria que você fizesse uma apresentação pessoal, o que achar mais interessante de falar sobre você e sua formação.

JUNIOR PERIM

Eu sou Junior Perim, sou co-fundador e coordenador executivo do Crescer e Viver. Atualmente respondo pela presidência da Federação Iberoamericana de Circo, estou membro do colegiado setorial de circo. Minha atuação de circo toda se dá através do desenvolvimento do trabalho da Crescer e Viver que faz 10 anos esse ano. Uma Instituição que começa com uma ação social de circo social evolui com a programação de formação artística, hoje é uma Instituição que opera, vamos dizer, todos os elos da cadeia produtiva de circo. Então temos desde a escola que compreende dois programas continuados que é o programa de circo social e o programa de formação do artista de circo e um programa que não é regular, mas é um programa de oficinas livres; uma Companhia que está focada em trabalhar um processo de investigação, pesquisa e movimento da linguagem circense numa perspectiva contemporânea; a lona do circo, fixa, mantida na Praça 11, que temos como um projeto de consolidação de equipamento cultural da cidade do Rio de Janeiro, mas também como algo que trabalha na perspectiva da memória do território da Praça 11 configurado na história como berço da produção e da circulação de circos no Brasil, que passavam pelo Rio; um festival de circo, que é um festival que levamos três anos planejando e teve a sua primeira edição em junho do ano passado, um festival que foi concebido para ser anual, do qual sou diretor geral e artístico e um circo itinerante que chamamos de projeto circo volante que é a circulação da nossa produção artística criativa acompanhada da produção artística juntos com outros circenses da cidade do Rio de Janeiro e pelo interior do estado, em cidades que não tenham muito a dinâmica cultural. Sou autor de um livro, que conta basicamente a minha trajetória como ator social de cultura e também como militante do que chamo de cidadania criativa do circo.

MALLET

Você pode falar um pouco da formação acadêmica e da onde você vem.

JUNIOR PERIM

Eu não tenho formação acadêmica. Na verdade, é um pouco do que conto inclusive, na trajetória do meu livro. Nasci de uma família muito pobre numa cidade chamada São Gonçalo, uma cidade que fica cerca de 50km daqui do Rio, metropolitana. Nasci num bairro dessa cidade, não um bairro favelizado, mas um bairro muito vulnerável tanto do ponto de vista econômico quanto do ponto de vista urbano, porque era um bairro que se conformava como bairro de catadores de caranguejo, de gente que vivia da pesca do curral

de peixe no fundo da Baía de Guanabara. Atuei ali trabalhando em curral de peixe, vendendo caranguejo, depois fui trabalhar num abatedouro de frango. Parei de estudar com oito anos de idade e só voltei aos 14, mas me envolvi na militância social, acabei virando militante de um grêmio estudantil na escola. Isso me levou a uma militância partidária, durante 16 anos militei num movimento de juventude partidária, juventude socialista, fui presidente dessa organização no estado do Rio e fui dirigente nacional. Isso me levou ao serviço público, acabei sendo chefe de gabinete do prefeito da cidade de São Gonçalo e acabei virando superintendente do governo do estado do Rio de Janeiro. Trabalhei na Secretaria de Saúde. Um desejo absurdo de investigação, descobri ali, que como não tinha uma trajetória de educação formal, com muito sacrifício consegui terminar o ensino fundamental. Mas passei a ler muito, li de filosofia a direito administrativo, isso me deu de certa maneira, encabeçar um repertório de conhecimento geral muito grande e investi nisso, sou ávido leitor, mas não tenho formação formal, não tenho uma trajetória acadêmica.

MALLET

Então você não vem do circo, você não era artista de circo, não tem essa relação de artista.

JUNIOR PERIM

Não sou artista não, não pratico nenhuma atividade física no circo. Isso não significa que não esteja envolvido em processos de criação, a maior parte dos espetáculos são espetáculos cuja concepção eu, ou construí sozinho ou ajudei na construção, de certa maneira intervir nos processos de criação como quem produziu os espetáculos. Estou envolvido na concepção dos principais projetos do Crescer e Viver, não só dos projetos pedagógicos, mas dos projetos de difusão e de circulação, eu não tiraria isso de uma categoria de artista. Sou autor de um livro, escrevo artigos, embora esse livro seja muito inspirado em minha trajetória, eu vou manter isso, quis criar uma narrativa que fosse palatável para o leitor, então você imagina, quem sou eu para escrever uma autobiografia, não é? Então me coloco nesse lugar de ser um sujeito que é capaz de produzir subjetividade, de repensar meios, processos de mobilização da cidade, de construir e disputar um imaginário da cidade do Rio de Janeiro, disputar hoje o imaginário para atividade circense, isso para mim é uma atividade artística. Não sou físico, não me penduro no trapézio.

MALLET

Há quanto tempo você trabalha com artes do circo, envolvido nesse processo de formação dentro do circo?

JUNIOR PERIM

É bom entender a trajetória do Crescer e Viver. Eu fui nessa militância social, o estado me levava a processos culturais da cidade de São Gonçalo e lá comecei a frequentar a escola de samba chamada Unidos do Pau e da Pedra e acabei virando o diretor dessa escola, acabei assumindo a vice-presidência de projetos sociais da escola, que era a vaga que cabia ali, porque me queriam na diretoria. E aí falei: - só aceito ir para a diretoria da escola sob uma condição, acho que a escola precisa mudar um pouco o seu perfil, aquilo que ela propõe de carnaval. Em 2001 o Estatuto da Criança e do Adolescente faria 10 anos de edição e em

2000, quando assumi, sugeri que nós fizéssemos um carnaval que discutisse as conquistas efetivas para o desenvolvimento de crianças e jovens naquela ocasião de 10 anos de edição e de aplicação da lei, dos direitos da infância e da juventude no Brasil. E isso levou a escola de samba, não só a mim particularmente, mas toda a escola de samba a investigar o Estatuto para construir o carnaval. E uma das coisas que eu chamei atenção era o seguinte: - a gente vai fazer um carnaval sobre 10 anos dos direitos da criança e nós não apropriamos essa capacidade de mobilização social que tem uma escola de samba, mobilização sócio-cultural, mobilização de um território para fazer nada pela infância. Naquela altura quando a Pedra era uma escola de samba que não tinha nenhuma ação social e era um mote também para eu justificar a minha posição na diretoria da escola. Trabalhava no serviço público nessa época e disse: - vamos fazer um projeto social. E a escola não tinha dinheiro para fazer, daí falei: - não temos dinheiro, mas temos 5 mil componentes, vamos encontrar alguém que faz algo aqui. Numa escola de samba você encontra de cabeleleiro à oftalmologista. E aí fiz uma convocação de uma reunião para os componentes que estivessem afim de participar de um processo de discussão da criação de uma ação social na escola de samba. E apareceram muitos, fui surpreendido bem acima da expectativa que tinha naquela ocasião e organizei esse altruísmo das pessoas. Quer dizer, o cara quer fazer um trabalho voluntário, então você tinha gente que queria ensinar a cortar cabelo, mestre de bateria que começou a dar aula de percussão para criança, o cavaquinista que começou a dar aula de violão, um desfilante que era campeão de jiu-jitsu no campeonato estadual e começou a dar aula de jiu-jitsu, e tinha uns caras que não faziam absolutamente nada, que não eram voluntários, mas tinham grana e podiam apoiar isso, comprar um quimono, o violão e isso virou uma explosão, no final tínhamos mais de 50 oficinas dentro do programa social da escola, de tudo que você pode imaginar, inclusive atendimento médico. Mas aquilo era algo que me incomodava, porque quando a coisa começou a ser tocada e ganhou aquela dimensão, percebi, como uma pessoa que já acumulava uma leitura crítica, que tinha uma visão de autonomia da juventude, tinha militado numa organização de juventude de natureza política, e pensei: isso não muda a vida de ninguém, isso aí é aquele espacinho para botar os meninos pobres naquele velho estigma de que sim, ah tudo está bem ligado a você tirar o menino do potencial envolvimento com a criminalidade, que é como o senso comum vê o pobre e é como o senso comum determina que a atividade cultural seja ofertada a juventude e a criança pobre. E já comecei a fazer autocrítica daquele negócio: isso é muito assistencialista demais e precisamos mudar isso. E comecei a buscar uma literatura e buscar organizações que operavam no mesmo campo, para tentar entender e saber como as coisas eram, e fui aprendendo, aprendendo, mas não conseguia mudar aquilo porque primeiro, tinha um engajamento enorme da comunidade da escola de samba e segundo, não tinha tempo para gastar naquilo ali, me dedicar só aquilo ali. E numa ocasião, numa conversa de bar, apareceu um amigo meu, que é ator e é palhaço, chama Vinícius, e ele tinha trabalhado durante muitos anos num projeto que chamava Caravana Petrobrás de Cultura, que era um projeto que levava artistas de circo a várias cidades do Brasil. Ele tinha visitado, se não me engano, 416 cidades, quando o projeto terminou, ele era apresentador dessa caravana, levava muito artista inclusive jovens da Escola Nacional de Circo. E ele me falou: - Olha, o projeto acabou, não sei o que faço. Ele tinha sido animador cultural, um cara que toca violão, disse que estava com uma idéia de fazer uma escola de circo. Eu falei: - Putz! Cara vamos fazer esse negócio aqui no Crescer e Viver, estou desenvolvendo aqui

um programa social. E nesse mesmo momento, foi um momento em que eu tinha procurado uma galera do estado, que era uma amiga minha que trabalhava na área de cultura e tinha dito o seguinte: - Olha cara, você tem que fazer um projeto de incentivo, mas esse negócio que você faz aí de corte de cabelos e essas coisas, não vão dar certo não. Eu não sabia o que propor na lei de incentivo, e essas minhas relações do estado também me davam a oportunidade de acessar empresas. Daí chamei o Vinicius e disse: - vamos transformar isso num projeto de incentivo e vamos buscar um financiamento, eu tenho uns amigos que podem me ajudar, e acabamos fazendo um projeto de uma escola de circo e virou sensação. Conseguimos a via lei de incentivo em 2001 e em 2002 implantamos. Num projeto que ainda se chamava Escola de Circo Pequeno Tigre, porque como estava vinculada a escola de samba e a escola tinha um símbolo, que era o tigre, colocamos Pequeno Tigre, e virou uma sensação, porque naquela ocasião, eu lembro que a Escola Nacional vivia um momento de crise muito grande. Compramos uma estrutura gigantesca, as pessoas iam para lá e não acreditavam o que era aquilo, imagina numa escola de samba, uma escola de circo enorme. As crianças começaram a abandonar as outras oficinas e queriam se dedicar ao circo, daí começamos a centrar esforços naquele projeto, em qualificá-lo, fomos buscando outras parcerias, conhecemos a Fase e a Rede Circo do Mundo, em consequência disso, fomos nos apropriando do conceito de circo social, e começamos a partir dali a desenvolver uma pedagogia de circo social que foi se consolidando ao logo desses anos. Em 2003, numa ruptura com a escola, que começa a querer usar a estrutura do programa social para alterar as diretorias, a co-relação de força mudou um pouco, eu fico na ponta mais fraca do processo e disse: - não vou permitir isso. E fundamos o Crescer e Viver em novembro de 2003, deixamos de utilizar o nome Pequeno Tigre, passou a se chamar Escola de Circo Crescer e Viver, centramos única e exclusivamente a nação de circo e começamos a desenvolver outros projetos, mas foi esse o meu envolvimento, é daí.

MALLET

Bom, bem diferente dos outros. Fala um pouco da estrutura da escola, como funciona, quais são os projetos, quantos anos, como atende as crianças?

JUNIOR PERIM

A escola tem dois programas que chamamos de programas continuados. O circo social, que não deixamos de fazer, que é um programa que tem foco no circo de habilidades sociais, no desenvolvimento da criatividade, no bem-estar físico, afetivo. O circo social do moleque, que é um programa para crianças, adolescentes e jovens de classes e territórios populares, ele tem um corte sócio-econômico bastante específico e o funcionamento dele é de terças e quintas a tarde na lona e sábado de manhã na lona e é um programa que hoje tem capacidade de atender 150 até 200 crianças e jovens de 07 a 14 anos que estejam nesse corte sócio-econômico. Ele é continuado, o cara pode entrar com 07 e sair com 24, então você tem ali gente que passa quatro, cinco, seis anos. Durante muito tempo só tivemos esse programa. Em 2010 surge o programa de formação do artista de circo, que também é outro programa continuado dentro da escola. Como surge esse programa? Na verdade, parte dos jovens do circo social, embora não seja profissionalização, começaram a pressionar a escola dizendo: - eu quero fazer isso, cara! Quero usar isso como atividade produtiva, e agora o que faço, estou aqui há três, quatro, cinco anos e...? Chegamos a criar um programa que

chamamos de trampolim para a cidadania, que era uma idéia de uma qualificação mais avançada para um extrato dos jovens beneficiários do programa do circo social que desejavam o circo como campo de trabalho-profissionalização. Dessa ação, criamos espetáculos, movimentamos a cena com os moleques, os colocamos em atividades de engajamento econômico, mas ali já começávamos a estudar uma forma de criar um programa de formação com um viés, não gosto de chamar profissionalizante porque o Brasil tem esse defeito, essa irresponsabilidade, na verdade, do ministério da cultura de até hoje não ter realizado o projeto pedagógico de circo reconhecido pelo ministério da educação, isso é um grande problema, um grande desafio do circo brasileiro. É dessa observação que tínhamos do que acontecia pedagogicamente a Crescer e Viver é muito reconhecido no campo da ação social, muita expressão e circulando o mundo inteiro, falando da metodologia, participando de redes e articulações, vamos descobrindo experiências de formação para as áreas circenses e começamos de certa forma a absorver isso, significando isso, e levamos aí uns três ou quatro anos na formatação de um programa de formação. Então em 2010 começamos esse outro programa, a escola hoje tem o circo social e o programa de formação do artista de circo, tem uma proposta muito centrada na formação de um ator de circo capaz de promover, o que chamamos, de atualização das tradições, o programa tem essa defesa. O desenvolvimento da linguagem circense, nós achamos e partilhamos inteiramente na idéia, não estamos querendo ser a escola do novo circo ou do circo contemporâneo, nós somos um programa de formação de atores de artistas de circo que compreendam os planos históricos dessa linguagem que tem tradição na contemporaneidade. O circo revelou o conjunto de outras expressões no seu espetáculo que o coloca nessa condição, de ser uma espécie, para mim, de uma linguagem mais antropofágica de todas as outras. E esse programa funciona assim, ele tem uma grade que passa de três mil horas, já foi desenhado na perspectiva do que está estabelecido como ensino tecnológico no ministério da educação, porque há uma intenção de transformá-lo se não no primeiro, mas efetivamente num programa técnico e/ou tecnológico de formação para as artes circenses, temos muitos desafios para vencer ainda para isso, mas ele tem três anos de duração, é um programa muito centrado na formação física, corporal do artista, da qualidade, da estrutura do sujeito como artista de circo para poder preservar e dar longevidade a atividade artística dele, então o programa durante um ano basicamente o aluno fica centrado num processo de preparação física-corporal para lidar com o impacto que é você ser um artista de circo. Nesse mesmo processo que trabalha muitas atividades acrobáticas e que tem o que chamamos de as quatro famílias, que a acrobacia aérea, solo, equilibrismo e manipulação de objetos. Verdade que pela nossa estrutura física algumas modalidades não conseguimos ministrar na escola, por exemplo, o trapézio de vôos, temos limitação física, estrutural no espaço, mas todas as outras técnicas nós temos. E é um problema muito centrado na criação, é um programa que durante três anos o jovem passa por pelo menos seis processos de criação. Se hoje o reconhecimento do artista se dá pelo volume de atividades de espetáculos que ele participa, assim como está o registro do SATED, que acho que isso não presta para merda nenhuma, onde o cara precisa de duas, no Crescer e Viver ele passa por no mínimo seis nesse programa de formação do artista. E uma coisa que estamos fazendo que é super nova que é um pouco dialogar com aquilo que é o grande desafio do circo, é um programa também que ao mesmo passo que forma artistas, usa esses moleques como cobaias de experiência de fortalecimento do desenvolvimento do

circo. Falo de cobaia não de uma maneira negativa, mas é o tempo todo colocando no Brasil os desafios que a arte circense encontra, hoje para mim não é mais a qualidade do que se apresenta na cena circense que está em discussão, está em discussão a quantidade, há um baixo quantitativo de produção criativa no circo brasileiro. Motivo pelo qual, inclusive o próprio Plano Nacional de Cultura estabelece como meta a criação de companhias de circo. Quais foram as últimas companhias de circo? Aí quando falo de companhia de circo, não falo de um palhaço como malabarista chamando de companhia, não que eu desmereça esse tipo de produção. Falo de 15, 20 atores em cena todas as técnicas dentro do espetáculo, outras expressões dentro do espetáculo. Esse circo que faz parte do imaginário popular está se acabando, por conta da dificuldade da circulação das lonas, por conta da falta de investimento para se montar grandes produções. Agora, não ficarei dialogando com a dificuldade, não ficarei me adaptando a miséria, vou vencer a miséria, o tempo todos falamos isso para os jovens. E quando falamos de cobaia é que estamos dialogando com isso. Cada espetáculo agora chamamos de um núcleo de empreendimento coletivo. Então uma turma que está passando por um processo de criação de um show, também passa por um processo de formação da compreensão do que seria a institucionalidade de uma companhia, de como está o ambiente cultural brasileiro, e a idéia é que aquele show, todos os ativos daquele show, daquele espetáculo, e um espetáculo chamamos sempre um diretor de fora, outro na equipe de criação, todos os espetáculos da Crescer e Viver, absolutamente todos são autorais, trilha sonora original, é feito um figurino, é investido, então pegamos esse ativo e entregamos para esse coletivo, e sugerimos a esse coletivo que transforme esse espetáculo no primeiro passo da construção do empreendimento circense. Isso é algo novo que está acontecendo dentro do programa. O último espetáculo que fizemos com jovens já está nesse curso, a molecada se apropriou e já estão buscando outros lugares para ensaiar, estão apresentando, vendendo o show, chama “João” e agora estamos montando um show novo, com um diretor italiano chama Boris “Daker”, que também vai nessa perspectiva, então nossa idéia é cada vez mais fortalecer, que o espetáculo não seja só um espaço-tempo de criação para o desenvolvimento do repertório e do vocabulário artístico da consolidação da capacidade criativa do ator que estamos formando, mas sobretudo como espaço para a criação de um empreendimento circense. Agora seria legal, para ter um idéia geral do programa, você ter uma conversa de toda a equipe pedagógica, agora não vamos conseguir, mas podemos te passar todo o material para você ver as ementas. Em cada uma dessas famílias, o programa está organizado em três ciclos anuais, cada um com um semestre e com objetivo específico, com ementa das matérias e conteúdos, não é um programa todo ele centrado na técnica de circo, tem uma série de outras disciplinas como ética, estética, muita disciplina da educação física, temos uma defesa muito forte de que o circo precisa no lugar da crítica que a comunidade circense faz em educação física, de que ela quer se apropriar do circo, isso é uma grande besteira, a gente poderia dar o salto de nós nos apropriarmos porque a educação física já produziu conteúdos relacionados ao desenvolvimento de habilidades físicas e da potencialização das capacidades físicas de um indivíduo que se o circo não usar é burro. Todos os nossos preparadores têm formação em educação física, isso para a gente é central. O desafio ainda é apropriar algumas disciplinas dos conteúdos da educação física, temos feito isso paulatinamente na formação que ministramos para os jovens, conhecimento sobre mecânica do movimento, tudo isso ministrado em aulas com profissionais da área de educação física para o cara ter, sobretudo, uma longevidade

corporal que é um problema do artista do circo. Conhecendo ele pode ter a nossa crença de que ele também será um artista mais completo, mais perfeito, mais limpo, sobretudo, no campo da acrobacia, temos feito essa defesa e promovido essa aliança com os conhecimentos da educação física no nosso conteúdo pedagógico.

MALLET

Falando dessa estrutura desse projeto, e os professores que fazem parte desse projeto são formados, vem do circo?

JUNIOR PERIM

Esse é o grande problema, aliás, o principal problema que o estado não venceu. Minha defesa o tempo inteiro é de que a Escola Nacional de Circo não virasse uma escola de graduação. Hoje os nossos professores de técnica circense são artistas de circo, quase todos eles, claro, os professores de dança tem formação em dança, pessoal de educação física que tem formação em educação física, mas tem gente na educação física com formação em circo, e a maior parte do corpo docente é formada por profissionais e por artistas de circo, claro são capacitados para essa metodologia. Temos um encontro pelo menos, por semana de planejamento pedagógico, discussão do projeto pedagógico, ele é ambientado nas intenções e objetivos didáticos e pedagógicos da instituição, isso levou um tempo também o cara que aprendeu de uma determinada forma e acha que deve ensinar dessa mesma maneira, tem um processo ali de você quebrar determinados padrões de transmissão de conhecimento, que tem sido bom, é difícil. O tempo inteiro temos esse tipo de conflito e é sempre um conflito positivo, porque muitas das vezes uma experiência que trazemos de fora o artista consegue demonstrar que não será eficaz, mas esses são os profissionais, são formados e capacitados na nossa metodologia, que tem alianças com escolas no mundo inteiro, a nossa participação, por exemplo, na Federação Iberoamericana que é uma federação de instituições circenses que tem em comum um trabalho de formação em si, todas tem companhia, são diferentes, isso oportuniza intercâmbio mais per classes e viagens para os nossos profissionais, oportuniza o acesso a propostas e projetos pedagógicos e didáticos de diferentes escolas. A nossa aproximação com a FEDEC é muito grande, nos últimos dois anos temos feito um diálogos de muito acercamento com a Federação Européia, claro não com todas as escolas, mas destacaria a Flic, que é uma escola da Itália que tem muito diálogo com a postura da educação física, ela na verdade era um instituto ligado a ginástica olímpica que acabou de se reestruturar e se resignificar como uma escola de circo. Temos diálogo muito estreito com a *Carampa* que é uma escola de Madri, diálogo muito estreito com as escolas daqui da América do Sul, particularmente a “*Ataruba*”, do Peru, e o Circo do Mundo Chile, cada uma num campo, Circo do mundo mais no campo social, o “*Ataruba*” mais na formação artista e também da produção circense. Uma outra escola que temos nos acercado muito, também no campo social, uma escola chamada “*Ushi*” da Bélgica, e muito, muito proximamente também a Circo *Space* de “Luandes” que é uma escola que gostaríamos de ter como modelo didático, não pedagógico, mas didático, que tentamos seguir, sempre olhar e se deixar influenciar e inspirar o tempo inteiro, e estamos muito abertos a tudo, como você pode ver, a própria pesquisa que a Unicamp faz com o laboratório de vocês com o Bortoleto, os livros dele influenciaram muito a construção do projeto pedagógico no programa de formação.

MALLET

Pensando na estrutura os professores são contratados, como funciona essa estrutura?

JUNIOR PERIM

Isso é um problema, nós somos uma escola privada com finalidades públicas. Tem professores que vão uma ou duas vezes por semana, o contrato de trabalho é nota, somos uma simples da precarização do trabalho no campo da cultura. Tem professores que fica mais tempo, o problema é que como nosso financiamento é por projeto e 100% dele é por lei de incentivo ou municipal, ou estadual, ou federal, operamos com as três leis, temos três principais financiadores, cada um com uma lei diferente, nenhuma dessas leis cobrem todas as despesas, todos os encargos trabalhistas, nenhuma delas. Paga INSS, mas nenhuma delas paga, por exemplo, décimo terceiro salário, rescisão, férias, aí estamos falando de 14 salários. Isso é uma dificuldade porque essa precariedade, tanto é geradora de uma condição ruim para o profissional, quanto também fragiliza institucionalmente a organização. Estamos no momento de estudar formas de prover a contratação por CLT, mas é muito difícil, não sabemos se conseguiremos, estamos com o desafio, inclusive com a responsabilidade de fazer isso. Esse ano é o ano decisivo para saber se vamos ou não, temos sidos cobrados, não pelos profissionais, a maior parte deles que dão aula, contratamos por lei, o microempreendedor individual (MEI), um instrutor de artes cênicas, artes circenses são atividades reconhecidas pelo microempreendedor individual, mas é uma lei muito frágil, que a própria CLT reconhece mas não incorpora. Caso o cara vá lá várias vezes, tem subordinação ele sai da condição de MEI, na interpretação jurídica é vínculo, na verdade é vínculo. A legislação trabalhista diz o seguinte, o risco do negócio é do empregador, eu não sou um negócio, eu sou uma ação que se for obrigada efetivamente a fazer isso, sem as condições de fazer vai fechar. Temos sidos cobrados do Ministério do Trabalho, mas apontamos, as condições são essas, é desse lugar que vem o dinheiro e me diga como? O que tentamos fazer é reduzir a precariedade, se o cara é MEI, pelo menos o cara está recolhendo INSS, ele não tem FGTS, mas tem ali o empreendimento dele, e ele também não é exclusivo do Crescer e Viver, ele vai dar aula em qualquer lugar, na verdade é bom que ele dê, o que vem para contribuir com a qualificação dele como um professor, na verdade uma figura que não existe. O professor de circo é uma figura que não existe, como você monta uma universidade sem professor? Vai acontecer como as faculdades de produção cultural, ontem mesmo recebi um *e-mail* da coordenação da Universidade Federal Fluminense, universidade importante que criou o primeiro curso de graduação em produção cultural e lá “apsi” do professor, estão contratando professor com mestrado é tanto, com doutorado é tanto, não lembro os valores, 3 mil e pouco, 4 mil e pouco e qual é a formação desse cara? Ah pode ser psicólogo, pode ser assistente social, pode ser qualquer merda, desde que você tenha graduação, entendeu? É um pouco a inconseqüência atabalhoada de graduações de uma maneira irresponsável pela minha avaliação. Como é que eu contrato um professor de circo? Eu pergunto: quem é o professor da Escola Nacional de Circo, ele é contratado como na carteira? Professor de circo? Você só pode colocar em carteira aquilo que consta no Código Brasileiro de Ocupações. Se por um lado, assumimos essa posição, que uma porrada de instituição tem medo de assumir, nós assumimos e se tomarmos uma trolha nessa história, vou fechar. Se formos obrigados a ser assim, se o negócio é sério, todo

mundo tem que ser obrigado também. Paralisa a produção artista cultural brasileira porque as contratações são extremamente precárias. A maior parte produção artista cultural do Brasil não tem capacidade econômica, sobretudo aquelas que não têm finalidades lucrativas, como é o caso do Crescer e Viver, não tem capacidade econômica de responder a CLT. Isso não significa desejar que nossa gambiarra seja reconhecida, ao contrário, estamos envolvidos numa série de discussões e lutas a favor da criação de um marco regulatório específico da atividade produtiva na cultura, que tenha, entre outras coisas, a seguridade e proteção social, o trabalhador de cultura assegurado de uma outra maneira, de uma maneira mais justa. É complicado, uma empreiteira hoje no Brasil, com essa coisa do PAC, não paga o INSS, tem a sua folha de pagamento desonerada. O circo não tem, se eu compro um equipamento no exterior, tenho que pagar toda a taxa de entrada dele no Brasil. Um plantador de soja compra um trator e o trator está aqui pelo mesmo preço que ele comprou na Europa e ainda tem um dinheiro do BSNDS para pagar o negócio em 50 anos, que tipo de incentivo temos? Nenhum. Tudo tem que cumprir a risca, essa é a situação que operamos, infelizmente é assim. Se você conhecer na sua pesquisa e ela for divulgada a alguém que está assinando carteira, você pode conhecer 2, 3, 4, 5, me diz aí uma delas? Não estou falando só de escola, falo também de companhias, como é a contratação dos artistas? Diga-me um grupo que contrata? Estamos falando de empreendimentos, inclusive, com finalidades lucrativas e não estou dizendo que o patrão, o dono do circo seja um puto não, é impossível mesmo porque a sanzonalidade, quer dizer ao mesmo passo que há essa subordinação, o cara pode estar aqui trabalhando na sua companhia como acrobata e receber uma proposta para vir trabalhar na minha como acrobata porque vou fazer uma temporada maior, porque vou pagar um cachê maior, ele vai romper contigo, você não tem um contrato estável com ele. Há muita coisa da sanzonalidade mesmo, produtoras que contrata o cara para ir ali fazer uma intervenção, fazer uma festa, não sei o quê, como você assina a carteira disso, como você assina a carteira no teu botequim, onde você chama o cara para tocar violão toda quinta e sexta? Você assina a carteira desse cara? É um negócio meio maluco. Volto a dizer, isso não é nenhuma defesa da precariedade, ao contrário, é preciso construir um mecanismo jurídico, legal, formal para dar conta dessa singularidade que é o trabalho artístico, e não dá para falarmos só do circo. Estamos falando do circo, do teatro, da dança, se você dissecar a cadeia produtiva da cultura no Brasil, não é só o circo que está nessa situação. Se eu capto um ano de funcionamento da escola, assino com o cara bonitinho e no final tenho rescindir o contrato com ele porque não tenho o financiamento tem que pagar para ele, e dá onde pago? Se não pagar fico inadimplente aí não consigo captar meu ano seguinte. É você brigando com 30 leões. Tem o Crescer e Viver e outras experiências de escolas que acho que cumprem o papel importante para o circo brasileiro que é uma merda, tenho que disputar todo ano dinheiro em edital. Instituições como Picolino, Escola Pernambucana de Circo, Crescer e Viver são instituições financiadas. Por que até hoje não há um programa de formação para as artes? E paralelo a isso a escola tinha que ser pensada como essa escola de graduação porque já estamos cumprindo um papel que a escola cumpre há 25 anos. A escola dá um salto com aquele negócio bonito, uma nova estrutura, mas com conteúdo pedagógico frágil, ruim, não discute que artista vai formar. Estamos saindo da contratação para essa outra coisa, mas é porque isso também vai interferir, a escola tinha

que está pensando isso. O profissional do circo, quem é esse professor, como é que ele é contratado, enfim, acho que é isso.

MALLET

Fala um pouquinho da estrutura pedagógica, as disciplinas, como você pode explicar por ano, por ciclo, são três ciclos, o ciclo um está desenvolvido para alguma coisa?

JUNIOR PERIM

Eu não sei se tenho aqui.

MALLET

Você pode me mandar também, depois.

JUNIOR PERIM

Esses objetivos dos ciclos você acha no projeto pedagógico.

MALLET

E essa relação e alunos para professores desse curso, quantos alunos entram no primeiro ano?

JUNIOR PERIM

Temos selecionado de turmas que vão entre 20 a 30 alunos. Aprendemos uma coisa que foi o seguinte: na primeira seleção fizemos 30 e tiveram uns 60 e poucos inscritos, então entravam os 30 primeiros colocados, uma coisa meio concurso público. São processos de seleções públicas, mas temos parâmetros de força, flexibilidade, índices mínimos físicos, não artísticos, que o cara tem que alcançar. O que aprendemos? Você forma 30, mas o cara não tem pegada, o cara quando volta a atividade peida, se lesiona, opa não é isso esse negócio dói, não quero fazer isso, acho que vou tocar violino e evade. Então percebemos que não adianta fazer os 30 primeiros colocados, é quem alcança o índice do parâmetro de avaliação que criamos, no campo físico. Também muita coisa inspirada na educação física, tem o teste inicial que a educação física faz, que esqueci o nome, conhecido com conceito que quem não alcança não passa. A última seleção tinha 30 vagas, com 54 inscritos, passaram 14. Se passar quatro, vai uma turma com quatro, se passarem 30 vai uma turma com 30. A cada turma 30 vagas, isso depende de financiamento, e o que podemos garantir para o cara é o seguinte: o curso é de três anos, mas só te garanto ano a ano. Tem que captar o outro ano.

MALLET

Para os três anos é gratuito para os alunos?

JUNIOR PERIM

Não paga absolutamente nada. Algumas coisas fomos percebendo também, introduzimos no conteúdo pedagógico uma disciplina que chama didática e pedagogia circense que essa idéia que já dá para o cara elementos para ele transmitir, para poder atuar. Tem muita gente que é artista que está atuando, dando oficina, isso também é uma forma de dar repertório de

habilidades e conhecimentos para o cara para ele se defender na vida e também para multiplicar o circo. Esse cara, por exemplo, ele tem que dar ao longo de três anos, 50 horas, pelo menos, no programa de circo social do Crescer e Viver. Ele vai replicar o conhecimento dele dentro do projeto, o que fortalece o programa de circo social, porque qual a meta na verdade? A meta é elevar o nível técnico de circo social para que cada vez mais jovens do circo social ascendam ao programa de circo social do artista de circo que não tem um quarto sócio econômico. Então eu tenho, no programa do artista de circo, uma menina da Rocinha e um garoto do Leblon, o filho da Renata Ceribele do Fantástico é aluno, não paga nada, algum compromisso social de retorno essa galera tem que dar. É uma formação qualificada, com muitos profissionais envolvidos, ao longo dos três anos fazemos um monte de máster classes, oportunizamos acesso a outros espaços de formação com essa idéia de construir um repertório amplo como um artista autor, criador. Temos diversas parcerias que mobilizamos par fortalecer de uma maneira complementar aquilo que ele já tem no curso. É um curso que embora tenha três anos, tem mais anos que um curso da Escola Nacional. Tem o valor da criação. E algum retorno esse cara tem que dar. O que está acontecendo agora é que estamos com um grupo muito grande com essa habilidade didática pedagógica potencialmente desenvolvida que precisa pagar as horas, e queremos começar a criar atividades de intervenções juntos com associações comunitárias, outras ONG's que trabalham com circo, com teatro, com dança na cidade e em territórios populares deveriam colocar esses moleques para dar aula, ministrar oficinas.

MALLET

Qual o perfil do aluno além dessa estrutura ou capacidade física e habilidades?

JUNIOR PERIM

Ter terminado o ensino fundamental.

MALLET

E tem uma idade mínima?

JUNIOR PERIM

De 15 a 24 anos. Por que 15? É o tempo que se espera que ele tenha se formado no ensino fundamental, porque também no teste de processo seletivo, além das habilidades físicas, trabalhamos uma coisa, ele tem que demonstrar a capacidade de leitura e escrita, ainda tem mais uma entrevista de circo social, para entender as habilidades de circo social do cara, ver se realmente o cara quer aquilo. Porque tem muito conteúdo teórico no curso, não vou colocar filosofia se o cara na domina a escrita. Como vou conversar estética e ética com um cara que não domina isso? Não vamos discutir mecânica do movimento sem o cara entender noções básicas do corpo. O que temos percebido é que a maior parte tem chegado é uma galera que já está com o ensino fundamental e o ensino médio completado ou em fase de conclusão. A media é de 20 anos, muito pouco moleque na idade de 15, 17, 16 anos. Temos discutido a possibilidade de elevar as exigências de escolaridade dentro do programa de formação, o que já começa a dar esse desenho que queremos de ser uma coisa mais formal. Queremos ser uma escola formal, transformar esse curso. Se for formal e continuar a receber gente desse perfil, podemos pensar numa escola tecnológica que vai dar

um cabedal para gente para o professor formar em uma experiência de formação em circo no Brasil inteiro, vamos ver!

MALLET

Em termos de sem ser capacidade física, você tem algum aluno pró-ativo, que busque alguma coisa?

JUNIOR PERIM

Tenho, uma das fases de seleção é essa, teste físico, o trabalho de grupo e de entrevistas individuais, que é para medir as habilidades sociais do cara, queremos saber quem é esse cara, de onde ele vem, o que ele faz, o que pretende, qual o projeto de vida, isso conta no processo de seleção. Às vezes o cara é super bem estruturado no ponto de vista físico, responde a todas as exigências que fazemos, mas é um cara que do ponto de vista comportamental não, e ao longo da formação dele isso também é avaliado. Se o cara não desenvolve habilidades sociais como disciplina, assiduidade, pertinência, urbanidade com a equipe, com a instituição, com os demais pares deles, alunos, isso é avaliado bimestralmente. Na instituição você é obrigado a usar uniforme, que é uma resposta que você dá ao patrocinador, alguns alunos disseram que não iriam usar a marca. Você tem o direito de não sustentar a marca de petróleo na sua camiseta, agora vem aqui para você ver as contas e saber quanto você custa aqui. Porque é bonitinho para caramba você ser o radical revolucionário e o cara que quer mudar o mundo e eu assinar o contrato e você ter a sua formação paga por esse cara e não querer reconhecer isso. Essa é a forma de reconhecer. Se não quer eu dou o direito de não usar, só que esse direito estará associado ao seguinte: a você pagar pela sua formação, se não isso aí é uma ética sua de conveniência, uma revolução de conveniência. Temos esses entraves, que são bons, ajudam na formação e crescimento individual do cara. E implantamos uniforme novo e dizemos que o aluno só é obrigado a usar sem esquecer que é fornecido gratuitamente. Não é obrigado a comprar, nós damos para ele uma muda. Se ele quiser mais ele compra, e paga o custo de produção. O cara quer cinco camisas, uma para cada dia, ele vai pagar por pelo menos três ou quatro dependendo do volume que oferecermos para ele. E duas meninas chegaram sem uniforme e sem uniforme não faz aula e elas falaram: - a gente esqueceu, queremos comprar. Tem essa possibilidade, o cara que tem mais paga o custo de produção, e a gente mostra a nota de quanto custou e a coordenação pedagógica disse: - olha, tudo bem, mas precisa esperar a pessoa que cuida disso que é a Dona Carmem, que é a mulher do administrativo para você comprar com ela. Chegando lá, a Dona Carmem não estava. Entraram na sala e pegaram uma camisa, isso foi suficiente para a expulsão, o desligamento do curso. Choraram, teve uma discussão com os alunos que gostavam delas. Também gosto delas, mas o nome disso é furto, o que a instituição fez foi legal, a instituição só as desligou do programa. Não fomos à frente, poderíamos dar queixa na delegacia, isso era o correto a se fazer, claro que é uma coisa boba, uma camisa, mas quem pega uma camisa daqui a pouco pega duas. Como é que é você entra numa loja de televisão, quer comprar uma TV o vendedor não está, você pula o balcão pega a televisão e vai e se alguém vier atrás você diz que ia pagar amanhã quando o vendedor tivesse na loja? Isso não existe, então assim, isso são habilidades sociais comportamentais que exigimos e que são também sistematizadas num

padrão de comportamento, onde você tem um termo de compromisso, de deveres e direitos dos educandos todos da instituição, o cara sabe o que pode e o que não pode. Agora, tem coisa que não se escreve, como é que vou escrever que o cara não vai subtrair o bilhete da instituição? Não precisa escrever isso, “Carlos Buternal” já escreveu isso, e ninguém é dado o direito de desconhecer a lei. Você não pode praticar o crime e depois dizer que não sabia que matar dava pena de privação de liberdade. Tem códigos das relações sócias e humanas que minimamente espero que o cara chegue ali com. Não são muitos os conflitos, mas tem essas pequenas coisas que vão apontando e vão delineando um trabalho de conversa com eles de pactuação continuada. O processo de avaliação de monitoramento não é um processo de monitoramento dois do corpo docente para os alunos, mas é também dos alunos sobre as atividades da instituição desde as práticas institucionais até as práticas didáticas e pedagógicas. Então ao aluno também são ofertadas essas possibilidades dele avaliar o quadro de professores, avaliar a aula, as atividades, claro, tem momentos em que precisamos separar desejos e conflitos que existem, precisamos tratar essa informação. Porque a avaliação do aluno às vezes é muito carregada de conflitos que tem na atividade com o professor. Já tive um problema com uma aluna, que foi uma aluna que acabou saindo da instituição, foi desligada por conta de ter esses comportamentos, chega uma hora que você não tem uma relação de pertencimento, isso aqui não é uma academia de circo, se você quer ficar praticando circo para ficar com sua bunda dura, você vai fazer isso em outro lugar e vai pagar para fazer. Aqui você vai cumprir um programa que tem regras, aqui é assim, está pactuado, veio aqui e assinou um contrato pedagógico, disse que concorda, viu as regras de conduta do aluno que assinou que concorda e estou te cobrando, tem regras comportamentais que você não responde, e a instituição desligou essa menina. E ela uma vez, eu estava conversando com umas pessoas que vieram visitar o circo, veio falar comigo que estava puta porque foi transferida de uma turma para a turma da Lorean, que é instrutora, e falou que não gostava dela, porque a achava muito autoritária, e avisou que não ia fazer aula com ela. Eu falei: eu conheço a Loren desde 2005 e nunca ouvi uma reclamação dela, é a primeira, nunca tive nenhum problema com ela, na relação de trabalho, ela é uma pessoa que reconhece hierarquia, respeita é pro-ativa, e eu só vou te dar o direito de escolher que professor você vai ou não fazer aula, a você e qualquer outro aluno, quando vocês vierem aqui e dividir a conta do salário deles, porque quando tivermos com a mesma responsabilidade, porque quem tem a responsabilidade da escolha, tem que pagar por ela, o mundo é assim menina, você quer participar do mundo real? Porque você está no seu mundinho me impondo o que eu devo ou não fazer dentro de um lugar que você vem aqui para receber. Não estou dizendo que educação é esse movimento, é que o tem, pega aí e foda-se, não é isso, mas também não é essa a forma de se colocar, você tem os fóruns, os espaços e os meios para fazer sua avaliação, os meios não são esses, interromper de uma maneira bruta uma conversa, vai que as pessoas que estão sentadas fossem patrocinadores da instituição, olha quanta coisa ruim você falou da instituição que nem é verdade, teria que ficar explicando que não é verdade. Está em sua regra o seguinte: você não precisa falar bem do Crescer e Viver, mas se sair por aí falando mal da instituição tchau. Você tem um espaço para falar mal aqui dentro para disputar a constituição da organização aqui, agora ficar lá fora metendo a porrada, compromete a imagem, o funcionamento e a credibilidade da instituição. Foi uma menina que foi desligada, isso é avaliado durante o processo, a posição anarquista, corporal e a formação do sujeito, que tipo de artista é esse?

MALLET

E eu tipo de artista você espera formar, são especialistas, são genéricos, eles trabalham onde, podem ir para algum campo?

JUNIOR PERIM

A aposta do projeto pedagógico é que: 1 – ganhar habilidades acrobáticas, todos eles, porque o desenho da estrutura da progressão da formação do cara está dada para isso. Ele vai fazer acrobacia até o final do curso, o cara vai ter que fazer flic, mortal, terceira altura, tudo que você pode imaginar que é mais complexo da acrobacia o cara vai ter que fazer, mesmo que escolha como linguagem específica, acrobacia é obrigatória, vai ser algo que ele vai saber fazer minimamente bem, ele pode ter isso e escolher se especializar nisso e vai ter uma carga maior. Agora, terá isso e vai escolher uma outra especialidade, porque no segundo ano ele escolhe outras duas modalidades. No primeiro semestre no segundo ciclo, ele escolhe duas outras modalidades. No primeiro ele experimenta todas, no primeiro semestre do segundo ciclo ele escolhe duas outras modalidades, no último ele ficará numa única, porque a mais complexa é a acrobacia, vai ter o ano inteiro para trabalhar equilíbrio, mas dependendo da atividade que vá trabalhar, parada de mão para gente está no equilíbrio, não está em acrobacia, assim obrigatoriamente o cara terá que ter uma formação em acrobacia. Vai fazer oficina de equilíbrio e não vai trabalhar parada de mãos, se não tiver formação acrobática, tchau meu amigo, se não evoluir tchau. A gente monitora o tempo inteiro o desenvolvimento individual: - Oh tem uma tarefa para cumprir aqui para o próximo semestre, isso, isso e isso, não deu conta está fora! Não é uma prova, a Escola Nacional tem prova, não é prova, é meta. Minimamente para você progredir de um ciclo para o outro precisa desenvolver tais e tais habilidades de uma determinada família, de uma determinada técnica, se o cara não chegou, você dá para ele um tempo para isso, então ele pode regredir um semestre, se paralisando um semestre, não chegou está fora. A cada trimestre se ele não participar de pelo menos 85% dos encontros, das horas previstas para aquele trimestre está fora também, não é 15% de falta, é 35% do tempo programado e planejado, planejamos de três em três meses, não participou está fora, automaticamente desligado, tchau, um abraço, obrigado, você não permanece aqui. Porque também queremos nos colocar nesse lugar, de ser uma escola disputada, não é qualquer coisa. Quer fazer de qualquer jeito, sem compromisso, a escola tem um espaço para isso que é o programa de circo social, podemos avaliar, abrir uma exceção, porque ali tem um investimento que é maior, não é só a formação do artista é a construção de um modelo didático-pedagógico de formação para as artes de circo no Brasil. Queremos um artista que compreenda a contemporaneidade como linguagem, que seja múltiplo, não que nossa formação seja para além do circo, mas ofertamos uma possibilidade dele ter acesso a outros vocabulários expressivos para que ele possa, inclusive, usar isso em outros espaços e ambientes, para que ele tenha material de pesquisa para a técnica circense para fazer aquilo que defendemos que é o seguinte: nessa atualização da estética, o cara repensar as relações que ele tem com o aparelho e as relações que tem com a técnica para ele produzir algo novo, é isso que talvez seja o circo contemporâneo. Quer dizer, essa é a nossa defesa de circo contemporâneo, mas que não nos rotulamos dessa maneira, mas nos rotulamos sim, queremos atualizar as tradições, agora é óbvio não dá para ficar com pena da menina e biquinho andando com

bandeira em picadeiro, o circo precisa ser mais narrativo, precisa se repensar como imagem, precisa construir estratégias narrativas, acho que não funciona mais um circo que não seja dramatizado, não funciona mesmo, o olhar das pessoas, do espectador é um olhar mais apurado. O fenômeno audiovisual, o acesso das pessoas é totalmente pela imagem hoje, e acho que o circo por não ter essa fala, tem que estruturar imagem, o espetáculo tem que ser imagem, e essas imagens tem que ser capazes de estruturar histórias, você vai criando núcleos cênicos que vão te dando essa oportunidade da junção de imagens, você imaginar, ou construir e o espectador perceber ali que tem uma história e nós queremos um artista que compreenda isso. É verdade que é difícil, porque muitos artistas saem desse ambiente e vão atuar em outros lugares. Incomoda-me muito essa falta de investimento, porque o que mais vemos é uma galera no tecido, eu, por exemplo, aboli o tecido, não usamos mais o tecido no Crescer e Viver no programa de formação. Olha você vai fazer corda, aprende corda que depois você faz qualquer merda em tecido, mas é isso o artista está sendo capturado por essas festinhas, tudo bem é uma estratégia de sobrevivência, mas o cara as vezes se acomoda nessa estrutura e fudeu, aí o circo não evolui, então queremos um artista que reconhece isso que se coloque no lugar assim: - eu vou disputar a cena, vou disputar o lugar da linguagem da produção cultural brasileira nessa idéia de que cultura é um eixo estratégico do desenvolvimento econômico. É esse artista que queremos, daí uma porrada de conteúdo, é uma tarefa mais difícil, não consegue medir o impacto, esse tipo de impacto que o Crescer e Viver tem na cena, mas acho que se alguém está colocando esse artista em cena, declaradamente é esse artista que queremos colocar em cena. Tem muita gente nossa atuando em um bocado de lugar, muita gente que já passou pelo Crescer e Viver que está num monte de lugares, companhias e espaços e empreendimentos outros. Mas agora queremos que os moleques saiam de lá construindo seus próprios empreendimentos, queremos esse artista, o artista empreendedor, artista autoral, capaz de dialogar no seu processo de criação com a cultura brasileira com principal referência estética. Isso não quer dizer que estou folclorizando a produção. É tão diverso o Brasil, já fizemos o espetáculo sobre O Profeta Gentileza, o Luiz Gonzaga que pode parecer clichê, mas não é ele morou no Estácio, porque estamos no Estácio, então fomos investigar quem era o Luis Gonzaga ele morou no entorno do circo, então é esse o Gonzaga que fizemos o espetáculo. Essa capacidade de olhar para além do que está posto, queremos um artista com subjetividade, uma boa capacidade de pensar, disputar o imaginário artístico brasileiro, mas também o artista aberto à pesquisa, à influências, um artista antropofágico, a retomada do artista esponja que possa absorver de muitos lugares, mas criando coisas. O que vimos hoje me preocupa muito, fizemos um festival de circo que foi muito grande, foi um sonho de muitos anos e o sonho ficou do tamanho que queríamos, embora o recurso não tivesse chegado do mesmo padrão. Nós fizemos um festival em 28 favelas, imagina, no ponto de vista territorial, nada no mundo aconteceu assim, em circo, no Brasil nem se fala. Disputar a cidade inteira e disputar lugares que neguinho nunca quis saber. Dessas 28 tudo foi apropriado não tínhamos 28 lonas, tínhamos quatro lonas distribuídas em diferentes espaços, e usamos desde pátio de igreja a praça pública. Nas lonas queríamos uma produção mais contemporânea, mas o que era o contemporâneo? Não é essa coisa que o circo brasileiro tem feito que acho horrível. O cara acha que ser artista de circo contemporâneo é: - eu domino trapézio, mas a minha relação com o aparelho é a mesma relação que vou ver aqui nesse circo contemporâneo que vou ver no tradicional. A

diferença é que o cara colocou uma roupa diferente e entrou dançando dança contemporânea e trouxe arrastando no chão e chama isso de circo contemporâneo, e isso não é circo contemporâneo. Ah porque o artista tem habilidades de intérprete. O ator de circo é o ator de circo. O artista de teatro é o artista de teatro. O bailarino é o bailarino. Claro, vou beber em fonte da interpretação que me ajudam a estruturar o personagem no espetáculo de circo, é importante. Vou beber na fonte da dança que vai me ajudar a pensar a minha relação com o espaço cênico, claro vamos lá. A pensar o corpo como espaço de modelagem de produto, vamos lá, mas para ser o ator de circo contemporâneo eu vou usar tudo isso e quando subir no trapézio vou demonstrar que tenho um puta conhecimento da técnica do trapézio, que é aquele que está no imaginário de todo mundo, eu tenho a técnica clássica, mas desconstruí criando uma nova relação, posso apreender a platéia: - opa, esperava ver o que todo trapezista faz, e esse cara é trapezista, mas faz um negócio que ninguém faz. Aí se dá essa relação. Vi um diretor italiano falando no festival e não achávamos espetáculo brasileiro com essa pegada. E ele falou assim: - estou tão preocupado, esse diretor chama Roberto Magro, foi um cara sensacional, cara formado na *Fratelini*, mas é um cara que antes de ir para *Fratelini* era de uma família tradicional de circo italiana, mas foi fazer dramaturgia, é dramaturgo, depois se graduou na *Fratelini* e depois se graduou em dança na Espanha, o cara circula o mundo inteiro, dá aula na *ESAC*, dirigiu um espetáculo lá, vai dirigir uma coisa agora em Montreal, já dirigiu na *NIKA* na Austrália, é um cara fantástico, é diretor artístico na *FLIC* na Itália. E estão tão preocupados com que estão chamando de circo contemporâneo hoje que daqui uns dias, acho que o contemporâneo vai ser a gente fazer o tradicional, porque as pessoas não fazem circo, se penduram num trapézio e chamam isso de circo contemporâneo. Um pouco o que aconteceu com a dança também, a dança contemporânea vive essa crise. Então queremos o artista que compreenda essas dimensões. Enfim, queremos fazer coisas que revelem possibilidades de renovarmos e atualizarmos a cena brasileira, foi essa a intenção do festival com grupos e companhias internacionais muito legais, tivemos uma puta dificuldade de encontrar companhia de circo no Brasil, e vou te dizer, é muito sério isso. Na tua pesquisa se puder apontar nessa direção, se você me perguntasse isso há um ano atrás eu falaria da qualidade, hoje estou preocupado com a quantidade mesmo, não tem, o que achávamos eram grupos que diziam-se circo porque faz malabares. Sinceramente, não acho que um espetáculo de circo com palhaço seria um espetáculo de circo, eu não gosto, não classifico isso como circo, aliás, vivemos uma crise: circo é o que? É linguagem ou forma de organizar um espetáculo? O tempo inteiro transitamos entre essas duas formas de ver o circo. Ora, quando os parece mais conveniente para o nosso trabalho em prol do desenvolvimento do circo, vamos dizer que é linguagem, ora vamos dizer que é forma de organizar o espetáculo. Vivemos essa dúvida conceitual, vivemos essa dúvida há muito tempo e que bom, queremos continuar vivendo essa dúvida, que bom, foda-se porque se eu tenho o “cinematógrafo” sendo popularizado pelo circo lá na Inglaterra no final do século XVIII, século XIX por que vou dizer que o circo é linguagem? Se começa com um cara que era o cavaleiro real e trabalhava habilidades de equilibrismo sobre cavalos, o Astley, por que vou dizer que isso é linguagem? E depois trás os saltimbancos e mistura com não sei o quê e transforma isso num show, isso é o que linguagem, espetáculo? O circo sempre viveu isso. Claro que em algum momento é conveniente chamarmos de linguagem, mas tenho muita dúvida, acho que precisamos trabalhar esse hibridismo do circo, o valorizarmos mais

e ainda sim se colocar como linguagem, é difícil. Se produzirmos essa confusão conceitual será o grande barato. Se colocarmos o realizador, o fazedor de circo artístico para viver esse conflito, talvez seja um elemento importante para formar um ator de circo, porque se não vamos continuar aí, o que você viu surgir de conflito nos últimos anos, nada você não vê surgir nada, grupinho, palhacinho, não sei o quê...não estou aqui desqualificando, porque tudo bem, isso é uma nova forma de produção, mas esse circo que tem a força no imaginário popular que circulava o Brasil, que incorporava elementos, códigos, expressões da diversidade cultural brasileira produzindo relações, que são relações singulares no campo estético, que popularizou a indústria fonográfica aqui no Rio de Janeiro, você tem incorporação de elementos de festas religiosas, que são expressivas em alguns lugares do país, foram incorporadas ao espetáculo e transitaram com as lonas, o circo perdeu isso, num determinado momento, me parece que para uma defesa de mercado: nós somos os tradicionais olha aqui, ah o tradicional é tudo igual. O chamado circo tradicional é tudo igual. Vi outro dia uma declaração da Marlene Querubim que achei muito interessante, eu estava fazendo essa provocação num debate no Instituto “Tal Cultural” de São Paulo que foi organizado pela Cooperativa Brasileira de Circo, tinha lá os chamados tradicionais todos, muitos deles e me lembro que a Marlene estava lá e fez uma fala e sou enfático, defendo, acredito no que falo, sempre coloco assim:- essa é minha verdade, minha experiência, minha percepção, posso estar completamente errado, mas é a minha verdade, é bom que ela seja confrontada com outras, as vezes é desse choque que produzimos uma nova onde vamos nos encontrar. E aí naquela tensão do debate a Marlene falou: - Olha, aquele negócio que o Junior fala é muito sério, acho que nós tradicionais, e ela se coloca no lugar de tradicional, estamos perdendo público porque passamos por uma cidade e o povo diz: não vou assistir esse circo não, daqui a pouco vem outro e é a mesma coisa. A estrutura do espetáculo é igual. Hoje a grande sensação dos circos é ter o tal do globo da morte. O debate entre os circenses clássicos é ter o globo da morte, o cara que não tem é um merda. Legal, dez anos depois você vê o “remaker” de um filme, ou você vê uma banda que vai regravar tudo do *Led Zeplin*, vou escutar, legal, mas outra coisa sou eu assistir o mesmo espetáculo, com a mesma narrativa, com a mesma estrutura, o que muda é a porra do *coland* do trapezista.

MALLET

Tecnicamente às vezes é pior, ou às vezes é melhor.

JUNIOR PERIM

Acho que esse negócio de tecnicamente, acho importante ter esse cuidado, mas é uma falta completa de cuidado artístico. Você entra numa lona dessa, não vou citar nome porque não acho legal, mas entrei num circo importante no Brasil, chamado tradicional, uma lona maravilhosa, estrutura, caminhões, banheiro, e é vergonhoso o trapezista subir tocando uma música do *Bon Jovi*, contorcionista entra com uma música do *Cirque du Soleil*. Não há nada mais rico do que o repertório musical brasileiro, ritmo, musical, melódico. Não quero ser aqui xenófilo, dizer: não vamos colocar uma música internacional, o que custa, pelo menos, criar? Uma coisa que tem mais a ver com a identidade, troca, inclusive, se estou no Rio se tem essa permissividade de colocar qualquer merda, se sou um circo assim, vou ao Rio e coloco samba, se vou a Santa Catarina coloco “mande mamão” para dialogar com as

referências culturais da minha platéia, pelo menos, talvez isso me aproxime mais do público, são discussões estéticas, que precisamos fazer. Esse debate, esse conflito, essas coisas que estou colocando, sem também dizer o que tem que ser e o que não ser, mas acho que tem ser parte constitutiva do processo de formação do artista se não você não coloca o cara para pensar assim. Acho que essa outra dimensão de gestão, vender a carreira, o cara tem que conhecer política cultural, tem que saber dessa coisa que você já me perguntou, como são as relações de trabalho.

MALLET

Estamos quase terminado, fazer mais três perguntas, uma é como você vê o panorama hoje da formação do profissional de circo? Falamos bastante coisa, mas a formação específica.

JUNIOR PERIM

Frágil, eu escrevi um artigo, vou te mandar. Tenho um artigo no livro do Bortoleto que falo muito disso que é da ação do circo social a produção estética, que eu faço uma defesa que essas organizações que trabalham com cursos livres, sobretudo as de circo social, que são as que têm o caráter mais continuado e sempre sejam esse espaço para da profissionalização ter a escola como centro de graduação. Acho que a formação para as artes no Brasil vai muito mal, mas para mim o campo mais frágil é no campo das artes circenses, exatamente porque não temos uma formação de graduação. Acho que a grande tarefa que a Unicamp pode cumprir, acho que é a que está mais próxima disso, é o trabalho da Unicamp do laboratório dos circos era de inventarmos uma graduação de circo no Brasil, acho que sem isso não teremos muitos avanços. O Brasil precisa e se quiser melhorar o panorama artístico qualificar os processos de produção artística, qualificar a cena circense, tem que pensar a longo prazo. Para curto prazo é tomar a decisão, nós precisamos investir pesadamente em formação no campo do circo, para mim o grosso do investimento tem que estar aí. Para médio prazo você ter uma geração de artistas capazes de pensar a cena de uma perspectiva no seu desenvolvimento e então afetarmos de forma mais decisiva uma qualificação para um mercado da produção artística circense, na melhoria de seus processos de produção, da melhoria dos negócios circenses. Para mim o quadro é muito ruim, porque você tem a Escola Nacional com todos os seus problemas, acho a Escola muito ruim, digo isso publicamente, disse isso lá recentemente. Uma Escola muito ruim no ponto de vista que a escola não discute que artista vai formar, uma escola Nacional, escola de arte que não faz espetáculo, não tem processo de criação. O cara faz um espetáculo quando se forma, não investe em processo de criação, escola de arte do Ministério da Cultura que é outro equívoco institucional, a escola tinha que sair do Ministério da Cultura e tinha que está no sistema de educação brasileiro, ou tinha que está na ciência e tecnologia, como tem as universidades, ou na educação, inclusive, para ter financiamento. A escola teve aquela estrutura porque foi mudada de lugar e quem fez foi a Secretaria de Transporte do estado do Rio de Janeiro, nunca ouve uma decisão de melhoria da estrutura da escola por parte do Ministério da Cultura, isso é um absurdo, a Funarte caga e anda para a Escola. Escola pouco autônoma, não existe na Funarte, é uma coordenação dentro do departamento de artes cênicas. Quando você tem a Escola Nacional de Circo com essa estrutura, imagina a gente, que não tem nem assegurado à subsistência. A qualquer momento podemos fechar, se não conseguirmos nenhum patrocínio, a Picolino a mesma coisa. Ou, se diminui o

recurso que você acessa, tem que se diminuir o atendimento, ou isso vai impactar na qualidade de seus processos de formação. O panorama para as artes do circo é muito ruim. Se tivesse política pública, escola formal, educação formal no circo, não precisava existir podia ser só um espaço de festa, um espaço de contratação de criação de espetáculo com essa galera formada por ali, isso esgotaria minha necessidade de existência, o que é pouco também, porque você teria só uma escola formando. Tem quantas escolas hoje no Brasil? Continuada. Eu conheço a gente.

MALLET

Pernambuco, Bahia, São Paulo fechou, CECAP fechou, vocês, a Escola Nacional, no Sul duas, mas também são novas ainda não tem um processo a longo prazo...

JUNIOR PERIM

Temos 34% dos alunos hoje de formação artística vem de outros estados, e aí tem uns desenhos muito malucos, a Escola dá agora uma bolsa para o cara vir passar um ano. Porque da uma bolsa para a Escola porque não me da uma bolsa também para o cara vir estudar aqui, a bolsa é só para um lugar. Ainda tem mais essa, o estado brasileiro não reconhece o que está fora da Escola como formação em artes circenses, outra escrotidão. Não em política de formação para as artes do circo e política não pode ser um modulo de premiação no Carequinha de 25 mil reais. Isso é o que gastamos de corda. O cara que coloca isso não sabe quanto custa um mosquetão.

MALLET

Para finalizar, falar uns aspectos positivos da sua instituição, alguns negativos, o que você vê de mais difícil para a instituição ou o que ela ainda peca e depois vamos finalizando.

JUNIOR PERIM

Acho que o aspecto mais positivo do Crescer e Viver é o fato de ser uma instituição que conseguiu co-relacionar diferentes ações dentro de um propósito formativo, de ser uma instituição que consegue atuar como falei, em tudo, a criança começa num circo social e hoje está num circo itinerante, isso é um aspecto muito positivo. Acho que a maior fragilidade do Crescer e Viver é essa, de ser uma instituição privada que quer cumprir um papel público e de ter que viver de projetos e da “coiniscidencia” da iniciativa privada de acreditar ou não no nosso trabalho. Não poder contar com uma política pública de financiamento para a manutenção da nossa ação formativa, não nos permite alcançar alguns objetivos, entre os quais esse, de transformar numa escola formal, de melhorar sua capacidade instalada, isso também é uma fragilidade, precisávamos de um espaço, o nosso espaço já é muito melhor do que tivemos há três anos atrás, temos um investimento muito grande em material, mas ainda é um espaço muito aquém do que gostaríamos de ter. A principal fragilidade é essa, a econômica, a sustentabilidade insegura, não somos uma instituição auto-sustentável e não temos a menor capacidade de ser, não seremos nunca, ao menos que cobremos mensalidade, mas não é essa a nossa tarefa. E você tem fragilidades que estão para além do nosso desejo, que são de variáveis externas, ter que lidar que um profissional que hoje está com você, mas daqui a pouco quer sair, as vezes você não consegue manter o profissional por muito tempo, e as vezes você capacita o profissional

para a atividade pedagógica e você o perde, porque ele vai para outro lugar, que você também não tem grana para manter, para criar vínculos com ele mais duradouros. Mas acho que a instituição vai bem, está crescendo.

MALLET

Os alunos que são formados, que saem, retornam? Tem uma certa perspectiva de formação continuada, não no sentido do início, mas depois que ele se forma, de ele retornar para a escola?

JUNIOR PERIM

Não, temos agora pensado muito num programa de residência, nessa coisa das companhias que já estamos fazendo dentro do programa de formação do artista de circo, mas queremos criar residências de grupos do Brasil. Isso são projetos que o Crescer e Viver quer fazer, mas no geral lá é assim, ficamos três anos bolando um projeto, três anos depois se consegue o dinheiro faz, se não consegue abandona, ou deixa na gaveta. Isso é um desejo nosso, de criar uma reciclagem, de apropriar, sobretudo, a mão de obra qualificada de relação que temos com o mundo inteiro, mas não sabemos se conseguiremos fazer, não é uma perspectiva. Concluir o ciclo dele no Crescer e Viver vai a vida. Nós somos uma instituição que tem companhia, tem circo itinerante, a nossa atividade central é a formação, podemos parar qualquer coisa, só a formação que não pode parar, terminou a formação tchau, vai a luta. Não temos como acompanhar todos, não temos como medir, um ou outro sim, tem muitos caras com essas perguntas também: o que é feito com o cara que está aqui? O dia que você colocar uma universidade para fazer essa pergunta, um cara que foi formado na escola de engenharia de 1968, vai lá perguntar onde ele está, se ele foi um engenheiro que ganhou o Nobel de engenharia tudo bem a escola vai saber, mas se ele foi um engenheiro que está aí trabalhando numa obra, não vai saber de porra nenhuma, por que eu tenho que saber? É um negócio meio maluco. Agora, a instituição está sempre aberta, muitos voltaram, voltaram a fazer coisas, a se relacionar com o Crescer e Viver, mas isso é um movimento espontâneo, não é planejado. Queremos que essa galera forme empreendimentos, hoje o grande novo passo nosso será, primeiro foi o festival, que levamos muito tempo construindo, já foi o maior festival da América do Sul, pelo que me consta um dos maiores do mundo, seremos um dos maiores do mundo mesmo ano que vem, teremos aí dez lonas, pelo menos, no mínimo 30 favelas, a idéia de ter 15 companhias internacionais, 15 nacionais, dois “Crescis”, que é o laboratório de criação em artes do circo contemporâneo que é feito na Espanha, que fizemos aqui e trouxemos 20 jovens de 10 países diferentes. Durante três semanas fizemos um espetáculo autoral para o festival. Teremos dois, um desses como fizemos no primeiro, com 20 jovens, só que agora nos concentraremos na América Latina e outro só com artistas deficientes quem vai dirigir é a “Jenny”, a mesma diretora de abertura do Jogos Paraolímpicos das Olimpíadas de Londres de 2012, faremos com 10 deficientes físicos brasileiros e 10 ingleses., vão se juntar aqui três semanas antes do festival para montar um espetáculo de circo. Vamos dar formação para uma galera que tem deficiências nas capacidades físicas para atuar num espetáculo de circo. Nesses eventos, nessas atividades, muitos alunos acabam vindo para a produção, ou apresenta número, temos mostra competitiva que fazemos sempre, fazemos duas por ano, tem alunos que se apresentam ali. Tem o circo que itenera, eventualmente o aluno é

aproveitado nos processos de produção e nos processos de criação, mas não é uma merda quando esses caras voltam, voltam porque querem voltar.

Escola Laheto

Entrevista realizada em 26 de novembro de 2012 com Valdemar de Souza (Maneco)
(Fundador e diretor)

MALLET

Estava falando aqui com o Maneco da Lahetô, vou fazer algumas perguntas, responde tranquilo não tenha pressa, se fugir um pouco do assunto a gente volta.

MANECO

Depois você edita.

MALLET

Depois vou transcrever a entrevista e pegar os trechos que interessam para a tese, tem que classificar.

MANECO

É Lahetô é uma palavra indígena.

MALLET

Com acento, usa o ‘h’?

MANECO

É e o h no lugar do ‘r’.

MALLET

É bom, primeiro obrigado por me receber, agradeço muito. Gostaria que você pudesse fazer uma breve apresentação pessoal sobre sua formação profissional, assim como formação acadêmica, destacando suas principais experiências na área do circo.

MANECO

Tá.

MALLET

Como surgiu como foi, da onde você surgiu, como é sua história, bem tranquilo.

MANECO

Bom, a minha base de formação é os movimentos sociais, movimentos chamados de movimentos populares e eu venho da militância da igreja, dos grupos de jovens, depois militância sindical, militância de partido político, e, mas muito envolvido dentro de uma, e uma relação direta com apologia da libertação também onde uma região que morei no Mato Grosso também, era uma região bastante conflituosa e que como a teologia combatia o poder naturalmente, é...eu era engajado nessa movimentação e a arte, e a arte era utilizada como mecanismo de, para dialogar com as classes que eram, que faziam parte de

movimento. Foi isso em 88 quando eu já fazia teatro, fazia teatro e depois comecei a fazer circo e fui criado no núcleo de circo no São Félix do Araguaia, na região do Araguaia onde eu tive meu primeiro contato com palhaço e com alguns equipamentos circenses básicos. E a...minha...a...um comple...hoje estou fazendo filosofia, mas esses anos todos assim o que me manteve foi essa formação do circo, depois eu sai da região lá do Araguaia e nós fomos para Belo Horizonte e nós tivemos dois anos de capacitação em Belo Horizonte. Tinha um núcleo de circo na UFMG em Belo Horizonte, acho que foi um dos primeiros grupos de formação circense em BH, que era uma professora chamada “Lia”, dentro da UFMG e lá duas vezes por semana a gente fazia aula de é...de arame, é...um pouco de acrobacia, malabares, monociclo, diabolô, perna-de-pau, pirofagia, palhaços. Eram duas vezes por semana, e conseqüentemente a gente tinha aula também de teatro, de dança, era um grupo que, nós como é...como...esse núcleo em, no Mato Grosso tinha uma experiência bacana, é...de atuação na região através de circo, então nós fomos nos aperfeiçoar que era um projeto para voltar para o Amazônia. Através do circo, só para você entender um pouquinho né, o processo. Ficamos dois anos em Belo Horizonte com a perspectiva de formação para voltar para a Amazônia e desenvolver um projeto com circo itinerante. Nessa época nós compramos circo, arquibancada, equipamos um circo completo para voltar e itinerar na Amazônia. Depois teve um problema de, a gente recebia recurso na época, da Comunidade Econômica Européia que foi o forte de...de...disponibilização de recursos via Comunidade Econômica, que era via Rússia, Alemanha, e socialismo que acabava tendo uma ligação com essas manifestações de esquerda no Brasil. Então a gente recebia recursos de uma Comunidade Econômica que era as Irmãos Unidos, que era uma Instituição também na Espanha. É...e aí após a caída do muro de Berlim nosso recurso foi cortado pela metade, isso inviabilizou a volta para Amazônia. É, nos capacitamos...(interferência de uma mulher: olá vocês vão...Maneco:está gravando, to gravando, boa viagem...)

MALLET

Não tem problema depois a gente só passa as coisas que podem...(risos)

MANECO

Então inviabilizou essa volta para Amazônia em função dos recursos, mas é...nós éramos treze pessoas, acabou ficando é...duas pessoas e entre as duas, ficou eu e uma colega minha que mora no Mato Grosso até hoje. E essa...e aí nós voltamos para o Araguaia mesmo em duas pessoas, formamos alguns jovens lá através do pouco que a gente tinha aprendido em Belo Horizonte, formamos alguns jovens e itineramos, fizemos lá acho que seis ou sete cidades.

MALLET

Isso no começo da década de 90?

MANECO

É, desde a década de 90, 92, 93 por aí. E aí circulamos e o...e o...foi um projeto muito bacana. Mas aí também por questões financeiras e mais algumas divergências lá na condução do projeto e tal, eu acabei me casando e vindo para Goiânia, na verdade eu já, já havia um desejo enorme de mudar para uma capital para, é porque essa questão de...do

conhecimento é constante né e a região limitava um pouco essa busca constante pelo conhecimento. Mas aí eu vim e acabei montando um núcleo de circo aqui de forma voluntária. Isso em 94, quase 95, fiquei quase um ano trabalhando com jovens e também com o grupo. Nós tínhamos um grupo chamado Grupo de Teatro Lahetô, não era circo Lahetô, era Grupo de Teatro Lahetô. E aí ficamos num período de quase dois anos com o grupo de teatro e esse núcleo de jovens que eu oferecia enquanto formador e aí eu oferecia perna-de-pau, malabares, monociclo, nunca fui...nunca aperfeiçoei as técnicas, mas dominava e entendia muito bem as técnicas e como repassar essas técnicas para a criançada. É...em 96 eu saí desse núcleo, fui contratado pela PUC-Goiás, que era para...desenvolver um projeto social e eu acabei...e aí foi criada uma escola de circo que existe até hoje. Tem uma outra escola de circo na cidade chamada Escola de Circo Dom Fernando que ela existe até hoje, essa escola de circo, e eu fiquei até 99 e depois... E aí tem coisa interessante porque a...tem uma divergência com a academia mesmo, porque a perspectiva de formação da Católica era uma perspectiva de formação de um jovem, é...para retirar das drogas, para retirar da rua, para dar um encaminhamento, dar um suporte, é mais psicológico do que circense mesmo, é só para você dar uma segurança ali para a turma, e aí quando eles completavam uma certa idade tinham que sair do projeto e isso me incomodava porque é muito relativa a questão da formação, tem uns que necessitam mais tempo e tem outros que necessitam menos tempo. E outra questão era a questão da...como é que eu crio uma...eu crio um sonho e esse sonho não tem condições de virar realidade né. Tem jovens muito talentosos que entraram para o circo, e eu tenho casos assim extraordinários de jovens que no mesmo dia é...subir numa perna-de-pau de 20cm e terminar o dia com uma perna de 1,20. Eu vivenciei isso e eu vi, jovens com desejo, com uma coragem enorme de aprender. E jovens de dominar três bolinhas, três argolas e três claves no mesmo dia, menino que veio da rua que ninguém dava atenção nenhuma para o sujeito, não tinha valor nenhum, quando no mesmo dia o cara...

MALLET

Já conseguiu...

MANECO

É uma coisa incrível. E aí criou-se uma divergência, e acabei saindo da instituição para montar o projeto que eu queria e...é com muita dificuldade, mas é nesse espaço que estamos hoje até hoje aí, começamos devagarinho, fomos crescendo...

MALLET

E no teatro você tem a formação dos próprios grupos de jovens?

MANECO

Não, eu trabalhei com diretores importantes.

MALLET

Tá você tem uma formação de teatro.

MANECO

É da técnica do teatro mesmo e exercícios teatrais e trabalhei com alguns diretores importantes, entre eles o..., não sei se você conhece o Chico dos bonecos...

MALLET

Ouvi falar...

MANECO

Chico dos bonecos mora em São Paulo hoje, brincadista, diretor de teatro, escritor e até inclusive, com o Chico foi extraordinário porque eu pegava as aulas com a Miriam na UFMG (interferências... filho ta gravando a fala aqui, não grita não!) ficou uma coisa interessante que o...a...é...o Chico me...eu precisava participar de uma peça que era uma mistura de teatro e circo, e aí o Chico me propôs que eu dominasse o monociclo, o malabares, perna-de-pau, diabolô, é...e fogo, se eu quisesse entrar no espetáculo e isso num período de três meses. Era um desafio enoorme cara, e aí cara me era 4:30 da manhã eu levantava todo dia, não tinha choro não, eu tinha que trabalhar as 08 horas da manhã, então até 7:30 eu pegava equipamento por equipamento, não tinha muito espaço, era dentro de casa, nos corredor, no quintal, na rua, aí no dia do teste ele me aprovou, aprovou e eu entrei no espetáculo dominando esses equipamentos. E na dança também eu tive um...com um cara chamado “Lameque” Gonzáles, um dançarino profissional que tinha uma academia de dança em Contagem, em Minas Gerais, então nós fizemos uma...uma...é dança clássica e danças populares, tive uma formação bacana.

MALLET

É...espetáculos, companhias de circo...você trabalhou em alguma, como é que é

MANECO

Então eu Trabalhei no Araguaia “Bom Circo” trabalhei com um grupo aqui em Goiânia chamado Trupe Zada, trabalhei num outro grupo de teatro que era só teatro chamado Opinião, aí foi só teatro, foi um ano e meio mais ou menos só de teatro, ingressei na companhia, atuei. Nessa Trupe Zada fiquei uns três ou quatro anos. É...assim...nesses anos todos a gente tem trabalhado com várias oficinas no estado e também tenho dirigido algumas peças de teatro, alguns espetáculos, escrevi alguns espetáculos, dirigi. To...acabei de terminar um roteiro agora para uma palhaça e vou dirigir um espetáculo de rua também e aí espetáculos nossos atuais, da companhia mesmo.

MALLET

A...então há quanto tempo essa instituição Lahetô ta, desde 99?

MANECO

O Lahetô desde 94.

MALLET

94!

MANECO

Começou com o grupo de teatro Lahetô, mas é a mesma coisa.

MALLET

Ta então o grupo daí deu continuidade com a parte pedagógica.

MANECO

Em 96 que a gente teve um direcionamento diferente, teve mais desenvolvimento com o projeto social. Mas até então a perspectiva era de profissionalização, era de se profissionalizar mesmo.

MALLET

E há quanto tempo há criação da escola?

MANECO

(interferências) Felicidades...

MALLET

A criação da escola foi uma iniciativa sua...

MANECO

E da minha esposa e tinha mais um grupo, tinham mais duas pessoas, que era o Êri e o André Apuru. (interferências – amanhã a gente vê....) E eram mais duas pessoas...era..era...como eu vim dos movimentos populares, a idéia era que a gente montasse alguma peça de teatro com uma linguagem circense para que a gente atuasse enquanto, enquanto pensamento crítico mesmo, que tivesse peças críticas que questionasse umas coisas.

MALLET

Então, agora sobre a instituição e sobre o corpo docente da instituição. Poderíamos falar sobre a instituição de ensino, um pouco sobre a estrutura da escola, o funcionamento da escola, horário, como é que funcionam mais ou menos as turmas?

MANECO

Então hoje a gente, a questão da estruturação da escola, ela perpassa muito pelo um desejo mesmo, é o desejo de circo mesmo, em acreditar no circo mesmo, nesse potencial que o circo tem de..., e essa capacidade que o circo tem de transformar, mas é a...é a...é o...é o...é o objetivo de construir um circo, um circo para o país, eu acho assim, eu sempre falo isso, de a gente construir um circo e colocar ele no espaço que ele merece. Então a construção do espaço ela passa muito pela questão de dedicação, de ousadia mesmo de peitar,...é de peitar. Nós começamos aquele espaço ali com mutirões, é...com a ajuda da comunidade, com fazer festinha, vender rifa, diabos ali para construir aquele espaço. Hoje a gente tem um espaço que garante uma qualidade no atendimento e aí nós trabalhamos hoje com 120 adolescentes

e mais um grupo de profissionais, que nós chamamos de grupo profissionalizante. Então são crianças que são atendidas é, de segunda a quinta-feira no circo e na sexta-feira, elas vão para a escola. E elas são divididas, divididas em três grupos, o grupo iniciante, o grupo intermediário e o grupo profissional. O grupo iniciante é esse grupo que vem para o circo sem nenhuma perspectiva de formação circense é mais para ter um contato com a ludicidade do circo, com essa atividade lúdica, numa perspectiva de garantir o direito de brincar da criança e do adolescente. O grupo intermediário já aquele grupo que começou a se desenvolver, pintou interesse pela, pelo número de circo e aí quando ele se define que quer o circo de verdade, então ele passa por algumas aprovações. Cada ano essas aprovações tem sido mais rigorosas, mais rigorosas, então hoje para ele passar para o grupo profissional, ele precisa ter um desenvolvimento intelectual, acho que isso é importantíssimo. Desde o primeiro grupo ele, ele, ele tem acesso a leitura, ele tem um acompanhamento escolar, um reforço escolar, mas ele já começa a ler alguns livros do circo, algumas histórias do circo, ele começa a ter um conhecimento desse mundo circense naturalmente. Então quando, para passar para o grupo profissional ele precisa ter um bom desenvolvimento da leitura e a escrita, é...ele...ele precisa ter um conhecimento de música, então ele passa pela percussão, e não é só a percussão em si, mas tem ao menos uma percepção da percussão. É...nós trabalhamos no circo com uma música que nós chamamos de música, é...a gente não discrimina nenhum ritmo musical, mas a gente faz alguns julgamentos, com as letras das músicas, então aqui no circo só entra aquelas músicas que tem o conteúdo realmente que possa trazer alguma reflexão, que possa contribuir com a formação, é... a gente tem certeza que é um espaço de educação, e que até, os meninos muitas vezes questionam a gente: já que vocês estão limitando a gente de ouvir uma música, determinados tipos de música aqui no circo. Aqui no circo q gente pode limitar, na sua casa você ouve tudo que você quiser, você ta livre, mas aqui a gente precisa ter esse direito, esse direito de realmente limitar. Então aí, é, então aí, por exemplo, todos os projetos, é...os projetos, os espetáculos são montados já no grupo intermediário então, por exemplo, ele já começa a passar por um processo de fazerem parte da pesquisa, da concepção do espetáculo, da criação do roteiro, da discussão do espetáculo, aliás, desde o primeiro grupo, você viu hoje. Então essa idéia de participar do roteiro, da criação, agora de, por exemplo, esse ano, e como a gente ta falando do, da...da...da...querendo levar para o universo da criança que em vários espaços do a gente absorve conhecimento e que isso até o, não sei se você conhece o “Dulbani”, que é um pesquisador, que fala muito disso né. De ô quais são os espaços que a gente adquire conhecimento? Então a gente ta, o nome do espetáculo até no Lombo do Jumento, a gente, se adquire conhecimento, então o universo do conhecimento é muito grande é...e que muitas vezes é desvalorizado, não é a toa que nós estamos discutindo universidade aberta hoje, que é para trazer outros conhecimentos para dentro da academia, a capoeira, a dança, as manifestações culturais de forma geral. Então a montagem desse espetáculo, ela perpassa por essa preocupação, de como a gente formar um sujeito a partir dos vários espaços do conhecimento, então eles passam por todo esse processo. Por todo esse processo de entendimento do conhecimento. Então eles fizeram entrevista com a escola, foram lá na escola entrevistar a escola, foram entrevistar os pais, foram entrevistar a comunidade, aí eles trouxeram todo um resultado até do..do...do...até de, do espaço, por exemplo, do que é a escola, se gostam, se não gostam da escola, o que eles

entendem do conhecimento, porque que vão para a escola, aliás esse resultado é extraordinário viu. (risos) isso ta escrito já, to “edificando” o resultado.

MALLET

É! Ah legal! Agora tem que aplicar...

MANECO

E aí, se, esse processo todo eles já passam no segundo grupo, quando eles passam para o segundo, aliás, no primeiro grupo, quando passam para o segundo grupo aí é intensificado. Por exemplo, nós vamos montar o ano que vem é, um espetáculo para falar da pedagogia do Paulo Freire, então eles já começaram todo o processo, todo o processo agora de...de...de...de pesquisa, então nós estamos estudando o Paulo Freire, tem perspectiva de voltar lá onde ele nasceu, é uma...é...é...teorizar, absorver o conteúdo e tal, e aí tem as aulas das técnicas circenses também, que aí as técnicas circenses também são aliadas à nossa cultura popular. Nós...é...eu sempre falo que a gente tem, tem respeitado todas as manifestações culturais, mas tem inovado através delas mesmo. Então nós montamos, em 96 nós montamos, acho que a primeira quadrilha de perna-de-pau que tem história no Brasil, em 96 nós...é...fiz o maior sucesso, inclusive saiu no Jornal Hoje, no Fantástico, que essa idéia de utilizar o circo, intercalando, e...ele...ele...entrelaçando aí com as festas juninas, tal com essa manifestação popular, então nós criamos um maculelê na perna-de-pau também foi o maior barato isso e aí...a moçada gingando na perna-de-pau, fazendo capoeira na perna-de-pau, acrobacias e etc. aliás, foi enriquecedor esse processo, e aí nós trabalhamos com, a gente também defende essa acrobacia tradicional naturalmente, tem professores que dão essa formação, mas que também não canalize só para acrobacia tradicional, para ginástica olímpica na sua essência, mas que ela traga também essas manifestações culturais na...na...na...na hora do salto, na hora da composição do desenvolvimento acrobático. É...eu já to indo para outro canto...

MALLET

Não tem problema depois a gente volta

MANECO

Então, mas com relação a instituição é...acho que é importante ressaltar que a escola, é a gente tem, é, tem clareza e a gente sabe da importância que a, que o circo tem com o envolvimento da academia, de uma forma geral, então tem esse núcleo de pedagogia, que faz um trabalho muito bacana, umas parcerias, o curso de matemática também, o estágio de matemática no circo que já acontece há dois ou três anos, um estágio de filosofia, é...

MALLET

Os alunos da universidade vão até o circo, até a escola para fazer o estágio lá?

MANECO

Exatamente, a gente ta lá com a criançada e naturalmente alia o conteúdo com equipamento circense, com os números circenses, então, por exemplo, a matemática né, como é que você

vai aliar o trapézio, os números, três malabares, quatro malabares, quatro claves, cinco bolinhas e a própria estrutura dos circos, os mastros, os mastreáreis, o pano de roda. Ah! E tem uma coisa importante na nossa formação também que é a questão do, depois que você passa para o grupo intermediário, ele por obrigação tem que entender todo o mecanismo de montagem de circo e aí isso é um espetáculo.

MALLET

Eles montam a lona...

MANECO

É, todos eles, montam, desmontam a lona, sabem tudo. Estaca, mastaréu, pano de roda, tudinho. E isso é um...é um...é um barato que aí as meninas não montam, mas sabem também e aí toda essa questão do...do...do...do camarim também, do...do que tem no camarim, nos bastidores do circo, eles passam por todo esse processo de...de...de aprendizagem.

MALLET

Formação completa.

MANECO

É!

MALLET

E a estrutura dos horários como é que funciona?

MANECO

Ah! então, então, nós temos, nós dividimos em quatro turmas, são 60 crianças de manhã e 60 a tarde, então a gente divide às vezes em três turmas, às vezes em quatro turmas. É...e aí eles vão passando durante o período pela percussão, pela leitura, pela matemática e pelas várias modalidades que a gente oferece hoje, acrobacia, números aéreos nós temos tecido, trapézio, lira, é...é...nos números de equilíbrio tem monociclo, é...é...perna-de-pau, arame, depois vem malabares, diabolô, é...é...cama elástica, um pouquinho acrobacia, enfim, devo ter esquecido de algum aqui, mas são mais ou menos os básicos aí.

MALLET

E...então me conta um pouquinho dessa parte da alimentação também, como um espaço de periferia, os alunos que vem fazem parte dessa periferia, como é que é, como é que são esses alunos?

MANECO

É então, eles são, assim, um dos critérios da escola é que ele, o aluno esteja matriculado na escola do ensino público e que pertença a uma família de baixo poder aquisitivo. A gente tem até, tem uns...tem uns...10% de alunos que são, é...que estudam em escolas particulares, isso não chega nem a 10%, acho que 5%, mas a maioria são de escola pública,

então vem para o circo com muita deficiência e nitidamente, de assim, falta força na hora de pegar um equipamento, você vê nitidamente na pele, no dente, no cabelo, a deficiência alimentar. E hoje a gente consegue fornecer uma alimentação de qualidade e isso, isso faz a diferença. Então, inclusive nós temos um programa de...a...a gente faz uma apresentação uma vez por mês, nós chamamos isso de ensaio aberto, então aqueles alunos intermediários que tem um bom desenvolvimento, às vezes eles juntos com os profissionais, eles tem um bom desenvolvimento, então eles fazem uma apresentação, a gente abre para as escolas, cobra um 1kg de alimento não-perecível, e as escolas vem e isso tem ajudado a manter uma alimentação de qualidade. Bacana.

MALLET

A respeito do...dos...do corpo docente da escola, quem são os professores, qual a formação deles, são do projeto, são contratados, como que é?

MANECO

Então, o...o...nós temos hoje fazem parte do grupo, nós temos duas pessoas que são auxiliares de serviço geral para cuidar do figurino, adereço e da cozinha, limpeza etc. temos dois rapazes que trabalham na questão da fabricação dos equipamentos, é...não tem...é...não tem uma formação técnica, mas tem uma formação prática de observar e...então eles constroem praticamente todos os equipamentos que nós usamos hoje são eles que constroem. É e nós temos mais é, oito, aliás, sete que são formados pela escola, pela própria Escola de circo e que são contratados pelo circo Lahetô hoje, é, que foram ex-alunos e quem hoje fazem parte, então aí se dividem entre acrobata, malabarista, monociclista, quem domina os aéreos, isso que é o grupo, o grupo que responsável pelas técnicas circenses do grupo em formação. A questão da contratação é um aspecto importantíssimo, acho que para continuidade de qualquer projeto. Primeiro a gente precisa garantir o direito, sei que não é fácil, é uma realidade bastante difícil no nosso país e eu não me sinto nenhum um pouco melhor do que ninguém por conseguir isso, mas é um grande diferencial, é um grande diferencial. A...a gente tem uma carteira assinada, tem um salário garantido, aliás, eu acho que o circo hoje no Brasil, de uma forma geral, tinha que ter isso. Acho que mais do que brigar por uma política pública é para o circo, é a busca de uma garantia de direitos para os artistas, acho que a gente precisa tratar o artista de outra forma, buscar uma legislação que garanta seus direitos. Então o...o...a gente consegue, consegue fazer isso. Isso significa que o nosso projeto não tem interrupção, não tem interrupção, então ele é um processo contínuo, faça sol ou faça chuva ele é um processo de formação contínua. Ele é claro que é uma formação, muitas vezes mais lenta até porque a gente não tem condições financeiras para acelerar mais o processo e até porque a gente valoriza outros aspectos e não só a técnica circense também. Está em jogo a formação do ser humano, está em jogo a formação filosófica de cada um, esse pensamento, acho que de...de...(interferência – tchau) de quem atua no mundo contemporâneo, precisa pensar numa formação do século XXI e, acho que é isso, mais ou menos, e a...e a...minha esposa que é coordenadora pedagógica, e tem mais uma pedagoga no grupo, e a gente tem parceria com a área da psicologia, é...então tem para assuntos, para alguns problemas emergenciais a gente tem uma, é um grupo de psicólogos que atuam, é...nós temos pessoas do serviço social também, quando precisa fazer uma visita, ou a gente mesmo faz essas visitas também.

MALLET

Para conhecer...

MANECO

É para conhecer.

MALLET

É eu estava conversando com alguns alunos e alguns professores e alguns deles já estão fazendo faculdade, do projeto, faz artes cênicas, pedagogia, educação física...

MANECO

Exatamente.

MALLET

Então a idéia é dar essa continuidade para que ele possa buscar o caminho dele.

MANECO

Exatamente e nós temos, tem dois que foram formados no circo Lahetô, um faz parte dessa escola de circo que já trabalhei, que é um cara muito bacana hoje, que chama Fábio Nunes e tem uma certa independência, está fazendo educação física na federal e os dois, tem dois, aliás, um está fazendo pedagogia e o outro está fazendo educação física e a busca por esses cursos não é a toa, você já está no mundo ou da educação ou da arte e nós temos, tem um outro ex-aluno que trabalha no SESC, aliás o cara passou numa seleção, a inclusive concorreu com alunos da Escola Nacional de Circo e conseguiu passar no teste, teste extremamente rigoroso, só tinha uma vaga ali, e está no SESC dando aula, é...e nós temos três escolas particulares com ex-alunos nossos dando aula e que as escolas implantaram núcleos de circo, dentro dos colégios particulares e que é uma fonte de renda extraordinária e que são independentes, tem uma vida independente no circo Lahetô hoje, aliás os dois estão fazendo faculdade e os dois se mantém com recursos que eles ganham através do circo.

MALLET

Hum, interessante! É...como é que é a carga horária dos professores na escola, todos os, eles vão os dois períodos?

MANECO

É. São de segunda a sexta, nós trabalhamos de segunda a sexta e a...nesse, nesse período é...se surgir alguma apresentação, por exemplo, eu garanto o salário deles mensais, mas se surgir alguma apresentação ela está incluída no nosso contrato de trabalho de segunda a sexta-feira, mas eles tem, eles tem três momentos de ensaio durante a semana nesse, nesse período, então eles ensaiam. Agora nós diminuímos, nós tínhamos, agora são dois, mas nós tínhamos três momentos, essa mudança está muito recente ainda. Então nós temos na segunda, quarta e sexta-feira a tarde, então eles têm, hora vem professores de fora, hora é com eles mesmo, hora é sob minha direção, aí eles tem três momentos de formação e aí no

sábado e no domingo as apresentações que surgem eles ganham o cachê, eles ganham um cachê separado, então isso é uma complementação, um estímulo e até para manter essa cultura do cachê, e acho que ela é saudável né, super bem vinda né, essa questão para o artista, o cachê.

MALLET

Reconhecimento do trabalho

MANECO

É reconhecimento do trabalho. Exatamente, artista. E aí tem um bom estímulo, e tem uns...

MALLET

Todas os professores fazem parte da companhia?

MANECO

Todos os professores fazem parte da companhia. E aí também quando tem curso fora eles participam, cursos da Rede Circo do Mundo, tem uma formação do Soleil uma vez por ano que é proporcionada através da Rede Circo do Mundo que eles participam, tem dois que vão constantemente nesse processo de formação.

MALLET

Falar um pouquinho do projeto pedagógico. Aaa...você falou um pouco do projeto já, em relação a como vocês visualizam essa formação do aluno, é...você tem alguma coisa para acrescentar nessa relação, como é o projeto, a apresentação do projeto?

MANECO

Eu aaa...eu acho que já falei quase tudo, mas o...acho que tem outro aspecto que é muito importante, a...a...a escola também busca uma integração com a cidade é...e a, e a...e a gente tem uma preocupação também com a formação política dos outros. É difícil a gente falar de formação política hoje, porque ela está muito vinculada a partir da ideologia de esquerda ou de direita né...é um absurdo esse tipo de pensamento, mas a gente tem uma preocupação com a formação política dos jovens, de que forma que é...que eles devam perceber a cidade. Sim, historicamente a arte sempre teve um papel político importantíssimo e nós perdemos um pouco essa formação do..do...do artista político, do artista que questiona a sociedade, que percebe a sociedade de outra forma, a gente trabalha com a perspectiva de uma formação política, nós já estudamos Marx, já estudamos gêneros, estudamos as religiões e eles participam da vida ativa da cidade também. Então algumas manifestações fiz questão de levar, algumas manifestações, principalmente ano passado teve uma denúncia de corrupção na Secretaria Municipal de Cultura, município, teve uma manifestação, nós fomos para a porta da Secretaria, todo mundo aí teve umas falas bonitas deles, se sentindo artistas, goianos, fazendo parte da cidade e...é...e outras manifestações, teve uma greve dos professores e do serviço social, é...e nós estamos presentes, estamos presentes também na

agenda cultural da cidade, nós vamos assistir os espetáculos, então é um estímulo, quando vem um circo para cá também, de assistir o espetáculo do circo depois a gente senta faz uma avaliação, quando vem um grupo de teatro, a gente também leva, assiste, avalia, é...a gente tem curso, formação de dança e teatro também, tem parceria com alguns grupos de teatro aqui bacanas, é...enfim, desse complemento na formação do jovem. Nós tivemos um estágio de filosofia no circo ano passado que foi muito bacana para filosofar mesmo, para estimular o...

MALLET

Pensamento

MANECO

A capacidade de pensar.

MALLET

Aaaa...Só para aprofundar um pouquinho sobre esse tópico, como são é, divididas as disciplinas ao longo dos anos? São todas as disciplinas todos os anos, como é que funciona? Ele, você...quantos anos ele começa, o aluno vai para onde, depois tem uma certa, é...blocos, ou é de acordo com o desenvolvimento dele, como é que funciona?

MANECO

Então, essa, essa primeira turma são os equipamentos mais básicos perna-de-pau, malabares, monociclo, diabolô, é...a acrobacia, ela só começa depois que passa para esse grupo intermediário começa a ter um desejo, é...agora quando ele, ele, ele vai para o grupo profissional, então nós temos como básico a acrobacia, aí é acrobacia todos os dias. É...obrigatório, obrigatório acrobacia geral para todo mundo, é...e no segundo horário, no segundo horário nós temos uma divisão por equipamento, por aquilo que melhor você se desenvolvia, então tem alguns que são três ou quatro equipamentos. Quer para um pouquinho? "...” Tem uns que...aí são, são, são divididos entre três ou quatro equipamentos cada um, tem alguns que tem um desenvolvimento maior, tem gente que...que...que domina cinco ou seis equipamentos então aí depende da dedicação deles, é...divisão por equipamentos, mas a...a...não tem um critério geral, tem, são critérios respeitando a, o interesse e a individualidade de cada um para formar o coletivo.

MALLET

Anh...então tem algumas, no primeiro momento, disciplinas obrigatórias né, todo mundo faz tudo, depois você vai direcionando para algumas disciplinas mais específicas. Sobre...são quantos alunos para cada professor, como é que vocês dividem essa turma de 60 alunos, quantos professores, são quatro blocos, quatro turmas, divide em quatro ou um professor e um monitor, como que funciona?

MANECO

É, são, é uma, depende da...por exemplo se é perna-de-pau são dois e geralmente três que a perna-de-pau exige mais, tem que amarrar, tirar e etc. é...quando é...é...quando é...é...varia muito de equipamento para equipamento, mas geralmente, nós temos turma de 10, tem

turma de 15, tem turma de 20, aí depende muito de cada equipamento, é...o malabares, por exemplo é mais fácil de...de coordenar turma, é...então você pode pegar uma turma maior, o diabolô também é a mesma coisa, perna-de-pau já é mais difícil, então precisa de mais pessoas, acrobacia é mais fácil, é, apesar de que acrobacia a gente trabalha assim, com um limite de 10 a 15 pessoas para até para colher mais resultados. Porque se não demora muito e às vezes eles reclamam para fazer...e o tecido geralmente, quando você vai trabalhar tecido, ou vai trabalhar números aéreos, então às vezes pendura dois ou três tecidos também para, para aproveitar mais o momento.

MALLET

Anram...é...sobre a formação continuada, você tem algum tipo de formação depois que eles...tem um limite de idade, que eles vão até um limite de idade, como é que funciona esse processo, no final eles vão saindo ou você acolhe todos os alunos para...para...para o artístico, para o profissionalizante, como é que funciona isso, eles vão saindo por vontade própria, como é que funciona essa...?

MANECO

Eu...eu...eu sempre digo que, assim, no momento que a gente cria, que nós criamos um grupo profissional, que você oferece uma possibilidade da continuação, é ele que passa a definir, ele que é o tutor dele mesmo, é ele que vai dizer assim, olha eu quero ou não quero, então vai depender de todo o desenvolvimento dele, então tem muitos que no caminho percebem, percebem que...e...o...foi até interessante esse ano que, até fiquei muito sentindo porque achava que ele era um bom menino, responsável, que ia ser um bom artista, mas chegou no, em mim e falou assim, não. Ele viajou algumas vezes com a gente, fazia parte do grupo, ele falou, não, eu identifiquei que não é isso que eu quero. Acho ótimo isso, acho ótimo você identificar e buscar aquilo que você quer em determinado momento, então deixa bem, bem livre isso, no momento em que, agora se ele quiser continuar, ele tem que passar por todo um processo mesmo de...de...de, primeiro de identificação com o grupo, responsabilidade com o grupo, de disciplina com o grupo, aí quando passou para o grupo profissional, e aí tem alguns que, é...se não se definem, a gente senta, faz uma avaliação entre o grupo e tira, inclusive, nós tivemos agora um...um...nós tínhamos é...um...dezessete pessoas no grupo profissional, dezessete e aí eu trouxe uma menina que estava no Rio de Janeiro que eu te falei que, que passou quatro anos na Escola Nacional de Circo e ela veio para cá e foi dar a aula para a turma, e aí teve um grupo que começou a fazer corpo mole e aí eu fui obrigado a tomar uma decisão. Então, não tirei eles do circo, mas trouxe eles para o grupo intermediário, de volta para o grupo de treinamento, para “...” não sei o que, mas a gente também senta, avalia, também não tem esse, essa, nós não, não...não somos paternalistas, nessa ideia de pai, de proteção, mas a gente, mas a gente castiga de outra forma, como ele também, a gente cobra a disciplina dele de outra forma, então para eles dói demais né, você voltar para o grupo intermediário, quem está no grupo profissional, voltar para o grupo intermediário é um momento de reflexão e...e...aí meu querido esse é um grande diferencial do nosso projeto, processo, e respeitar o processo é fundamental, e aí quantos meninos que participaram por esse processo e depois deram a volta por cima, aí você vai para o grupo com, é outra percepção do mundo, é outro desejo, é outra realidade. Às vezes esse puxão de orelha, esse castigo, ele faz o sujeito refletir. Então, teve alguns,

por exemplo, que me disseram assim: - ô caramba, nos intermediários tem gente tão boa quanto eu, eu fui perceber porque ele não está nos profissionais, então tenho que ser melhor do que ele para mim está na lá nesse grupo profissional. Então a gente tem esses...essa...essa...essa clareza também, aí, aí precisa ter a disciplina, o bom desenvolvimento técnico, o desejo, é na hora de...de...de...na hora da montagem do espetáculo, na hora que vai, na hora, no dia da apresentação do espetáculo você tem que participar de todo o processo de organização de adereços, na hora de, que terminou o espetáculo, desmontar tudo, às vezes a gente sai com o circo, às vezes tem que desmontar a noite, é o grupo todo que vai, é o coletivo, é um exercício do coletivo né, bacana.

MALLET

Aram, interessante. Você está entrando na parte dos alunos, então esse perfil dos alunos que você identifica, é um perfil de saber trabalhar em equipe, ter comprometimento.

MANECO

Fundamental, isso, isso tudo, aliás, tem um aspecto importante, é...é...qualquer tipo de divergência com o professor na hora da aula, a gente pede para que ele deixe para o final da aula, a gente, constantemente a gente senta e avalia, constantemente, de cabeça fria, a gente senta e avalia, aí os professores entram na roda, direção entra na roda, aí ninguém se isenta das avaliações, isso, isso é muito bacana, mas na hora da aula, a gente tem o maior cuidado de não, não, não, divergir é até interessante, mas conflitar na hora atividade, às vezes é um problema, problema que estressa, estressa aluno, estressa professor e não se vai a lugar nenhum, fica só no campo do conflito. Avaliar no final da aula, até o momento de avaliação isso é extraordinário, que faz a gente refletir e crescer, então isso é um aspecto importante. Essa questão da valorização da...da...do coletivo, o circo, natureza não sobrevive sem o coletivo naturalmente, então a gente precisa além de praticar, teorizar sobre isso, exercitar isso constantemente nosso aspecto coletivo e não adianta, a gente não sobrevive, não sobrevive, o circo é muito difícil de sobreviver sem o coletivo. O circo itinerante é...poderia estar melhor se valorizasse o coletivo, às vezes o dono ganha...o...o...a diretoria do circo ganha, mas o artistas do circo não. É...divide, eu ouvi muitas historias, divide os fracassos, e na hora que a praça está ruim, até um...negocia com os artistas de que tem que ganhar menos e que só devam trabalhar pela comida e os artistas concordam, aí na hora que a praça está boa ninguém vai falar assim ó, agora você vai ganhar mais porque você cooperou lá no...quando a praça estava ruim, então tem esse, essa "...". E a gente, e no circo a gente tem essa, se a gente tiver melhor porque eu jogo super aberto, se tiver melhor, se tiver melhor condição, melhora o cachê, a gente melhora a qualidade em todos os aspectos. Se está ruim eles não vão ter nem salário né...(risos).

MALLET

Não tem como mudar.

MANECO

Não tem como mudar.

MALLET

Aaah! Fala um pouquinho da especialidade né, dos alunos, essa parte de profissionalização, segundo intermediário né, seria que eles começam a direcionar para um especialidade e quando eles estão lá no profissionalizante, eles treinam a especialidade deles, como é que funciona isso?

MANECO

Bem, então aí, eles já tem uma, já começa a surgir um interesse por cada equipamento, é claro que eles, depende muito do professor, às vezes o professor é um espelho de cada equipamento, mas aí começa a surgir o interesse que quando ele chega no profissionalizante, ele já precisa chegar bem desenvolvido com o número. Às vezes, ele tem um...quando chega no profissionalizante que ele vai desenvolver esse número, e a gente tem é...tem deixado alguns momentos também para uma criação livre de números deles, para que eles vão buscar seus próprios números, e até, e até às vezes na criação do espetáculo também, a gente vai dando um direcionamento, mas vai deixando eles entenderem esse processo, esse processo de criação.

MALLET

Aaa...fala um pouquinho agora, depois da formação da escola. Quando o aluno se forma na escola, em que setor ele está capacitado a atuar, em quais modalidades, etapas desenvolvidas, algum trabalho como artista generalista, especialista, trabalhos pedagógicos, em...ONG's como é que você pensa que é essa, o final da formação, no sentido de você fez até aqui agora você pode responder o que você, você pode ir para algum lugar. Para onde você acha que ele?

MANECO

É bastante, bastante importante tua pergunta. É...eu acho que o, essa, essa perspectiva de uma formação, é...de uma formação intelectual, é...de um artista é...crítico, de um ser pensante politicamente, isso possibilita ele em qualquer espaço que ele estiver, saber se virar. Qualquer espaço que ele for, ele vai saber se virar, acho que essa é uma perspectiva mesmo de formação, mesmo que não vá para o circo, que ele vai continuar sendo malabarista, mas ele sabe se virar, sabe se manifestar, é...diante das dificuldades, e eu, eu observo, é um dos aspectos que eu vejo, é como, como diferencial. Eu tenho colegas meus que estão no terceiro período, no quarto período, no sexto período de filosofia e que na hora de se, se pronunciar profundamente não dão conta, na hora de apresentar um seminário não dão conta de falar com segurança, de...de...de ter um conteúdo para falar, e a minha turma, às vezes eles vão apresentar o circo, eles vão para academia apresentar o circo, vão e apresentam com muita responsabilidade, com todas as informações, aliás, eu agora, é...nós chegamos numa cidade aqui, para ir num festival e eu cheguei meio atrasado e tinha que é, encaminhar algumas coisas do espetáculo e tinha uma entrevista na rádio, aí o Walmike foi dar entrevista no rádio e eu fiquei ouvindo.

MALLET

“ ... ”

MANECO

Não, não, o Mike é um que está fazendo percussão hoje de manhã.

MALLET

Ah! Tá tá!

MANECO

E aí ele foi dar entrevista no rádio e eu fiquei ouvindo. Ah! Fiquei super orgulhoso, o cara falou super bem, falou super bem como é que funcionava o circo, como é que era a dinâmica do circo, qual que era a proposta do circo, falou super foi uma Elke Maravilha. Isso porque tem o interesse, essa formação, esse é o resultado da formação mesmo, e o...e o..., e o...então todos os assuntos que...que...que vem para o circo a gente faz questão de dividir, nós temos um, na sexta-feira nós não vamos para a escola, que é um diferencial, nós não vamos para a escola, que tem, continua a atividade na escola, na sexta-feira com a matemática, com a, tem grupo de leitura e com um grupo de esporte e lazer, não é esporte e lazer, é lazer e brincadeiras, esqueci como é que é o nome, mas é. E o grupo fica, nós temos um dia que é isso, é importantíssimo, nós temos todas as sextas-feiras aqui, a gente uma avaliação na semana, planejamento da semana e geralmente a gente traz alguém de fora para discutir...

MALLET

Os valores...

MANECO

É. Discutir a formação dos alunos, que esse é um...é um...é um...que aí faz a prática durante a semana, na sexta-feira nós vamos teorizar, teorizar, então, isso as vezes está linkado com algum pensador ou com...algum...com alguma...com...com...com a teoria pedagógica.

MALLET

Eu vi que também, vocês apresentam algumas leituras, alguns conceitos de alguns pensadores usando uns filósofos...

MANECO

Com certeza...

MALLET

Educadores que vai fazer diferença para esse aluno, por mais que você tenha 6, 7, 8 ou 12 ou 20 anos.

MANECO

Com certeza.

MALLET

Cada um se especializa no seu nível intelectual na discussão, claro, mas pelo menos, vocês trazem e que apresentam alguma coisa nesse sentido.

MANECO

Exatamente. Quando ele vai para...para...para a universidade, ele já tem esse, já tem ao menos, uma noção de algumas coisas, e outro já vindo no meu campo que é a filosofia, tem muita coisa, muita coisa relacionada, que é um...de vez em quando vem um filósofo, é...de vez em quando vem um pedagogo, principalmente vindo a questão do Paulo Freire e do...do Bosch, ou Piachet, sempre tem um teórico fazendo parte...

MALLET

Fazendo parte dessa estrutura também né, não é só o fazer por fazer...

MANECO

Exatamente.

MALLET

Alguns dos alunos formados no projeto fazem faculdade, como é que é isso, tá na faculdade ou... ?

MANECO

Então, isso é...esse

MALLET

Como é que estão os ex-formados? Você conhece algum, sabe de alguns, mas de todos?

MANECO

Então, isso é o...o...o...nós temos dois que estão fazendo é...educação física, que é o Fábio e o Marcus Vinicius que trabalham na Escola de Circo Dom Fernando, aliás o Marcus Vinicius faz é...educação física e o Fábio faz pedagogia. É...é...nós temos o Fernando e o Marcos Paulo que faziam educação física e estão dando aula em escolas particulares, é que é esse que está no SESI, escola particular. É...nós temos a Valéria que faz pedagogia e o Batatão que faz artes cênicas e a ano que vem a ideia é de ir mais uma leva aí de, de quatro ou cinco da faculdade, aliás...

MALLET

Prestando vestibular...

MANECO

É, é, aliás, eu falei para eles que em janeiro vou fazer um contrato com eles. Só ficará no projeto se for fazer faculdade, que é...é...é cobrar mesmo de quem busca o conhecimento, não de acomodar no tempo. Porque eles vem de uma realidade muito difícil e se não tiverem entendimento, não tiverem conhecimento não vão conseguir contribuir com pai, com mãe, com os irmãos, quem está envolvido em violência lá. E não é uma responsabilidade minha, é responsabilidade deles também de ajudar a reverter esses fatos.

MALLET

Você dá, você pode dar o subsídio, mas quem realmente vai, são os alunos.

MANECO

Eles são protagonistas das histórias deles.

MALLET

Como você vê no panorama geral brasileiro, a formação do artista, do profissional de circo? Assim de uma maneira geral, não do seu projeto, mas como um todo.

MANECO

E rapaz essa pergunta é difícil (risos). É...é...é muito deficiente, a formação no Brasil é muito deficiente, apesar das belas iniciativas que existem, mas é muito deficiente. Primeiro a começar pelos espaços, pela garantia de um bom espaço, depois pela uma garantia de continuidade de políticas públicas que garanta essa continuidade da formação, depois a questão de profissionais, profissionais habilitados para dar aula, que é a...nós temos um...um...um professor tradicional capacitado tecnicamente, mas pedagogicamente muito deficiente, aliás não tem metodologia e pedagogia nenhuma, tem uma proposta começo, meio e fim. É...o...e a questão...a...a...os...a...os...os...tem ainda é muito recente para falar nos alunos formados nas escolas, nos projetos sociais, mas acho que é uma grande, é...vai fazer um grande diferencial nisso futuramente. Acho que têm duas coisas que me chamam a atenção que é o circo social e os artistas, os artistas de rua, não sei se a gente pode se é...se...se são mesmo...acho que são duas coisas diferentes né. Tem tido um resultado extraordinário, eu fui agora cara num...num...na convenção, no...no...V Encontro de Malabares aqui em Goiânia, e eu fui homenageado. Cara, que coisa extraordinária! Eu vim uns malabaristas como nunca vi num circo em lugar nenhum, nem no Soleil nunca vi. Cara, que técnica apurada, que criatividade, tem um gingo, esse gingo que estava te falando. E o...então eu vejo, eu, eu, eu vejo assim com bastante deficiência, muita deficiência mesmo, mas tem grandes iniciativas. Vocês lá em Campinas, na Escola Nacional, o Rodrigo, a Escola Popular lá em BH e acho que tem outras iniciativas no Brasil também. Importantíssimo mesmo, a gente tem dialogado com o Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, tem surgido alguns núcleos aqui, não tão, tão desenvolvidos, mas há o interesse muito grande na formação. E outra coisa que me chama a atenção eu acho que a gente teve uma crise de palhaço recentemente, acho que a gente sumiu da praça o nosso grande palhaço, o nosso...o nosso...fazedor de rir mesmo, a nossa fonte do riso, mas eu acho que está voltando agora, tá voltando. Bons palhaços aí têm ganhado bons palhaços recentemente. Gente nova tem gente nova com capacidade incrível de fazer rir.

MALLET

Ótimo! Perfeito! É...agora sim, quase finalizando já a entrevista, gostaria de saber um pouco a experiência do cotidiano da instituição, gostaria de, que contasse os aspectos positivos, apesar de ter falado alguns, da instituição e o processo de formação, que você pontuasse esses aspectos positivos que você vê na formação do seu projeto.

MANECO

Então, mas, vou, vou, você falou de alguns aspectos negativos ou...

MALLET

A gente vai falar.

MANECO

Ah tá! Dos aspectos positivos, eu acho que a primeira questão é a gente poder interferir na sociedade através é...através...de um...de um circo. O circo da forma que ele é tratado no Brasil, acho que você oferecer para a sociedade uma perspectiva de educação de transformação da vida através de um...de um...de uma manifestação cultural é...discriminada, mas que é capaz de dar conta de educar e transformar é...um aspecto muito positivo isso, é...eu acho que através do circo é...a gente pode discutir a sociedade hoje com a maior tranquilidade, a falta de equilíbrio da sociedade, o circo complementa isso com a maior tranquilidade, isso é meio filosófico isso, ou é muito filosófico isso, mas eu quero escrever sobre isso, quero escrever, acho que, me chama muito a atenção, essa, esse, o equilíbrio do ser humano perante a sociedade, dentro de uma perspectiva de transformação da sociedade. É...e eu acho que a gente...é...a gente...a gente faz parte de uma cultura, é...que se relaciona através do destino, que é o destino que comanda a vida da gente, tá muito impregnada na nossa sociedade, é...conservadora, o senso comum nosso fala muito disso, para ser palhaço precisa ter dom, é...que você só consegue as coisas porque Deus quer ou porque Deus quis...o circo você mostra completamente o contrário, basta ter oportunidade e as vidas se transformam. É...o...o...o...e talvez é nessa perspectiva que a gente precisa ter mais espaços de arte, mais espaços para a valorização dessas manifestações para que as pessoas possam se...se descobrirem e mostrarem seus talentos, então nesses anos todos a gente tem descoberto bons palhaços, bons malabaristas, equilibristas, bons artistas porque tem espaço, tem espaço e tem alguém que sabe dividir, entende essa coisa? E o...e acho que o outro, a...a gente, a gente tem uma, é...tem um resultado, um resultado no quesito na formação do circense, mas a gente tem um resultado social também extraordinário. É...ó...não precisa, a comunidade se manifesta, dizendo assim ó: diminuiu a violência, é...é...a...aliás, quem mais fala bem da gente é a comunidade, isso é...a gente tem um reconhecimento interno do meu modo de reflexão, pensar o mundo, ele é muito mais significativo do que às vezes externamente, externamente, às vezes você é convencido pelo poder midiático, pelas informações mirabolantes. O reconhecimento interno, ele é, ele é verdadeiro mesmo, as pessoas te acompanham, a comunidade se envolve, a escola se envolve e ela, e ela reconhece, reconhece. A gente tem, passa por algumas dificuldades no projeto, mas você vai à padaria precisa comprar fiado três meses o cara te vende, vende porque confia. Nós temos, nós temos uma padaria, uma papelaria, é...um...um...um...uma mulher que vende equipamentos de som para a gente, duas lojas que vendem material de construção para a gente, um restaurante, que se a gente precisar de seis meses, eles vão vender, a e uma oficina mecânica, a gente tem um carro velho, então isso é uma manifestação extraordinária, isso é uma manifestação, é...de acreditar no projeto, é um resultado muito positivo, melhor do que a Petrobrás.

MALLET

Credibilidade!

MANECO

É uma credibilidade. Que às vezes vocês tem uma Instituição uma vez por ano, um edital e da comunidade você tem constante.

MALLET

Interessante. Aaah! Agora queria que falasse um pouquinho das dificuldades, dos aspectos negativos, dos, dessa relação do dia a dia, como são essas dificuldades da realidade da Instituição, aaa...as expectativas que você tem com os alunos são atingidas, como todo esse processo de dificuldade mesmo da escola.

MANECO

Então, é...eu não sei se é...bom, eu acho que é importante ressaltar.

MALLET

Os lados negativos também...

MANECO

É! É! É! Nós temos, hoje nós estamos instalados dentro de um espaço, que é um espaço do estado e esse estado é um espaço extremamente cobiçado, ele está no meio de uma área que vale muito, que o valor por metro quadrado é altíssimo e no meio da burguesia, então é...acho que é...é...é difícil conceber um circo, um projeto social no meio de quem quer conforto, acho que é uma afronta a essa comunidade e o fato de estar no meio de um espaço público, então a gente sofre constantes ameaças para a retirada, inclusive esse ano, esse ano foi duro, mas a gente tem brigado, tem se defendido e tem buscado é, meios legais, a força política, e permanecido o espaço, mas não sei até quando. Tá, outro aspecto difícil é a questão, uma questão financeira né, porque a questão financeira limita a gente tem avanços, mas se a gente tivesse dinheiro, a gente, Ave Maria! Você teria o resultado três vezes melhor, que aí a gente poderia contratar professores capacitados, você poderia é...é...ter uma equipe técnica muito mais completa. Às vezes a gente tem que fazer o papel meio de psicólogo, de...de...de assistente social, de...tem que intermediar relações, às vezes precisa ter essas múltiplas funções também porque não tem uma equipe permanente, a gente tem uma equipe que dá auxílio, mas não é permanente. É...é...a falta de...de recurso também ela impossibilita, por exemplo, adquirir equipamentos de última geração, com mais é, qualidades, já com uma recomendação técnica adequada. Outro dia desses a gente queria comprar uma roda alemã, mas que você imagina, mas infelizmente como é que a gente faz? O...e até mesmo assim...a questão da segurança, do circo, de uma forma geral, a questão de cordas, de...de materiais adequados para...para...a segurança do próprio aluno que não se tem condições, é muito caro os equipamentos, a gente acaba é...é...garantindo base e a...e eu acho que a...a...as dificuldades, apesar de algumas políticas públicas existentes, mas a forma com que elas é...acho que o que resume mais é como as organizações não governamentais são tratadas, acho que esse, esse é o, e todas as manifestações, os grupos, como eles são tratados no Brasil, são muito mal tratados, não tem nenhuma área e isso eu falo com garantia, não tem nenhum segmento na sociedade que é tratado tão mal quanto as organizações e...e...e...o...e os grupos numa forma geral, porque é...ninguém pega, ninguém

te pede para você fazer fiado e demora dois anos para pagar e tem festival que a gente participa que você demora dois anos para, para receber. É...edital, o edital é anunciado num ano e você recebe dois depois e ainda você tem que comprar com o mesmo recurso que se propôs, você não pode alterar a planilha de jeito nenhum. É...é...os convênios, para você ter uma ideia, nosso principal convênio que mantém o projeto ele...éramos para a gente ter recebido ele em 2012, a primeira parcela em janeiro, nós fomos receber a primeira parcela em julho, no dia 27 de julho do mês, ou seja, seis meses depois, então a forma que a gente é tratado é deprimente e eu...e aí eu acho que isso acarreta, por exemplo, no é...é...entristece um pouco porque o resultado que você poderia ter um grupo em quatro anos, você naturalmente vai demorar seis anos para ter o mesmo resultado porque essa limitação do recurso pede um monte de coisas, elas vão, vão castrando os sonhos da gente.

MALLET

Bem complicado. E infraestrutura da escola, como é que você vê a infraestrutura da escola? É adequada para o que você necessita hoje em dia?

MANECO

Não tá muito longe, a gente tem, tem conseguido avançar, mas está muito longe daquilo, eu acho que a gente, a gente tem lonas, por exemplo, “KP1000”, hoje o ideal era ter uma lona XP400 é, uma...uma...uma densidade melhor da lona, porque isso ela vai, é, traz mais conforto para o aluno, aquele lugar quente, é...é a gente precisava ter alguns equipamentos, é, de última geração que a gente não tem, é...o...a...figurino, adereço, tudo isso a gente tem, a gente tem, tem figurino, tem adereço, mas está muito longe do que seria o ideal e até a adequação de alguns equipamentos mesmo, acho que a gente tem sonho também de criar alguns números novos, criar alguns equipamentos novos também, pensamos nisso né, como que cria? Não tem nem dinheiro (risos) pode sonhar...

MALLET

É...bom já respondeu um pouquinho, mas os alunos que se formam, eles acessam o mercado de trabalho, de uma maneira geral você vê isso como, como você vê?

MANECO

Eu, eu acho que os alunos que tem, que tem estado diretamente com o circo, eu acho que tem absorvido. Eu tenho certeza que o mercado é a gente que faz. É...é...nós chegamos, não tinha nenhum grupo de circo aqui em 96 que, que, aliás tinha palhaços isolados que animavam festa infantil e...e...e outros grupos que atuavam através do teatro e tal, mas é...é...é...nós surgimos, a gente tem um grupo de pessoas, é o que cresceu, o que tem de pessoas hoje fazendo circo em Goiânia é um negócio louco. De 96 para cá, cara, o que tem de gente, artista de rua, ou outras escolas de circo, e todos sobrevivem, e todos sobrevivem, acho que o mercado é a gente que faz. Eu acho que se a gente tivesse mecanismos de divulgação, de vendas dos nossos serviços, ninguém, ninguém divulga, divulga o boca-boca alguém conhece, alguém que fala daquilo, mas se tivesse uma divulgação jornalística, televisiva é...ou se dedicasse mais tempo para, todo mundo sobrevive, acho que é um mercado em expansão. E a nossa turma, olha, eu tenho...a nossa realidade em Goiânia é diferente de São Paulo, mas nós temos alunos, pessoas que trabalham no circo que tiram R\$

1.500,00 R\$1.600,00 por mês, é, isso aqui faz a diferença para o cara, é um bom salário, um bom salário que te dá uma condição de vida muito bacana, garantir isso por mês não é brincadeira.

MALLET

Isso que está acontecendo.

MANECO

Está acontecendo sim, e o...e o...e o...a gente tem muita solicitação de shopping, de construtora, festas de aniversários, empresas, agora no final do ano, escolas, é, eu acho que é um mercado que está em expansão, aliás eu participo de uma, é de uma...de uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas que...que faz um diagnóstico um pouco dessa nossa inserção no mercado, contratações e tal e o resultado é muito positivo, que eu vou falando mensalmente isso, depois o resultado final, e eu vou falando em cima da...da realidade, realidade nossa. É...e olha cara, o que tem de gente, por exemplo, esse projeto na execução, o que tem de gente procurando profissionais de circo para...para formar núcleos, uma pena que o recurso é pouco, mas se fosse é...é uma possibilidade, é uma possibilidade de você ao menos ter uma garantia de ter alguma coisa. Tem muitos núcleos de circo, prefeituras, agora esse final de ano eu fui procurado por três prefeituras para pensar numa...montar um grupo de circo. Então cara, eu vejo assim como um mercado em expansão mesmo.

MALLET

Anh...agora a última pergunta para finalizar nossa entrevista, você vê que os alunos quando eles vão para o mercado de trabalho, eles retornam para você, de alguma uma maneira, até mesmo, buscando uma continuada ou para tirar dúvida, ou como um ponto de apoio para poder conversar sobre o que eles estão fazendo, como é que você vê essa relação?

MANECO

Isso, eu, isso é, é um aspecto também que faz parte desse processo nosso, dessa construção de relações, então eles veem, é...é...vem com maior liberdade do mundo, é como se fosse uma coisa natural, é, me procurar às vezes para tirar algumas dúvidas, é...é...eu às vezes forneço equipamentos para vários grupos aqui de Goiânia, às vezes é um picadeiro, às vezes é a arquibancada, às vezes é uma lona, depende da manifestação aqui eu também dou auxílio, às vezes não cobro nada por isso, como incentivo mesmo para eles. É...eu vi uma, agora no dia 24 é de outubro, é nós fizemos uma apresentação daí terminou a apresentação meus alunos ficou no circo, e terminou a apresentação meus alunos queria falar comigo, é, e eu envolvido com um monte de gente achei que ele tivesse ido embora, quando eu sair para vir embora, ele falou olha Maneco eu quero falar é tão importante, eu fui ouvir o menino, e aí cara foi muito emocionante, cara, ele deu um depoimento muito bacana, mas muito bacana, ele veio me falar da...da...da...como foi importante o circo na vida dele, que ele tinha saído do circo, que ele ia fazer outra coisa importante na vida dele, mas que o circo ia continuar na vida, ele está indo para a Inglaterra agora, ele vai fazer um curso lá de inglês na Inglaterra, ele falou assim: olha eu quero, eu, eu, os números que aprendi aqui quero fazer na rua lá para mim sobreviver, eu vim te agradecer, ele falou: eu vim te

agradecer, chorou e eu chorei junto, foi muito emocionante essa manifestação dele, como, como fez a diferença na minha vida, assim, teve uma época da minha vida que eu vivi bem, que tive prazer na minha vida, foi estar no circo, nessa época, e ele inclusive, ele tem uma...passa por um processo difícil de...de...é...ele tem uma indefinição da homossexualidade dele e pai extremamente conservador e...e....assim, várias vezes eu conversei com ele, mas me parece que há uma...há uma indefinição mesmo, parece meio um processo, parece que é meio normal essa questão, não sei como é que é, não pude ajudar muito nesse aspecto da indefinição dele, mas cara, foi muito bacana, muito bacana. Então, a gente mantém uma relação, todos que saíram, a gente mantém uma relação muito boa, bacana, participa dos eventos deles e eles participam dos nossos e para mim, claro ninguém é...ninguém prepara ninguém para ser seu subordinado, isso é um equívoco, a educação é um equívoco, a gente prepara mesmo para o mundo, porque...é....e...e se fizer melhor do que a gente, esse é o grande objetivo, é a transformação.

MALLET

Só para finalizar, vocês propõem alguns cursos também para ex-alunos ou para os próprios alunos quando vocês vão dar cursos ou chamam alguém para vir dar cursos, você abrem, como é que funciona também?

MANECO

É..o...o...importante sua pergunta, tem dois aspectos que são muito relevantes, o espaço, o espaço do circo, ele é, é, ele é um espaço que hoje que ele não só abriga as atividades circenses do circo, mas ele serve a comunidade de uma forma geral. Então no circo acontece praticamente todos esse festivais de artes cênicas, acontece uma apresentação ou duas, ele acontece no circo. É, shows musicais, é...se for um...é...dentro dessa perspectiva de uma música de qualidade etc, acontece, acho que ano passado aconteceram uns 15 shows, foi assim uma fonte de renda para a gente também, e acontece palestras de, de alguns grupos, acontece reuniões de outros segmentos no circo, ele é um espaço que serve a cidade, tem múltiplas funções na cidade. E...e...a...e a...e aí quando é, quando tem curso e formação, por exemplo, no início do ano nós tivemos quatro estagiários da Escola Nacional de Circo aqui, eles ficaram aqui 20 dias. Abrimos para Goiânia geral, geral, todos participaram da formação do circo. Depois trouxemos a Erika, todo mundo, de vez em quando vem o Sugawara, é o...então, o espaço está aberto para todos os ex-alunos e outros artistas da cidade, inclusive com o circo tradicional também, todo mundo que se interessar em fazer circo é com maior prazer. Assim, as nossas manifestações circenses também aqui, é...é...a gente tem as nossas divergências, mas na hora de ir para o embate está todo mundo junto, isso é um aspecto importantíssimo...

MALLET

Cada um tem o seu ponto de vista, mas também tem o coletivo.

MANECO

Tem o coletivo, na hora do...do...enfrentamento tem força, vai todo mundo para a batalha.

MALLET

Você quer falar mais alguma coisa

MANECO

Falei demais aí, o negócio já tá....

MALLET

(risos) não, você acha que faltou alguma coisa para falar da Escola ou do projeto?

MANECO

Não, acho que não, acho que está mais ou menos aí, o...(interferências: telefone)

MALLET

Se quiser atender, pode atender...

MANECO

Eu ligo daqui a pouco... Bom, Rodrigo acho que é isso mesmo, acho que o...o...assim, eu tenho, eu tenho um sonho muito grande de profissionalizar a Escola de...de...(interferências: telefone) Eu, eu tenho um desejo de, de trazer para cá bons profissionais, mas primeiro ter recursos para garantir, garantir é...a contratação de bons profissionais, uma equipe de formação profissional bacana e vou conseguir isso, ou mais cedo ou mais tarde, nós vamos implantar isso e outra coisa, esse, esse processo, eu vou, eu falo muito bem do núcleo, acho que é uma referência para gente muito bacana, acho que é um...é um suporte nas discussões nossa esse núcleo de Campinas, é porque ele está dentro da academia, é uma porta aberta importantíssima, e a...e esse ano, esse ano nós chegamos até a discutir a possibilidade de, a Universidade Federal está aberta para essa discussão de uma possibilidade de a gente introduzir o circo dentro da Universidade, e eles estão abertos a essa discussão. Eu não tive folego, não tive dinheiro para trazer, eu...eu...assim...às vezes banco essas coisas com meu recurso próprio mesmo de trazer gente de fora para a discussão, dizer uma vez que o Bortoleto veio aqui, uma vez eu trouxe o “Porsolo” para cá e, e outras pessoas, de vez em quando eu banco esses, mas agora estou meio sem recurso, mas o ano que vem, se Deus quiser nós vamos fazer, trazer vocês de lá, talvez seria importante que você viesse e o Bortoleto para gente discutir como está, como é que um curso de artes cênicas não tem circo, para se entender melhor.

MALLET

Isso eu estava querendo saber...

MANECO

(risos), aliás, cara, você podia...vamos em janeiro, você poderia vir dar uma oficina para nós, podia ou você não vai estar aqui em janeiro.

MALLET

Talvez esteja

MANECO

Você podia me deixar o preço, quanto que você cobraria para vir cá? É...quanto tempo?

MALLET

A gente pode fazer sim...vou parar...

Escola Nacional de Circo

Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2012 com José Clementino de Oliveira (Zezo)
(diretor)

MALLET

Vou fazendo as perguntas, a entrevista, você pode fugir do assunto depois a gente retoma, não tem problema nenhum tá. Então primeira coisa assim, você poderia fazer uma breve apresentação pessoal, sua formação profissional/ acadêmica:

ZEZO

Ótimo, então, é na verdade eu sou, é...de formação acadêmica sou biólogo, sou também biomédico e tenho mestrado em educação. Minha pesquisa foi toda voltada para é...educação com foco na juventude e a relação com, com a, com a arte-cultura, essas eram as bases da minha discussão. Isso a nível da formação acadêmica, essa coisa mais profissional. Mas paralelamente sempre tive uma vida voltada para as artes. O tempo todo, desde muito cedo, só o grupo de teatro de rua que fundei, na rua mesmo, opção minha, já faz 30 anos que ele existe, eu saí, mas ele continua lá em Recife, eu sou de Recife neh. E a...a...sempre tive essa formação, é paralela e lá foi onde conheci o circo, então conheci o circo de várias formas. No próprio espaço do teatro, onde fazíamos várias apresentações e usávamos elementos do teatro pirofagia, malabares, coisas, elementos simples, isso nunca me fez considerar circense, mas são elementos que a gente sempre usava. Eu começo a...a... a...a me relacionar mais com o circo na medida em que eu começo a desenvolver a direção de arte com grupos de circo "...atualmente" e quando fundo junto com o "Arica" que é o cara também bem legal lá de Recife, a gente funda a escola "... de circo" e aí a gente começa, eu começo a me aprofundar mais nessa área, muito mais buscando o circo para a área pedagógica né, a princípio começa com a escola mais, ah, um projeto muito mais social, que não tinha perspectiva, mas com o tempo paralelamente foi construindo também seus espaço de formação. Porque no meio do social alguns jovens né, crianças que se tornavam jovens, se interessavam por fazer a...por fazer a, o circo, queriam né, ainda bem que quantidade era pequena né, cem jovens, cem adolescentes e jovens, três, quatro, cinco se interessavam mesmo em fazer circo. Isso do ponto de vista de um projeto social é bom porque as crianças não estão sendo induzidas né, quando a maioria tem interesse em se tornar um profissional de circo eles começam a estranhar o que está acontecendo né, então essa é uma preocupação grande porque tem uma coisa que eu defendo muito dentro do projeto social é o cuidado para não, é...como é que chama, está estimulando os alunos, os alunos não, os jovens participantes né, as crianças, jovens participantes a...a seguirem como se fosse o único espaço de uma profissão. (interferência: telefone tocando... ah vai tocar, mas deixa tocar, elas vem...) então é...é...essa preocupação grande que se tem, porque se você olha a nível social, as vezes as pessoas não tem muita facilidade ao acesso as redes culturais né, então você vê por muitas vezes essas pessoas de nível maior economicamente, as vezes eles fazem dança, teatro, fazem uma série de coisas, mas nunca na perspectiva de ter que ser uma profissão, as vezes se torna até uma profissão, mas ter a experiência e ter acesso aos bens culturais é um direito de todo cidadão, então os projetos, as ações devem cada vez mais permitir isso, possibilitar isso, mas sem perspectiva de vincular a questão do

trabalho, né, a questão da formação profissional, que eu acho que é um outro viés, né. Daí dentro da minha ação ligada a...a... a cultura e a educação né, eu sou convidado ainda em Recife para fazer a gestão de um departamento na Secretaria de educação da prefeitura de Recife, que faz exatamente a gestão do trabalho cultural nas escolas municipais, e é aí que começo a desenvolver junto com uma equipe maravilhosa programa de animação cultural, que ele foi objeto da minha pesquisa né, pesquisa de mestrado, e aí a gente começa a desenvolver um trabalho importante nas escolas municipais do Recife e articulação com os diferentes é...Instituições e grupos e entidades é, da área de arte, então a gente consegue fazer milhões de coisas assim, legais, inclusive, uma das coisas que a gente fez nesse processo todo foi uma formação continuada para os professores, mais de mil professores da rede tiveram uma formação toda voltada para as linguagens e tanto que quando eu vou lá as pessoas lembram disso e dizem: quando você vem de novo para fazer a atividade?, que é um momento que os professores, que eles estão no dia-a-dia na escola com os alunos, eles querem ter contato com as artes e aí eles podem viver e perceber porque né, como que essa arte, ela vai estar interferindo no dia-a-dia, no cotidiano das pessoas, as pessoas ouvem música, ouvem música, mas às vezes elas gostam de algumas modalidades que não sei porque essa modalidade é a modalidade que tem tocado continuamente nas rádios, nas TVs, etc., etc., né, então é importante desconstruir né, algumas questões para possibilitar novos olhares, novas, então basicamente foi isso. Então na medida que eu estava, desenvolvi um trabalho artístico na área de circo é...tinha a minha formação de...ali...de, de graduação e estava desenvolvendo um trabalho já, é...na área pública né, gestão pública, então e alguém que tinha uma preocupação com a questão pedagógica do circo, então essas foram as qualidades no caso, que foram pensadas pela presidência da Funarte na época de 2005, aí me convidaram. Então minha perspectiva era vir para a Escola para dar um cuidado na parte pedagógica, na parte artística, era basicamente. Na verdade eu vim para cá a gente já avançou muito nesse sentido, mas me dei muito mais um gestor, um administrador né, porque a burocracia é muito forte e terminou me prendendo um pouco nesse lado aí, atuou um pouco na área pedagógica, na área de gestão, na área artística, um pouquinho, foi o que foi dos mais penalizados porque aí não tive muito tempo para desenvolver essa questão, eu acho que é a área menos desenvolvida, mas não que a Escola não tenha, ela já tem uma perspectiva “...” e tudo mais, mas no sentido de possibilitar novas visões sobre a possibilidade artística da Escola, isso a gente ainda ficou muito, muito fraca, acho que é a área mais, que eu menos toquei, digamos assim, porque a burocracia me consumiu bastante, a gente conseguiu avançar muito no pedagógico, avançar muito, muito, na gestão, essa área foi uma área que consegui tocar menos né.

MALLET

Aaaah...só mencionar assim os lugares, companhias de circo, ou companhias que você trabalhou ou companhias do teatro, só mencionar alguns trabalhos mais importantes ou que você achar mais interessante.

ZEZO

Para mim o mais interessante da área de teatro foi o grupo, o grupo de teatro Vem Cá, Vem Ver, que é o grupo de teatro de rua de Recife e que ele tem a mesma idade do Ta na Rua aqui do Rio de Janeiro, e é um grupo que vem se reinventando a cada momento lá na

cidade, foi importante também na construção de uma articulação de grupos na mesma área em Recife, que é o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco né, o MTP, então essa é a experiência que para mim foi interessante, que é uma experiência para além do lado artístico, ela junta também uma discussão política, que é, que é legal, você aprofundar as questões políticas e também trabalhar essas questões de uma forma, uma intervenção artística, sem a...como é que chama, sem essa perspectiva do “idatismo” buscando de fato a linguagem aprofundar nessas questões, mas de uma forma mais tranquila sem seguir aqueles dados assim, isso é isso, isso é aquilo, sem...sem que a preocupação fosse dar explicações, mas provocar, provocar pensar mesmo, provocar discussões né, ao mesmo tempo que as pessoas estavam contentes de estar ali, estar ali nesse processo, então para mim foi isso. No circo, hoje acho que tem duas experiências interessantes, uma é na própria Escola na tenda de circo, e eu acho, e aí eu dirigi o espetáculo que é A Vida do Tarangueiro, eu fiz o roteiro, desenvolvi o espetáculo, e é um espetáculo todo com a linguagem irregionalizada né, as músicas foram traduzidas específicas para esse projeto, e dentro do cenário é...é a nível de Pernambuco, tem um festival, que é um festival mais regional, né, mas acontece em Pernambuco, que é “Janueiros” de um Grande Espetáculo é...nós ganhamos, como, como o melhor espetáculo né, ganhamos, fomos indicados a quatro prêmios, a oito prêmios, ganhamos quatro, agora “...” isso para gente foi interessante, não que a importância do prêmio fosse o mais importante, importante é a cidade começar a perceber que tem companhias e grupos de circo de qualidade na cidade de Recife, então esse, acho que foi o ponto mais importante né, foi nesse mo...no dia da entrega, inclusive, foi dia que eu avisei, né na comunidade artística de Recife, que eu estava vindo pra, pra, pro Rio para poder ver a Escola, devido a esse trabalho da Escola Pernambucana que eu fui convidado, foi por conta dessa relação. Então esses dois acho que foram interessantes, um outro foi aqui mesmo na Escola, na área de circo que é o Espetáculo 24 anos que eu dirigi, que fez sonhos né, o espetáculo, então eu construí um pouco o roteiro com os alunos, aí foi um trabalho interessante, que foi um trabalho, ele foi didático no sentido de é...provocar os processos de criação não é? mas o enredo dele não é era didático, não tinha perspectiva didática, o didático foi o processo de criação, foi um processo que estimulou muito, é os jovens da Escola e a gente conseguiu fazer uma criação maravilhosa assim, que todo mundo sentiu legal ta fazendo o espetáculo, todo mundo também se sentiu parte dele, isso, foi muito, muito legal, foi, depois disso não tive mais tempo de..de espetáculo, ou fico ali na minha mesa fazendo as coisas que tenho que fazer, é lógico que eu vou, quando é dia de prova eu faço questão de assistir, e as provas, e opinar sobre elas, que eu acho que é um papel também fundamental do diretor, mas assim de ficar ali na mesa, o que eu digo é a forma simbólica que eu tive que enfunar na questão da administração e da gestão para poder conseguir dar mobilidade a Escola né, porque se não ela não tinha a menor mobilidade ela ficava simplesmente nas atividades de aula, não que isso não seja importante, mas basicamente isso, as possibilidades outras né, de dialogar com outros artistas e estabelecer relação com novas linguagens, com novas possibilidades é...a...discutir com e se relacionar com outras linguagens, fazer conexões, etc., etc., isso ia ficar cada vez mais baixo né. Aí nessa perspectiva, aí dentro do processo, duas atividades ficaram marcadas aqui na Escola né que é a ACIC, que até a Ana tinha falado, que é a...a Atividades Coletivas Interdisciplinares de Criação, que era um momento em que os alunos da Escola se reuniam por área de interesse e iam pensar possibilidades, era essa a discussão.

E isso tudo ia resultar no final, que a gente chama no dia da criação, o dia da criação era o resultado desse processo que era aquilo que fosse produzido, ou aquilo que os alunos produziam lá fora, eles podiam trazer nesse dia e faziam um grande espetáculo, uma grande laboratório né, de apresentação do que eles faziam, porque para gente era interessante a Escola ainda perder um pouco, um pouco esse viés que era perceber que, quais os tipos de relações que esses jovens constroem que a gente não pode pensar que os alunos chegam aqui vazios né, tábula rasa, como se pensava nos tempos das ciências sociais antigamente, eles tem uma história, e cada vez mais é importante que a Escola conheça essa história, ela se aproxime dessa história, porque essa história deles vai interferir no processo de formação deles aqui, então por isso que é importante ter esse momento, momento que de criação, o dia da criação é interessante porque para além dos resultados das discussões dessas, das ACIC's, por exemplo, quando o jovem, quando o jovem (interferência: pode entrar), quando o jovem, quando ele dá sim, quando o jovem, ele não tinha, ele...quer parar um pouquinho? Aí eu volto da ACIC.

MALLET

Beleza.

ZEZO

(interferências)

MALLET

Vamo lá então, finalizando a parte artística...

ZEZO

Então era, então era...duas atividades que foram importantes que era a ACIC atividades complementares e interatividade na área de criação que era esse espaço e ele resultaria no Dia da Criação, o dia da criação na verdade era como eu disse também, o espaço em que você também não somente vê, que o que estão produzindo né nas ACIC's, mas também o que trazem de fora, então eles podiam trazer um grupo convidado, sei lá não somente de circo, de dança, teatro, alguém, algo que tivesse uma proximidade com a questão do circo, assim mais próximo né da questão do circo para também perceber outras possibilidades né. E a...a Escola ela teria, ela estava tendo né, uma apropriação maior do que que esses alunos fazem fora, porque esses alunos fazem alguma coisa, eles estão sempre relacionados fora e, e a gente estimula que isso aconteça mesmo também, faz parte e cada vez mais a Escola tem estimulado cada vez mais, inclusive os estágios, tudo é uma forma de estimular, eles poderem se envolver com a comunidade, para eles verem o que que é a profissão né. Aqui por mais que a gente queira, a gente vai dar uma base, dar uma contribuição muito grande, mas só a vivência com a comunidade circense é que vai dar a ele a noção né, do que é a profissão, do que é a atividade, do que é o mercado né, é essa a relação e a gente tem estimulado cada vez mais, cada vez mais, tanto que assim a maioria quando chega no final da sua formatura já está assim, articulado com alguma coisa, raramente, sempre como todo espaço de formação em arte, um, dois ou três é que não está articulado, mas assim a maioria está articulado, ainda né, ou é um grupo novo que construiu, ou é um projeto pessoal que já construiu, já pensou, que está dando encaminhamento, ou é algum projeto que conseguiu

em uma lei de incentivo, é...ou vai, volta para sua cidade para atuar no seu grupo, ou vão trabalhar junto com companhias de dança ou teatro, aquela particularidade que o circo entra né, nesses espaços, então sempre eles estão articulados com alguma, com alguma atividade isso foi graças a cada vez mais a gente estimular o envolvimento deles com a comunidade circense, nos estúgios, então a partir de que período, se ele tem um estágio, é...ele tem algum trabalho que ele vai fazer ou está relacionado com alguma instituição, ou algum, alguma companhia né, seja de circo, seja trupe, seja grupo, ou pessoas que desenvolvem um trabalho de formação, então se ele está envolvido com isso, ele pode utilizar essas atividades para, como parte da sua...da...da...formação, do seu estágio, sem perder o vínculo com a Escola, então isso tudo tem facilitado um pouco essa relação, tem se aproximado cada vez mais, que é essa a nossa grande busca né, que é trazer essa aproximação, então dentro a gente tem conseguido avançar nesses aspectos, mas ainda é pouco né.

MALLET

E há quanto tempo você está nessa instituição, quando que você veio e...é quanto tempo você chegou aqui?

ZEZO

Olha estou aqui a...eu entrei aqui em 2005, na verdade eu vim numa perspectiva de passar três anos porque eu queria, eu queria na verdade a...queria não, eu fui convidado para exatamente desenvolver um trabalho de reestruturação da Escola é...ajudar mais no processo pedagógico, artístico e na gestão, então essa era minha perspectiva entendeu? Essa era minha perspectiva desenvolver essa atividade e em três anos para mim era o processo todo que eu podia fazer porque na verdade eu estava saindo de todas as atividades da cidade de Recife, estava vindo para cá e vindo para desenvolver esse processo, mas eis que ocorre exatamente a mudança nesse período né, no final do terceiro ano aconteceu essa mudança da...da...da questão da lona e aí a gente está nesse lugar aqui provisório, então eu sou um pouco militante né, então não dava para poder sair e da Escola sem que ela retornasse ao seu lugar, então foi uma, foi uma briga constante né, isso tudo assim hoje está sendo um espaço maravilhoso, não sei o que, não sei o que, mas nada disso até final do ano passado estava claro que ia ser, aliás no finalzinho do ano passado ele começa a vislumbrar a possibilidade que fim vai ser construído, mas até então era tudo ainda na perspectiva da penumbra né, ninguém sabia então foi um período de sofrimento muito grande, e estava preocupado porque eu estava dizendo assim: gente daqui a pouco vamos ficar mais quanto tempo? Até que com um tempo a gente conseguiu que fosse feita a construção da nova Escola, mas era, a minha perspectiva era três anos, então já estou aqui há seis anos e meio, está caminhando para o sete anos né é muito, para mim é muito, para mim é muito...

MALLET

(Rs) Está ficando parte do espaço já...

ZEZO

Pois é daqui a pouco estou tão ligado que eu não consigo sair, então tem que sair enquanto tenho tempo de sair e possibilidade de sair, entendeu? Até porque eu sou a favor da renovação, acho que tem que ter sempre renovações nas gestões, eu tudo assim, uma vez me perguntaram o que que eu encontrei de ruim, que que eu mudei, o que os problemas, pá, pá, pá, pá, eu disse assim, olha cara eu sou a favor, a minha perspectiva é de processo, então tudo que aconteceu antes com todos os erros, feitos os avanços foi parte para que a Escola tenha essa, o importante é que a Escola está até hoje, então todas as pessoas que estiveram aqui antes de mim, com todos os seus erros, com todos os seus defeitos foram importantes para que ela tivesse hoje, para que ela fosse a Escola que é hoje, então esses são processos normais entendeu, que eu acho que é importante, é saudável você ter uma mudança de gestão ter a pessoa que...hoje eu acho que agora é difícil encontrar alguém que topasse com encontrar a Escola e vim fazer a gestão, eu quase desisti, eu vim, uma semana depois eu disse, meu Deus o que eu vim fazer aqui? Mas como eu disse, eu sou militante, então quando você é militante e é chamado para desenvolver alguma coisa, você vai enfrentar bom e seja o que for você fica a frente né. Hoje a Escola ela está numa estrutura que é legal entendeu? E acho que agora vai ser mais fácil encontrar administradores e aí eu fico feliz que consiga, entendeu? O problema dela é outro, o problema é estrutural de gestão mesmo do ponto de vista da organicidade dela né, como ela está no organograma, no organograma da Funarte, como ela já estava assim, os recursos, a questão de recursos como é destinada a questão da autonomia, tudo isso interfere muito, muito, muito na Escola, até para ela fazer intercâmbio, fazer, por exemplo, falta um programa continuado de formação dos educadores né, falta o trabalho de formação de novos educadores para que eles futuramente possam até substituir esses, ou possam estar em outros lugares, mas para isso é preciso recurso porque você não vai encontrar no Brasil uma formação é, ampliada, você tem que dialogar com a outras escolas fora do Brasil.

MALLET

Bom, vamos falar um pouquinho sobre o projeto pedagógico base da Escola, é...você pode apresentar um pouquinho o projeto pedagógico da Escola como funciona?

ZEZO

Tá ok! Bom o que é o projeto pedagógico né? É um, a base dele é um curso, né é uma habilitação, em relação ao MEC é considerado habilitação, entendeu? E essa habilitação, ela é, ela constituída por três anos e meio, sendo que o último ano é o ano do estágio e é ao mesmo tempo...e ao mesmo tempo (interferências: é gelo é? Tem que pegar a chave do refeitório e pegar dentro do...é mas você pega naquelas...geladeiras lá de trás, ta pode ir lá pegar...pode pega nessa, nessa ga...a é...esse coisa de plástico ae, esse daí, não lá, lá de plástico, em cima, aí Ana numa dessas gavetinhas de plástico, na sua frente, a primeira aí, tem uma que tem escrito aí vê se não tem a coisinha aí, pronto é essa! Essa abre lá atrás, essa já abre e já vê diretamente, desculpa, já vê diretamente o coisa. Que que foi você machucou? ... No mínimo o professor não estava olhando, mas tudo bem, vamos lá!) onde eu estava?

MALLET

Projeto pedagógico.

ZEZO

Então, projeto pedagógico, então assim, é um curso de três anos e meio, então desse curso ele tem os três anos, o último ano é o ano do estágio né, que aí o estágio ele pode fazer com diferentes companhias, é um processo bem interessante que a perspectiva também da aproximação dele cada vez mais da comunidade circense e também é o período de espetáculo, é o período que ele, é todos os formandos no começo do ano da sua formatura eles são obrigados, quer dizer, porque faz parte da formação deles, a se reunirem e apresentarem um projeto de formatura, então para a formatura eles tem que pensar conceito, formas, é... conteúdos, a...a...atividades que serão desenvolvidas é... propor pelo menos três diretores numa lista, que eles acham que é prioridade, quem eles acham que deveria ser, é...e...além da idéia toda um, pensar um pouco que profissionais ou que materiais são necessários para vir um pouco a questão do organograma financeiro, e também um organograma, cronograma de ação, então eles fazem isso, eles fazem isso lá no começo, então a coordenação pedagógica acompanha eles nesse processo, eles apresentam isso e aí vai resultar no que estamos fazendo agora que é a formatura, então, daí começa a definir diretor e daí os outros personagens, daí a importância dos outros profissionais, e aí vem desenvolvendo com eles até chegar, então, por exemplo esse ano eles discutiram que o tema seria cinema e daí começaram a pensar, escolheram a Alice, Alice Viveiros de castro, conversaram com a Alice, a Alice topou e aí tá já, tá um processo bem avançado, vai ficar um espetáculo muito legal, muito legal e bonito né, que foi mais, essa é a nossa, é...é nosso estímulo para eles possam também compreender o processo de construção do espetáculo, né, que não é simples, ao mesmo tempo também trabalhar em equipe porque trabalhando em equipe eles vão conviver com isso né, mesmo que eles tenham um número na vida eles vão muito, conviver bastante com outros, com grupo né, mesmo que ele seja, que seja o número dele, mas o número dele é dentro do espetáculo onde tem outras pessoas, ele tem que começar a conviver e se relacionar com isso, então essa é a forma de fazer. Durante o curso a gente tem basicamente três módulos, né, primeiro módulo, é o módulo é o módulo que a gente chama de módulo básico que é a aproximação deles com as técnicas circenses mesmo que muito deles já tenham, mas eles têm uma única técnica, eles vem pra um, e para gente é importante que eles tenham conhecimento, pelo menos básico, pelo menos das modalidades, mesmo que por exemplo, ele vá fazer, por exemplo, malabarista, mas ele detesta malabares, mas tem que conhecer fazer o mínimo de controle de malabares, ou pelo menos ter esse conhecimento, então o que é a técnica? Então no básico eles vão passar por uma técnica de cada família circense então as técnicas circenses são agrupadas por famílias ou agrupamentos, então cada é...é agrupamento é circense, ele vai digamos, pelo tipo, pela como é eu cha...como é que eu posso dizer, pelo tipo mesmo de linguagem que ele procura, então a...a família dos aéreos que é uma família, a família das técnicas aéreas que é uma família das técnicas aéreas, então você tem várias, várias, várias coisas, o trapézio que é usado como técnica representada por família, nas acrobacias, você vai ter acrobacia de solo como representante, no equilíbrio, você tem o arame e tem também perna-de-pau e monociclo, mas isso, esses dois são mais opcionais, é...não necessariamente não precisa é, fazer todos eles, a base mesmo é...é arame que ele tem que fazer e tem é...malabares com bola e claves representando a manifestação dos objetos, então são essas famílias que tem. E para quem se interessa porque tem uma família especial, que na verdade família especial é

aquela que não, não se conseguiram ser aglutinadas as outras famílias, então essa é chamada de família especial que aí entra a pirofagia, entra doma, entra clown e aí por diante, né de palhaço em diante. Então é...nessa família pode fazer pirofagia que muita gente vem aqui buscar, mas para pirofagia só aluno de 18 anos em diante que fazem e fazem fora do horário, assim no finalzinho do horário eles fazem que é até com o Jamelão né, para poderem desenvolver esse conhecimento, mas não é obrigado, essa parte não é obrigado, os outros é que é, eu digo obrigado, porque é parte do currículo né, mais nesse sentido né de fazer, eles tem que fazer e no final mostrar um rendimento mínimo dessas coisas, isso porque eles precisam ter um conhecimento de que o circo não é somente a técnica que ele escolhe, nem tampouco é somente o artista né, outros profissionais envolvidos nesse processo então ele passa por essa, por esse processo, isso por uns seis meses, aí seis meses tem uma prova, uma avaliação que vai a...perceber qual foi o rendimento dele e ele segue no segundo tes...semestre, quer dizer para fechar, que é um ano o módulo básico, ele segue mais seis meses na modalidade e caso ele não seja considerado, é, ele não sendo considerado apto, ele vai continuar, mas ele, ele na verdade, como é que eu posso dizer? Se ele é considerado, talvez seja melhor assim, se ele seja considerado bastante apto, ele teve uma evolução muito boa em todas essas modalidades, é...na sua frequência na escola, na relação com o circo, ele apresentou uma relação com o circo interessante, entendeu, porque tudo isso é observado, ele pode ser acelerado, então ele pode ir direto para o quarto, terceiro, ou quinto ou quarto período já para fazer modalidade entendeu? Se não, ele foi apto, mas não teve essa evolução né, tão, tão esperada eles passam para o terceiro período, passam para o segundo período, segue. Aí no segundo período o que muda na verdade é a sexta-feira, que na sexta-feira os dois últimos horários eles fazem experiência em modalidades, pode ser a mesma, mas eles vão poder fazer experiência, então eles vão geralmente para onde tem aquilo que ele achar interessante, que ele quer vivenciar, eles vão ter vivências nas sextas-feiras, então na sexta-feira tem uma vivência, sei lá, ele quer ter uma vivência em paradas, então ele vai na sexta-feira, para, o professor já sabe que ele vai estar lá nesse período para poder ele já ir, percebendo que modalidades ele vai, vai encontrar. terminou o módulo básico ele vai para o terceiro, no terceiro ele pode escolher até três modalidades, ele escolhe junto com a orientação do professor, são coisas juntas, se bem que a maior, a maior definição é deles mesmo, então os alunos mesmo que definem, então ele escolhe até três modalidades e aí ele vai desenvolver. Ele tem que ter sempre construindo a...modalidades individuais e pelo menos uma modalidade coletiva né, isso é uma obrigação, né que coloquei quando eu cheguei até para poder estimular o processo de relação em grupo, circo é trupe né, tem um processo de socialização grande no circo e ele precisa aprender isso, porque a Escola teve um período que formou grandes estrelas, mas essas estrelas que muitas delas até hoje tem seu brilho próprio, tão próprio que não consegue se relacionar, então as vezes não consegue trabalho, é um puta artista, mas não consegue trabalho, não consegue, exatamente porque foi, foi formado de uma forma muito individualista então isso, esse é um cuidado que a gente está tendo, então hoje a gente tem conseguido dessa forma até estimular até formação de novos grupos. Quando a Escola, ela foi construída, os primeiros anos ela estimulou muito a formação de grupos, daí a Intrépida, mesmo que todos não tenham sido alunos da Escola, a mas os que vieram aqui da Escola trazem também, houve um estímulo também para a formação a Intrépida, Anônimos, Anônimos todos passaram pela Escola, quer dizer só mais

novos, talvez a Shirley não, mas a maioria passou pela Escola, havia estímulos, Brothers, havia estímulos para a formação de grupos, e um tempo, nos anos 90, no final dos anos 90 em diante, basicamente, nos anos 90, os anos 90 basicamente....ano 90, ano 90 realmente foi ano assim de formas muitas extremas, aí realmente foi, entendeu? E isso nos deixou muito preocupados, então quando eu cheguei, juntei a equipe tudo, então a gente começou a pensar quais são as nossas deficiências, o que a gente precisava estimular mais, estímulo a ir para os circos nacionais, havia aqui uma estrutura em que as pessoas todas só pensavam nos circos de fora: que tinha que se formar com quem vinha de fora, porque o *Cirque Du Soleil* tava aqui, tem um monte de coisa, então, mas tudo estímulo de ir para fora, claro, boa parte dos circos internacionais que vem de fora, pagam uma estrutura, às vezes melhor, tem o cuidado maior, etc. etc., claro, tem algumas questões. Mas tem também alguns que fazem isso, e fora isso, mas depende muito da relação que você vai construir também com o circo, então tem todo esse processo, então a gente estimulou muito, inclusive estágio em circos brasileiros, hoje você tem uma certa quantidade de gente daqui da Escola que faz, não só estágio, final de semana está nos pequenos circos aqui em volta do Rio de Janeiro, então mudou muito essa perspectiva que também foi um processo legal para a gente, tão pouco é esse processo. Depois que ele termina, voltando pro...pro...pra...pra...é depois que ele termina o módulo, o módulo básico, ele vai para o módulo profissional, que é esse módulo em que ele vai desenvolver até três técnicas, como eu disse, uma individual e outra coletiva, e outra também a escolha e vai desenvolvendo ela, e...e vai trabalhando cada vez mais no sentido de...de ir construindo sua qualidade técnica e também artística. No primeiro semestre da...da...da...do módulo profissional, que é o terceiro período, o que é cobrado na prova é muito mais a técnica, então é cobrado se ele já percebeu mais a técnica, é lógico que assim, se ele já tem figurino, tudo isso também é olhado, mas a base é a técnica, que é para saber se ele está de fato adquirindo a técnica, até para saber se aquilo tem a ver com ele, que pode não ter a ver, então a gente, é papel da Escola também perceber e dizer assim olha cara você não vai ser legal nisso aí, vê outro, outra coisa né e tudo mais, então por isso que é mais cobrado na técnica. A partir do quarto período em diante é cobrado também a questão artística, então, que é o primeiro momento que ele assumiu que quer fazer tal técnica, então para a gente é importante perceber mais se ele está se adequando mais a questão técnica, é lógico que muitos já vem com a parte artística e tudo mais, e isso também é valorizado entendeu? Mas a gente prioriza de ver, de ver a técnica debaixo do artístico, porque às vezes, eles fazem o artístico para esconder suas dificuldades técnicas né, então a gente percebe um pouco essa questão. E daí a partir do quarto em diante é que a gente vê também mais o artístico, quer dizer, vê a técnica e o artístico, e a partir do quarto, depois que ele escolhe no quarto período, ele não pode mais trocar, ele vai com as três últimas modalidades até, até o final, a partir do quarto período, que é o último período do módulo formação, e aí entra, aliás, do módulo profissional, segundo módulo profissional e o terceiro módulo, que é o módulo de formação, e aí ele já está basicamente definido, aí já vamos ter o quinto período, e ele já pode fazer estágio, então a partir desse período, a partir do quarto período, ele já pode fazer estágio, ele pode fazer estágio fora do horário da aula, é se ele não quiser fazer no final, ele pode fazer fora do período da aula, então ele pode até terminar o curso em três anos, então, ele não precisa ficar três anos e meio, ele pode terminar tudo antes, ele pode fazer parte da formatura. É...as vezes tem gente que faz parte da formatura naquele ano e no próximo ano só vem cumprir carga horária, entendeu? E

assim por diante, porque tem, a gente só oferece a formação é...uma vez por ano, que é sempre no final do ano, a gente não condição de fazer duas formaturas no meio do ano, então, a...tem jovens que se formou no meio do ano, eles não tem a obrigatoriedade de participar do espetáculo, tem uma banca em que ele vai ter que apresentar para a banca né de professores e ter, e ter o seu diploma, mas eles querem participar, então eles participam geralmente, no ano anterior, ao ano que ele se forma no meio, ele participa no ano anterior, mas ele ta livre não é obrigado. Teve alunos que agora se formaram, mas que não vão participar do espetáculo, também não tem essa o...obrigação se a formação deles não é no período do espetáculo, se é ele deve fazer, entendeu, o espetáculo, basicamente, essa, essa, essa questão. É...fora isso, esse trabalho tem as semanas de “...” integrados que na verdade acontecem duas vezes ao ano, sempre a cada semestre, é uma semana onde a gente tem na...digamos oxigenação da Escola com o que há de novo, de...de presente no mundo do circo, ou não. A gente convida os profissionais, é...isso é muito legal para quem vem, trás o filho que trabalha com dança, com Hip-Hop, é brasileiro, mas mora na Holanda há um século, veio o “...” que é um puta diretor e um puta palhaço na Itália, é...fora as pessoas daqui, então Ronaldo Aguiar que veio dar a parte de clown, veio a Beth, esqueci o sobrenome dela, (interferência: Albano. Ahn? Albano) Beth Albano, que veio desenvolver um pouco o processo ligado mais a musicalidade né que é uma coisa que a gente não tem ainda, que futuramente a gente quer que tenha, mas ainda não conseguimos ter uma estrutura para ter um trabalho musical, então tem essas semanas que ela vem dar essa oxigenação, e também ela vem cobrir um pouco as necessidades que a gente vai percebendo né, durante o ano letivo, então a gente vai percebendo que tem tais dificuldades então a gente vê, consulta os alunos, consulta a coordenação, os professores para ver que tipo de coisas, é...são interessantes para que se tenha é...elaboração dos projetos, isso foi também um grande ganho nosso que os primeiros cursos de elaboração de projetos era um horror, a gente tinha que pegar pela mão do aluno e botar dentro da sala de aula para poder fazer. Hoje não, hoje eles escolhem, isso é mais legal, isso é que é legal, então eles querem fazer, se interessam em fazer, então, tanto que hoje a gente tem uma articulação com o SEBRAE e é...todo semestre tem curso de empreendedorismo em que vem desenvolvendo esse processo elaboração de projeto, tudo com o SEBRAE e a gente vem desenvolvendo essa atividade continuamente, então tem sido um processo que avançou muito, entendeu, porque era, quando comecei aqui a implantar as aulas consideradas teóricas, era um horror, botar os alunos em sala de aula foi difícil, para poder estudar e perceber que, que para poder falar de circo é importante você falar de várias coisas, falar de anatomia, conhecer um pouco mais do seu corpo, claro, tem discussões eternamente, na metodologia, que não sei o que, paciência, né, nem sempre você tem um professor ou a pessoa adequada para dar as atividades, mas é o que a gente tem, agora a gente não vai perder a chance de poder ter acesso a esse conhecimento né, essa é que é a questão, não vai perder as...isso. e era difícil, hoje é mais tranquilo, até porque eu mudei todo, todo, toda a grade para poder caber essa atividade dentro da própria grade, sem interferir muito também no horário de...de aula deles né, de atividade técnica né, e também porque a Escola ainda precisa mudar muito a sua mentalidade né. A mentalidade ainda é muito pequenicista, acha que só repetição, repetição, repetição... tá...tá...tá...todos os dias, todos os dias é que vai alcançar um nível, entendeu? Claro que no circo você tem um período que você precisa fazer um pouco dessa repetição, mas não é uma coisa eterna, você vai ter momentos que você vai ter que fazer

momentos de repetição, mas vai ter outros momentos em que você tem que por seu corpo em outras relações né, para você até conhecer os limites que você tem, isso vai ajudar muito a você compreender o que que você pode fazer para além da técnica, né, o que que você pode ampliar esse conhecimento, então esse foi um processo também meio, meio, meio difícil.

MALLET

E essas disciplinas teóricas, práticas como é que elas funcionam, assim, é no período da manhã como é que funciona?

ZEZO

É no período, porque assim, aqui na verdade são dois períodos né, período da manhã para o da tarde são turmas diferentes, só a partir do quarto período é que o aluno pode ficar o dia inteiro, então eles tem o chamado grade complementar, então ele tem a grade deles, se no horário da manhã ele tem a grade da manhã e tem a grade complementar a tarde, então ele geralmente faz, as vezes coisas que ele está fazendo de manhã, e que ele precisa ampliar ou porque a...ele quer ter o conhecimento em outra área (interferência: deixa eu atender que...oi Lili, oi amor, 17h as 19h, perfeito, meu amor. Certo, ta ótimo, não manda meu amor, em você eu confio. Ta bom, ta certo, ta ok. Ta, um beijão meu amor....) então vamos lá! É...então finalizando, o projeto pedagógico tem esse processo que já falei né, anteriormente, que é o processo da formação, é...do espetáculo, que é um processo muito legal, muito bonito, então eles tem todo um desenvolvimento né. Nesse processo todo também, ele tem junto com os professores momentos de criação né, porque tem um componente curricular que é a criação, mas isso acontece muito no dia a dia da atividade, assim também como capatazia também aprende no dia a dia. Capatazia tem sido um problema nosso porque a...tinha uma disciplina de capatazia que era dada geralmente por um professor que era o Artur que dava e o Jamelão, essas coisas, mas acontece que não deu muito certo, teve uns probleminhas que a gente teve que dar uma parada para a gente poder retomar, mas a vida deixou a gente sem poder ter, ter isso, então esse processo todo, ele tem tido muito no dia a dia, na atividade, é...no período de espetáculos porque agora graças a Deus vamos retomar os espetáculos didáticos porque aquele não pôde ter, que é um outro que faz parte também de outro processo, esse é um espetáculo que toda sexta-feira do mês tem espetáculo de manhã e de tarde aberto ao público, principalmente das escolas públicas, chove de criança, é um dos momentos mais lindos da Escola, esse momento também que eles precisam também vivenciar a relação com o público, então tem esse processo. Nesse processo é onde a gente desenvolve mais a própria questão da capatazia os...os...os...a...os alunos, eles vão estar na apresentação no processo todo e vai ter também barreiras que geralmente são os novos alunos, os alunos mais novos que estão começando a chegar, já começa a conviver nos espetáculos com esse olhar mais simples, digamos que é uma barreira que as vezes, muitos não, não, como é que chama? Nem percebem a importância né, então eles sendo barreira que eles vão poder perceber, porque a nossa idéia também é que eles comecem a perceber que a relação com os outros profissionais tem essa relação de igual, não é porque ele é artista que ele é grande, segundo a grande maravilha do circo, é

um pouco a idéia, é um momento onde eles desenvolvem mais as questões da capatazia, que aqui ficou meio defasado, porque aqui a gente ficou sem alvará para o espetáculo para o público né, para o ambiente não tem motivo para, não foi propício, isso é, por isso que a gente deixou.

MALLET

Sobre...as disciplinas específicas gerais assim, a...relação entre professores e alunos, quantidade, quantos professores, alunos?

ZEZO

É muito, é bastante relativo, tá, mas a média que a gente tenta colocar é seis alunos por professor. Essa é a média, com exceção do malabares. Malabares tem sempre um pouco mais porque malabares é mais possível às vezes, por conta da quantidade de alunos que escolhem aquela modalidade. O problema é quando os alunos escolhem aquela modalidade e a gente não tem professor, esse tem sido um nó cego assim, que a gente não consegue resolver. Já fiz o pedido, quer dizer, desde 2005 fiz o diagnóstico da Escola e comprovei todas as necessidades, eu tenho, eu deveria ter mais 10 professores para ficar tranqüilo, entendeu? Com essas questões, mas eu não tenho, não foi ampliado até hoje eu aguardo e não consigo que é um dos problemas da Escola, que é a forma de gestão dela, atende a essa, a Funarte, aqui nós também somos Funarte, mas quem define a questão política da Funarte não consegue entender, conceber que a Escola, ela é diferenciada, ela tem necessidades diferentes de um departamento, de um departamento de, sei lá, de artes cênicas da Funarte, é diferente aqui você tem um público constante né.

MALLET

São quantos alunos que entram aqui?

ZEZO

Entram, a média de entrada são mais ou menos uma média de 40 a 45 alunos por semestre, porque 30 são da bolsa e 15 que é para esse “poço” de três anos e meio, 10 a 15 depende, vai depender muito da...do ano, então esse se eu tenho menos gente, eu abro mais até para 20, se não abro menos, assim por diante, mas a bolsa é 30 sempre, então normalmente é 30, quer dizer, eu espero que continue sendo porque tudo é uma batalha, uma batalha contínua, não está garantido entendeu? (para um pouquinho, preciso de água) é uma batalha contínua, entendeu, essa questão dos recursos, vai ter um momento que vai falar dos problemas né?

MALLET

Vai, vai...

ZEZO

Que aí essa questão...

MALLET

Anram! Tá. Só...finalizando essa parte pedagoga, parte do projeto pedagógico assim, a...não tem a formação continuada, os alunos não propõem alguns cursos de reciclagem, como é que funciona, se tem formação continuada na Escola, se são disciplinas que tem demanda, se os alunos pedem, vamos dizer, ex-alunos, como é que funciona isso?

ZEZO

Então, a...tem. fora esse curso de formação profissional, você tem outros cursos que são relacionados mas a base de sustento para a Escola, até para o próprio MEC é esse curso o "...” né, que é uma habilitação, fora isso tem as qualificações, então uma das qualificações é o...o...a reciclagem, então a reciclagem, que na verdade é muito mais uma especialização, que a reciclagem, ela é exatamente para ex-alunos, para profissionais , independente se é ex-aluno ou não, profissionais que vem aqui na Escola e querem ampliar mais o conhecimento sobre uma técnica já conhecida né, na verdade ele não vem aqui para aprender uma técnica nova. Às vezes quando tem vaga, ele faz mais de uma técnica, mas geralmente ele vem para aquela técnica onde ele amplia. E ele vai participar do mesmo grupo que os alunos, não é, não vai ter um grupo diferenciado para ele, ele vai tá no grupo dos alunos, geralmente para cada, digamos cinco alunos tem um, cinco alunos do curso profissional, um é reciclando, aí vem um reciclando para formar esses grupos de seis, às vezes que a gente tem que colocar mais, porque às vezes chega gente, e gente às vezes não dá conta, a gente tem um limite mesmo de receber reciclando, porque a gente tem limite mesmo de formação. O que eu sempre coloco para os ex-alunos é de que eles tiveram três anos e meio na Escola na especialização dele, agora é a vez dos novos, então claro que eu vou receber, é...é...alunos formados na medida em que vou tendo possibilidade de fazer isso, mas eu não vou comprometer a formação dos mais novos, isso jamais, mas assim, para mim é importantíssimo que você tenha profissionais aqui dentro da Escola porque essa relação é *salutá*, relação de quem ta se formando com quem está formado é *salutá*, até isso vai dar uma visão melhor para eles da formação profissional, mas tem que ser um pouco limitada essa presença mesmo por conta da quantidade de...da...da...possibilidade operacional, não é vontade, é capacidade operacional mesmo, é o que eu tenho, o que eu posso oferecer. Então tem esse curso de reciclagem, geralmente ele é organizado muito mais na forma de, de como se fosse uma oficina, então ele vai de 15 dias a três meses, depende muito do oficinando, ele, oficinando não, do reciclando, ele é quem vai negociar com o professor, horários, dias, etc. ele não precisa vir todos os dias como os alunos, os alunos vem de segunda a sexta, mas todos os dias ele tem atividade, os reciclandos não, por exemplo, todo dia, ele pode combinar três vezes na semana, duas vezes, ou, sei lá, o mínimo né, o mínimo geralmente são três vezes, para poder possibilitar, entendeu? (interferências: parou? E agora? Ana que chiado é esse? Piiii! Interferencia!!!

Pausa

Eu falo muito gente, tem mania de falar, falando, falando detalhes e não sei o quê...nao tenho esse dom de resumir...)

MALLET

Tá, então na parte pedagógica tem o curso de reciclagem...

ZEZO

Tem o curso de reciclagem que é para profissionais né, independente de ser, que é uma coisa interessante porque a Escola tem dificuldade de entender que um profissional que está na rua é um profissional, a pessoa que está na, no, isso, isso não, não que os professores que são antigos não reconheçam eles como artista, mas como profissional para ser reciclando entendeu? Porque geralmente é cobrado DRT, é cobrado aonde fez você fez cursos, contratos de trabalho, que é a forma de explicar. Então também quando cheguei uma das coisas que eu fiz foi isso de que as pessoas podem trazer fotografias datada dizendo aonde foi, é, vídeos de atividades que fez, coisas que mostrem que a pessoa fez alguma coisa, mas precisa trazer documento, tudo que for, participou de uma festa não sei aonde, não sei o quê, traz um documento dizendo que ó, sei lá, um agradecimento, seja o que for, mas traz, e fotos com data tudo, mas algo que de a entender que você fez mais de uma vez, foi três anos seguidos, então né, uma coisa de cada ano pelo menos, um ano, dois anos, mas que não seja tudo “...” de você trazer, uma porrada de coisa tudo num mesmo mês, não tem que ser espalhado para perceber que você tem uma, uma trajetória né. Então é uma forma também para gente poder ampliar e receber porque quando não era não era ainda diretor em Recife numa das discussões sobre isso, eu me lembro muito bem que uma pessoa, uma artista de rua falou muito isso, de que muitos problemas da Escola Nacional era poder receber, porque já tinha tentado já duas vezes e não tinha, não tinha conseguido entrar, porque entendeu, não tinha como comprovar, ao não ser através dessas...

MALLET

E essa alteração do...do...é o próprio aluno que vem, o reciclando que estrutura isso, vem para a Escola pede a reciclagem, se é possível eles organizam data, horário...

ZEZO

...Isso organiza horário junto com o professor, isso ai ele não vai fazer, até três meses né, até três meses, e como há um pedido grande de reciclagem, então a gente tem, para poder dar oportunidade a outros, e assim por diante, às vezes quando há a possibilidade a gente deixa continuar, tem gente que já virou como é que chama quase aluno. Bom, que termina participando daquela modalidade, não tem, às vezes não tem outras escolhas que atrapalhem o horário dele, entendeu? E aí a gente vai deixando, isso não é, não é importante que se ele tem espaço, ele pode ficar entendeu? Apenas quando há pedido demais naquela modalidade que a gente vai tentando balancear para dar oportunidade a outros né, é isso. E fora esse curso, tem esse curso básico em arte circense, que é um curso que foi criado, a gente criou exatamente para atender as bolsas, porque fora isso, o que acontece, o que acontece na Escola, a Escola ela era, ela era de direito uma Escola Nacional, mas de fato era uma Escola carioca com 90 e poucos por cento eram pessoas do Rio, porque é caro morar aqui no Rio. Então precisava de federalizar a Escola, “...” então desde 2005 que venho propondo isso, quando eu entrei ó, enfim em 2010 a gente conseguiu implantar o...essa bolsa, que é uma bolsa de estudo para seis alunos das diferentes regiões, do, na verdade para 30, são seis por região, por região é, brasileira, então seis do nordeste, seis do norte e assim por diante, para que eles possam vir e em 10 meses fazer esse curso que a gente chama de curso básico, que é basicamente, eles fazem o primeiro período, só que eles ficam o dia inteiro. Então o primeiro período eles fazem igualzinhos ao curso, ao módulo, ao módulo básico do curso, formação profissional né, então eles fazem igualzinho e o

segundo período deles já é grade. Então eles têm o dia inteiro de grade, como eles ficam aqui o dia inteiro geralmente todas as partes mais teóricas é, de observação, é de elaboração do projeto, tudo, tudo é pela manhã e a tarde eles vão ter as disciplinas técnicas de circo, geralmente é isso. No segundo período continuam alguns as atividades teóricas pela manhã, mas também ele já faz grade de manhã e a tarde também ele continua com grade e assim por diante, então vamos, vamos aprofundando e aí eles têm uma grade, mesmo sem 10 meses, mas eles têm uma grade horária grande, então eles têm uma carga horária grande para fazer. Então esse daí eles terminam, eles não recebem um diploma porque não é um curso ainda estruturado, na verdade é um curso, uma qualificação, então eles recebem um certificado, recebe certificado pelo tempo que eles ficaram aqui nesse curso básico né, recebe certificação dizendo também a carga horária e tudo mais, é quase um diploma, apenas não...não...

MALLET

É um certificado.

ZEZO

É...Dessa formação de curso. Aqueles que são aprovados e querem continuar a partir de agora por conta própria no Rio de Janeiro, que tiverem condições, eles migram para o curso, aí eles já vão para o terceiro, ou para o terceiro ou quarto, depende muito, depende muito do processo deles aqui, entendeu? Aí vão e vão e seguem direto. A gente tem ficado mais ou menos com 50% da bolsa, é complicado, é uma média muito complicada, uns 14, não uns 45% tem ficado, é um... é um...é um bom número né. E isso claro, ela se torna mais nacional, ela amplia sua capilaridade, quer dizer, hoje é um curso de formação em circo, maior capilaridade aqui no Brasil, entendeu? Talvez até na América Latina, que essa capilaridade no sentido de estar atingindo todas as regiões né, até do Norte vieram uns cinco dessa vez do Norte, geralmente se escrevia dois, três, que era um, um, um, das duas primeiras, para você ver, vieram cinco, para gente é um avanço assim avassalador, porque a própria Funarte tem dificuldades de ter projetos em outras áreas nessa região, é uma região, é uma região muito, assim de...de...difícil, é difícil não somente a vinda né ao projeto, como também a chegada né, lá nossa de...de informação tudo, há um problema na...na verdade nesse tipo de relação que não é somente de lá para cá é também daqui para lá. Então isso deu essa capilarização e também assim, uma, a nossa perspectiva na, na verdade era também de que essa linguagem, esse jeito de ser também influenciasse no jeito de ser da Escola entendeu? Porque a Escola tem sido muito “sulista” na sua forma de trabalhar o circo e ela precisa aprender a dialogar, saber que tem outros nomes, quando cheguei aqui era um horror, falava manilha, aí eles não isso é não sei o quê, não mas é manilha chamo manilha, tal coisa é isso, não mas aqui, então para gente começava a ver que tinha, que na verdade tinham diferentes, tinham diferentes, como é que chama, formas de expressar e que o caminho da discussão não você definir qual o nome correto, qual o nome tem que ser, ao contrário, é ampliar e perceber, quantos nomes tem tal coisa? E sempre colocar os nomes que tem, não tem que esse era o mais importante o aquele, não, então você termina sendo, sendo massacre né...de...de...de...é o circo do sudeste que vai interferir agora na nomenclatura entendeu que as pessoas tem suas formas de expressar, então essa é a nossa

idéia. Isso aos pouquinhos está também começando a, a interferir, então é, mas ainda é muito pouco né porque as pessoas ainda são muito resistentes a interação.

MALLET

E habilitação que você diz na Escola, quando o aluno sai, ele é habilitado no sentido de ser...

ZEZO

Ele é habilitado em técnico em artes circenses.

MALLET

Técnico, é um curso técnico.

ZEZO

É um curso de nível médio.

MALLET

Isso faz quanto tempo que?

ZEZO

Não, ainda não, ela é uma habilitação, ainda tá em processo, essa coisa nu...esse curso foi reconhecido parcialmente em 2004, mas também não, é como é que posso te dizer, temporariamente 2004 e depois de lá para cá precisava seguir outros processos. Só que até agora parou nesse caminho, tudo que se tinha feito para o MEC foi feito só que apareceu uma grande barreira, que é no processo de reconhecimento, o que que está acontecendo, todas as escolas federais para serem criadas novas escolas, elas tem que passar, elas tem que passar pelo congresso, então tem que ser deputados e alguém que apresente o projeto para poder se formar. Então qual é a perspectiva do MEC, isso porque eu tive vários contatos com o pessoal de...de...é, mas a Secretaria na, na, no Ministério da Educação, secretaria de é...formação técnica e tecnológica então tem contato com o pessoal, tem tudinho, conhecia eles já, de certa forma há um tempo, que eu venho da área de educação né e a gente tem contato assim contínuo sobre isso e a posição que eles tinham tomado é, é, o secretário dessa pasta vai apresentar ao Congresso uma, um documento, não sei como é que chama o documento, mas uma carta justificando a existência dessas escolas com o que elas já vinham, então não é somente a nossa Escola que está pleiteando isso, de circo sim, mas não é...escola, escola ligada a Ministério, quer dizer algum Ministério que não seja educação, então tem muitas escolas de ligado a agricultura que estão nesse mesmo patamar que a gente, escola é... ligada ao turismo e aí por diante, são em torno de 27 escolas que estão nessa mesma situação, então são escolas que já existem e a gente tem que, a nossa Escola tem 30 anos né e que, é...é...é...depende dessa definição e não sei que pé tá porque assim houve mudanças lá, então não sei que pé tá, aí é um processo que vai ter que ser retomado novamente, eu como já estou meio cansado desse, dessa seqüência acho que o próximo diretor fará!

MALLET

Humrum, ok! Bom agora falando do perfil dos alunos é...qual o perfil dos alunos que vocês, que tem uma seleção né para eles entrarem, qual o perfil dos alunos que vocês selecionam? Preferem selecionar ou...

ZEZO

Olha é...isso e muito relativo né, porque na verdade a gente já está, o nosso processo de audição já vem mudando há muito tempo ele, esse dinâmico, já mudou muito, quando eu cheguei na verdade, o aluno para passar ele tinha que fazer uma bateria enorme de atividade, inclusive algumas coisas de circo já que é um nível, eu me assustei né. Gente mas não pode, se a Escola é um curso de formação técnica, é um curso de formação (interferência: celular...Pode seguir?) é um curso de formação técnica que, que a...se propunha em ensinar a técnica, então ele não tem a obrigação de saber. O que eles precisam é ter uma disponibilidade corporal para, é esse o processo né, e daí começou a mudar, mudamos um ano e depois a gente começou a ver que entravam, a maioria que entravam eram aqueles alongadíssimos, alongadíssimas, muito bailarinos, muita bailarinas, mas que tinha problemas em outras áreas né, problema de força, etc., etc e aí começou a reduzir a quantidade de porto, então você tinha uma quantidade enorme de volantes sem portô, e a gente começou a mudar e aí acrescentou elementos de circo, mas não elementos de circo que eles tenham que já saber, movimentos simples de circo a...que entra como exercício, que no edital a gente escreve passo a passo o que é cada movimento, que até uma pessoa que não conheça circo, ela lendo ela vai perceber o que é que ela tem que fazer, entendeu? Para poder ela chegar aqui e fazer essa atividade. Então para gente não tem um perfil específico, mas a gente tenta ver alguém que tenha mais disponibilidade corporal para diferentes áreas do circo, tem interesse a gente vê que tem um interesse de ter o circo como profissão, não somente como um espaço de diversão, ou apenas uma coisa de curiosidade, mas a gente que há uma vontade maior, além da curiosidade, a gente tenta, nem sempre a gente consegue, a gente tentar fazer isso, mas, sobretudo é...é...alguém que tenha essa disponibilidade de conhecer o novo, de saber que circo dói, saber que vai ter, porque tem gente que vai perceber com um tempo que ela vai começar a desistir porque começa a doer tudo e daí tem coisas que vai interferir, então perceber que há essa resistência, então a gente avalia muito isso e também a capacidade de...de...de...cênica né e de trabalhar em grupo, essas são as características que a gente tenta pincelar, mas nem sempre ocorre né, porque ainda é um olhar muito subjetivo de quem faz né, a avaliação, ela ainda é muito subjetiva, então é muito nesse, isso tem sido muito interessante, uma das coisas que aconteceu é que reduziu o número de evasão, entrava muita gente e evasava quase 50 %, hoje reduziu um pouco a evasão, entendeu? Tá em torno de 30, já foi assim um avanço para gente, 30 não, de 20, dessa faixa de 20 a 25, os bolsistas não, os bolsistas quase todos vão até o final, a...sei lá 2% é que é terminando, caindo no meio do caminho e porque termina fracassando né na...na...na sua, no seu compromisso, mas assim, na Escola mesmo acho que para 20% mais ou menos, 50% era oô, a gente reduziu a quantidade de entrada para ter uma maior qualificação, então as vezes de 50, 55 ficavam 15 para você ter idéia, ficavam 25, 20, 15, 30 era mais ou menos isso, então uma média mesmo de 50%. Hoje é menos, hoje é 20% essa média de 20%, até menos hoje, menos, porque também essa, a qualificação da, da audição, a gente tem tentado também universalizar a audição né, ser uma audição mais universal né.

MALLET

A idade aumentou? Porque antes, antigamente tinha criança aqui...

ZEZO

Era, era, mas quando cheguei já era, já era, já era...porque como a Escola tem a relação com o MEC, o nível profissional, se ela é uma Escola de formação profissional é...a formação profissional para os indivíduos do Brasil que é definida pelo MEC é a partir de 14 anos de idade, então, quando eles já passam aquela chamada, como é que chama...mentalidade hipotética dedutiva, onde ele já consegue compreender melhor qual é a sua construção de vida e começa a perceber melhor, a tomar mais atitudes para a sua vida, então é a partir desse período que ele tem condição melhor de decidir a sua atividade profissional, então por isso que é a partir dos 14, a bolsa não, a bolsa porque aí tem a questão trâmite financeiro, então a partir dos 18, a bolsa é que é limitada, no começo e no fim, então 18 a 25, a bolsa, porque também 25 porque geralmente dá um, um...sobrevida a pessoa, para poder a pessoa também desenvolver sua atividade, então por isso que a gente, esse é o grupo que acho, a gente percebe que vai aproveitar melhor esse aprendizado né, então por isso que é dos 18 aos 25, não que mais de 25 também consiga, mas é...é o tempo de vida, de vida, digamos útil no sentido de utilizar o aprendizado, então a gente, a bolsa é do 18 ao 25. Agora para o curso não, o curso vai de 14 até não tem idade limite, não tem idade limite para poder entrar, tem alunos de 40 anos aí fazendo, fazendo o curso.

MALLET

Tá. A...e a expectativa do...do corpo docente em relação ao aluno que está fazendo o curso, qual que é essa expectativa de vocês?

ZEZO

Olha cara, é porque tem coisas assim que vem mudando entendeu? Hoje eu estava sentindo no conselho um pouco essa expectativa, cada ano eu vou olhando um pouco o que é isso né, mas assim há uma expectativa que, principalmente de que de fato esses alunos, eles escolham o circo como processo profissional, muito mais do que como, é...muito mais do que... como uma aprendizagem que ele vai utilizar em outros lugares, mas não que não seja...a perspectiva principal é que a maioria dos professores, são professores da área, muitos deles tem 30, 40 anos, 50 anos de vida profissional, então a perspectiva deles é sempre isso, é como se, isso é o que eu penso na cabeça deles é como se fosse os substitutos deles né futuramente, é alguém que vai estar na...na...no mercado substituindo e assumindo a profissão, então há uma perspectiva grande nesse sentido de que esses alunos assumam a profissão, muito mais do que um estilo de vida. Para mim, o importante é que ele, que ele a...é...escolha essa profissão, muito mais do que estilo de vida, né, que ele se busque nisso tudo, não impede que ele faça outras coisas, mas que o circo sempre esteja presente nessa relação, sempre nem que seja no aprendizado para o uso do corpo e assim por diante, para mim é muito mais isso, para além da profissão né. Os professores é muito mais, porque eu sinto muito isso dos professores né, mas é mais nesse sentido, agora uma das questões, e para mim também é importante que eles se entendam e que hoje os professores também estão assumindo um pouco isso, que eles entendam como um jeito de

história, de que a história do circo também é contada com eles né, não é que eles passem além, né, por fora da história do circo, que eles possam ser sujeitos, eles possam também constituir sua própria história né, na história do circo que ela já vem sendo construída ao longo do tempo, então que ele consiga fazer isso, e que ele se reconheça também como cidadão, então da mesma forma que ele tem o lado artístico, ele precisa também compreender que ele precisa estar na batalha constante junto com os outros, com os pares para busca de políticas públicas de circo para o Brasil e também fora do Brasil, sobretudo o Brasil que é o nosso, o nosso país, então essa é, são as perspectivas, mas assim ainda tem, eu tenho muito que entender os professores, o que eu sinto é que houve uma mudança, mais algumas mudanças e isso tem sido muito legal, tem sido legal essa mudança em alguns professores. Mas a princípio acho que é muito ainda é isso, a perspectiva é que eles escolham como profissão, ponto.

MALLET

A...Em relação aos alunos assim quando eles se formam, a...eles estão capacitados em atuar em que setor, quais as modalidades, como artista generalista ou especialista, a...qual que é preocupação da Escola enquanto essa formação para ele, na hora em que ele vai se formar?

ZEZO

Como eu disse a..a nossa perspectiva é que ele tenha esse conhecimento da base do que é o circo, então a gente tenta, inclusive embasado no...no...no texto da Ermínia Silva que é quem fala sobre o processo de formação como era no circo-família o processo de formação dentro da lona de circo né, a gente tenta assim, desenvolver essas potencialidades e perceber esse geral, quer dizer, a formação profissional de um artista não é somente a técnica, tem outras coisas envolvendo, então a gente tenta trabalhar nesse sentido para que ele tenha esse conhecimento, uma das preocupações nossas atuais é que para além do conhecimento da “...” da técnica, etc. etc., ele conheça também as novas formas de organização para o mundo de trabalho, né, que ao perceber, ao terminar não vai ter necessariamente um circo que está esperando ele para contratar para levar ele para lá. Há momentos que vai ter que construir que ele tem que começar a construir e começar a se relacionar e entender melhor esse mundo de circo no lugar dele nesse mundo de circo. Então essa é nossa perspectiva, por isso que tem a atividade com o SEBRAE, compreender, saber como, as linhas de financiamento que tem hoje né que às vezes, somente com o bilhete, com o ingresso ele não está conseguindo, ele tem uma série de coisas, mandar projetos, etc., etc., então você tem caminhos, na verdade há percorrer. Então há essa...(interferência celular). Então a...a nossa perspectiva é a de que ele tenha, ele tenha esse conhecimento, ele tenha, no caso, uma base para compreender o mundo de trabalho e em que lugar ele está nesse mundo, automaticamente ele vai compreendendo também o mercado, mas o mercado é algo que você vai ter ao longo dos anos, você está sempre aprendendo sobre ele, porque o mercado muda a cada discutida, preparar para o mercado eu nunca vou dizer isso, porque eu não conheço a escola que prepara para o mercado, porque o mercado muda a cada segundo, a cada momento, então você não tem essa, essa, essa pretensão, mas de..de dar uma base para que eles compreendam no mundo que da a base e

percebam seu lugar, essa é nossa perspectiva né de que ele possa, é seguir né...e o caminho possa né, desenvolver isso. Não sei se já disse isso...mas alguma coisa?

MALLET

Não, não, mas é...é...

ZEZO

Sim, em relação as técnicas, em relação as técnicas, eles geralmente tem, eles tem conhecimento em várias técnicas, mas eles geralmente tem, tem até três técnicas só que ele vai seguindo, a partir do terceiro período ele geralmente vai seguindo, geralmente ele tem uma ou duas técnicas que ele é mais especialista, mas ele tem o mínimo conhecimento das outras, então ele tem uma capacidade grande de se adaptar né, não é a toa que muitos, principalmente circos internacionais, mais que brasileiros, as vezes internacionais, chamam muitos brasileiros por essa capacidade de, essa capacidade de adaptação, por ter um conhecimento básico, que é isso que a gente tem tentado trabalhar com eles. Ok, olha você pode não usar isso agora, mas na frente você pode ser chamado para usar, então tem conhecimento disso, ver como é, ver como funciona, guarda essa, esse conhecimento todo e vai seguindo para a especialização, mas geralmente é isso, ele tem uma capacidade de adaptação grande, porém, ele vai ser formado mais até, geralmente, geralmente em duas, até três, mas geralmente em duas.

MALLET

Você tem percebido assim, as alunos, eles acabam indo para o teatro ou eles vão mais para o circo mesmo assim, eles são cenógrafos, ou...ou...

ZEZO

Não, hoje a maioria vai, a maioria vai mais para o circo mesmo, vai mais para o circo, é porque no circo já montam sua própria trupe, montam seu próprio trabalho, às vezes ele sai de onde ele está na cidade, já tem alguma coisa esperando ele lá, aí ele vem para cá passa o tempo todo e mantém sempre a articulação com a de lá, mantém sempre a articulação, o tempo todo que é para não perder o vínculo e aí quando vai, continua desenvolvendo a atividade então sempre, a maioria mesmo vai para o circo, hoje a maioria vai para o circo.

MALLET

Ta. E...agora falando da formação do profissional de circo no Brasil de uma maneira geral. Como que você vê essa formação no Brasil?

ZEZO

Olha, ainda não é, para, para o artista, ela é...como é que eu posso dizer? Ela tem avançado bastante entendeu? Ainda falta, acho que ainda falta muito né, mas assim ela tem avançado bastante aí, ainda tem alguns cuidados nossos, por exemplo, na questão de segurança, acho

que precisa avançar mais, na questão da capatazia, precisa trabalhar mais essa questão na própria questão da compreensão, eu acho que as vezes a focalização da formação profissional ainda está muito na técnica e pouco no artístico, entendeu? Essa coisa do conhecer o corpo, de conhecer o mercado (interferências...) então essa informação eu acho que ainda está muito nesse sentido. Sabe que sinto de certa forma, é que também era preciso que os diferentes espaços de formação pudessem dialogar mais, entendeu, até para poder trocar essa coisa do conhecimento mútuo não é mesmo, que a escola se torne de fato um laboratório dessas relações todas, mas há sempre, como é que chama questões que interferem inclusive na comunicação, a própria distancia interfere, essa coisa de projetos que possibilita que a comunicação mais fácil, a comunicação não, não dá para ser só por telefone, não dá para ser só por *e-mail*, por carta, tem que ser relação, convivência, convivência de profissionais, convivência de alunos e assim por diante, isso que vai dar essa possibilidade de ver. Mas o que eu sinto muito ainda, é muito voltada para essa parte técnica e artístico, acho que o artístico não atinge tanto, porque mesmo o artístico ainda é muito limitado, ainda há outros, outras instâncias da...da...do artístico que precisam ser vislumbrados ainda que a gente ainda não consegue, sabe, as vezes a dinâmica não deixa a gente seguir, a dinâmica do dia a dia, a dinâmica de exposição de recursos e que infelizmente passa por recursos né, para você ter um diálogo, porque o diálogo de formação, isso em qualquer lugar do mundo é preciso, isso diálogo também internacional, não é somente nacional, há coisas que são produzidas lá fora e aqui dentro que precisam promover esse diálogo, esses intercâmbios, então precisa de recurso, isso de certa forma interfere, então para essa área, eu acho que houve muitos avanços entendeu, não tudo. Acho que hoje você tem a...percebido que há uma posição de um profissional mais qualificado, mais consciente entendeu? Porque antes eram muitos extremas, hoje eu acho eles mais conscientes, mais assim, mais envolvidos mais com as questões é...da política pública mesmo de circo, então acho que houve uma mudança desse tipo também porque houve uma maior a...expiração de instituições de representatividade de circo, isso possibilita também esse olhar, isso foi muito legal, essa organização de circo essa coisa do, porque tudo tem relação, tudo tem relação. Então a outra coisa também é a própria pesquisa, acho que a gente tem vários pesquisadores, mas ainda tem muita coisa para pesquisar, é preciso ter mais recurso também para esse, esse processo, vai precisar muita coisa. E essa pesquisa que eu falo não é somente a pesquisa escrita, é pesquisa mesmo da própria técnica, do próprio corpo, da própria compreensão da relação com o corpo, da própria tecnologia né, que eu acho que o pessoal de Campinas tem avançado em alguns momentos que não é só buscando a tecnologia que acho que isso é legal entendeu, então eu acho que essa...essa...isso tudo que está acontecendo ainda está muito pontual nos diferentes lugares, acho que precisa ter um espaço de convivência, em relação a de socialização e isso é muito difícil no Brasil porque requer infelizmente né, temos uma gestão estrutural que as vezes não permite isso, ela, eu digo assim a gestão do governo brasileiro ainda é muito utilitarista entendeu? Faz as coisas no sentido de "...", possibilitar essa dinâmica, é claro você vai lá porque você vai formar tal pessoa vai fazer, ganhou o edital para fazer tal técnica, ponto, o governo vai dizer não nós estamos ampliando, mas para que essas diferentes técnicas estudadas possam cada vez mais dialogar, se relacionar e ta passando sabe para o outro a tecnologia não sei o que, não sei o que, isso ainda não então é uma visão para mim é muito teórica... entendeu, então precisa ser mais uma visão mais socialista no sentido de estar trabalhando os

conhecimentos e sejam articulados para que haja maior né, convivência entre, entre eles, que de certa forma, na Escola a gente tem conseguido na medida que a gente vem trazendo ao longo de outras regiões com o conhecimento que eles trazem, mas isso ainda é muito pouco né, isso não é a realidade do continente, que é o Brasil né, muito pouco ainda, uma, uma gota d'água, isso era para ser inclusive com as escolas e há o desejo das escolas todas né, agora cai na, no eixo estrutural, infelizmente né, que aí não tem escola daqui que tenha condição né de ver, aqui mesmo na Escola não trabalho com dinheiro que é uma coisa que falarei mais tarde, mas esse...esses são alguns problemas que a gente de fato percebe, por exemplo, há tempo que eu quero construir aqui um modelo de pesquisa da escola e não consigo, não da pra fazer, eu até podia fazer um documento de pesquisa com alunos e professores, mas o núcleo de pesquisa da Escola Nacional de Circo não é isso, ele precisa dialogar com diferentes profissionais de diferentes regiões do país para isso é preciso aglu...assim, possibilitar os translados, dessas pessoas para que se encontrem algumas vezes e possam estar dialogando, se não a Escola Nacional você vai dizer...claro que isso basicamente in...na própria vida dos alunos, os professores já fazem isso, é preciso uma coisa mais estruturada que possibilite essa relação, mas até que a...os gestores que tem o poder da Funarte entendam essa possibilidade, ainda é muito tempo na verdade a seguir, entendeu? Agora a grande dificuldade é a formação do formador, esse é um problema que, o...o mais breve possível a...a... o circo vai ter que buscar a solução, se não vai ficar eternamente preso a, a Escola Nacional, porque por mais que, ou a...a...a...a profissionais estrangeiros porque a Escola Nacional de Circo no sentido de que muitos desses jovens que aqui estão se formando quando chegam num lugar vão ser professores, porque é o que tem mais forte, digamos de uma formação que não é, a Escola forma artistas, a Escola não forma formador, mas termina sendo, tanto que os bolsistas tem momentos pedagógicos que eles trabalham teve um curso que a Ana fez com eles sobre a questão dos princípios pedagógicos e psicológicos “...” educacional, é...eles tem momentos de observação, de manhã eles vão para um professor “...” só para observar como é que o professor da aula, quais as questões tem sido muito legal para gente porque nos trás uma visão de fora que é muito legal, ajudou muito a gente a compreender mais a dinâmica dos professores então a gente, a...a...tenta fazer um pouco esse caminhar porque a gente sabe que lá fora vai ter alguém ensinando, mas a gente fica assim, não, não é para ensinar, mas a vida vai forçá-lo e dos, dos profissionais internacionais, ou dos profissionais mais antigos né, que ou que saíram daqui da Escola ou de outras escolas, são eles que terminam sendo os, os profissionais ou dos artistas de circo que vão, na verdade parando a sua itinerância e vão se tornando também professores e vai ficar nisso. É preciso porque a forma de, do processo de formação de pessoas que não são da lona, não vem da lona é um processo diferenciado né, lá na lona se dava através de pai para filho que é um tipo de relação de aprendizagem que não é aqui, então aqui é como eu sempre disse: estamos com os filhos dos outros, então tem processo diferenciado de se relacionar, então a formação é algo que ainda está muito, precisa mesmo avançar nesse processo, desenvolver um processo de formação de formadores, isso é uma dificuldade grande que a gente está sem formadores e cada vez mais sem formadores no Brasil, isso.

MALLET

Ta. Falar um pouquinho dos docentes, já que está em formadores, a...como é constituída a...a...essa estrutura dos docentes, quem são eles, são, são profissionais do circo, são professores de educação física, quem são esses profissionais?

ZEZO

É...Aqui nós mesmo de circo, é...acho que não tem ninguém da educação física, ah tem! Tem o...o...como é que chama? Tem o...o...o Alex, mas o Alex, na verdade, ele foi ex-aluno daqui de circo e então na verdade, ele não...não entrou por ser, basicamente, a gente tem professores de educação física, mas que cuidam da, dos conteúdos relacionados a essa área né, da academia, da preparação física, a questão da...da...como é que chama é...observação do processo de desenvolvimento corporal, massa muscular etc., etc., fora isso tem as discussões que eles desenvolvem, a...a nossa perspectiva não...não, até o momento, não que não possa, mas não tem necessidade de ter profissional de educação física como professor de circo, com exceção do Alex, porque o Alex ele é, ele desenvolveu a atividade de circo, foi aluno daqui há um tempo e, mas ele entrou e ele tinha feito, até eu nem sabia que ele tinha, que ele tinha, depois aqui dentro que eu soube que ele, que ele tinha o curso de educação física, nem sabia que ele tinha, mas a perspectiva nossa é mais de profissionais que é, tenham uma experiência como profissional e dentro do possível com a formação, então as vezes eles tem a formação, cursos livres que eles montaram, ou espaços outros como “...” academia, etc. etc., ou projetos sociais que eles ensinaram e também pelas experiências aqui, a gente sempre tende a propor que é...é...nos períodos de oficinas, as vezes a gente está interessado em alguém a gente contrata a pessoa para a pessoa ficar um período aqui né, contratar no sentido de dar oficina. Mas uma das coisas é perceber né qual a relação que essa pessoa (interferências) a...é a perspectiva é perceber também como é que ele lidar né, então onde, muitos profissionais que a gente está interessado a gente trouxe assim, veio fazer a atividade aqui e a gente acabou não, não contratando porque a gente viu que não, na realidade terminava não dando conta.

MALLET

As pessoas são contratadas, concursadas?

ZEZO

Não. 90% dele é tercerizado.

MALLET

Tercerizado...

ZEZO

São contratados. Geralmente é uma ótica, eles mandam os currículos, a gente passa pela, pelo conselho de professores, os professores indicam, mas a decisão final termina sempre minha, eu acabo definido quem eu contrato pessoalmente, pra que, dependendo da necessidade nossa.

MALLET

É e a grande maioria é artista de circo...

ZEZO

A maioria é artista de circo que já tem a...a...ou alguns ex-alunos não que isso seja, seja qualidade, porque tem também profissionais que não foram alunos da Escola, tem inclusive dois cubanos né, são da escola de formação profissional de circo em Cuba, que é também do mesmo nível, nível médio como a nossa, então é...e tem também a...a...a Juliana, que ela vem de São Paulo, ela teve uma formação lá, acho que na Picadeiro, se não me engano, ela teve uma experiência na Picadeiro como profissional, a gente soube, a gente viu o desenvolvimento do trabalho dela aqui um período, achou interessante e ela ta, então não tem que ser necessariamente ex-aluno, é porque os ex-alunos estão mais aqui então, você os vê com mais frequência e os vê desenvolvendo atividades de formação, então percebe melhor as qualidades entendeu?

MALLET

E...carga horária dos professores como é que funciona?

ZEZO

A, a gente é um horror, um horror, porque os professores ganham uma mixaria para cada carga horária, eles têm 40 horas semanais e a média que eles ganham é R\$ 1.000,00 um horror, aí é um absurdo, mas é a forma de contratação que eu tenho vou dizer aqui, acho que infelizmente. Eu pra mim acho que os professores são heróis por desenvolver isso, quando eu cheguei aliviei um pouquinho, por exemplo, eles têm geralmente um expediente livre, e às vezes eles precisam fazer outras coisas, ou até mesmo precisam estudar um pouco mais sobre a, sobre a, e ele não tem, não tem espaço, eles moram longe, quando chegam em casa já é hora de dormir para acordar para estar aqui no outro dia, então realmente é...é difícil, então aliviei um pouquinho, por isso que minha perspectiva é ampliar o quadro de professores exatamente para poder você organizar, uma hora, uma horário é de aula, outro horário são horários de formação, é outras possibilidades, de estudo, de pesquisa, intercâmbio, essa, essa é minha perspectiva né, para que você tenha claro que, se tem um professor que é muito legal e, ou então ele é necessário no momento e não tenho outro para substituir para que, por exemplo, a tarde eu tenha, por exemplo, a mesma modalidade, mas com professores diferentes, eu não tenho no momento, então, as vezes tem algum outro que vai ficar no horário, mas em compensação ele irá receber pelos dois horários, entendeu, e não como é o outro, imagina ele recebe esse valor para estar o dia inteiro, lembrando de atividades que ele faz né, pode ver que ele está na lonja, tem que está o tempo todinho, isso são coisas que vai mexendo no corpo que é, é incrível, e é que é interessante, é que os mais antigos conseguem resistir mais aos problemas, é engraçado isso, ao problemas que a atividade circense pode provocar no corpo do que os novos, eles conseguem mais, desenvolver e se articular com a atividade do que os novos. Os novos, de vez em quando tem um ou outro com o ombro estourado, tem que, ele sofre mais os efeitos isso, isso é, isso eu achei muito legal, de como os circenses antigos que vem da lona, eles conseguem essa, se compreender né, no movimento, na atividade.

MALLET

E geralmente, às vezes, vocês convidam um professor para dar aquelas oficinas durante o...

ZEZO

É são “...” integradas, geralmente, “...” integradas. Isso é, havendo necessidade a gente chama, a gente às vezes, teve, esse semestre não, foi mais oficinas gerais, mas no...só o palhaço que é uma que a gente sempre está presente, depois eu te explico até porquê. É, mas assim, no primeiro semestre a gente teve oficinas mais voltadas pra, pra aéreos né, a gente teve oficina de aéreos, teve oficina de parada, teve...sempre tem também oficinas técnicas, não só...

MALLET

Mesmo tendo as técnicas daqui, com outra perspectiva...

ZEZO

Mesmo sendo com outra perspectiva, porque as possibilidades né, são também interessantes. É interessante porque, por exemplo, teve um período de que a cama elástica aqui, ela andava de um jeito até que eu chamei um cara para, nesse período de oficinas, para dar a oficina que foi o Dé, então o Dé ele começa a fazer um processo de aula diferente e isso mudou, porque as pessoas foram, com o tempo ficaram resistentes, mas depois começou a fazer e começou a fazer, a fazer influenciados, termina influenciando. Eles são resistentes aos professores, mas eles estão sempre atentos, estão sempre observando, eles captam as coisas boas né, entendeu, então...

MALLET

É interessante também essa formação continuada do professor né...

ZEZO

É...isso é uma dificuldade eterna nossa né de ter, que se da nesses momentos, nesses espaços, mas infelizmente não se da, é muito pouco, muito pouco, você precisa, é imprevisível o processo de articulação com as escolas nacionais e com as escolas internacionais, se não, não consegue fazer uma formação continuada que possa dar um resultado de fato porque é circo, tem que passar pela técnica, não que ela seja a única coisa, mas é um ponto importante já, numa escola de circo é a técnica, então você tem que trabalhar o processo de técnica, quais as diferentes formas de desenvolver a técnica que não seja somente a repetição? Já é um grande avanço, entendeu? Um avanço, então isso passa por, e passa pela necessidade de recursos.

MALLET

Agora fala só...agora finalizando essa entrevista, queria que falasse sobre a experiência cotidiana. Então agora ele vai falar um pouquinho das...a....quais são os pontos positivos que você vê dessa escola, dentro desses anos que está trabalhando aqui?

ZEZO

Pontos positivos...

MALLET

A gente vai falar dos pontos negativos também...

ZEZO

São muitos, são muitos, muitos pontos. Eu acho que a...Escola em si, o nome que ela leva, que ela carrega é um ponto positivo, a experiência dos professores antigos estarem ainda, isso é, isso da uma qualificação a Escola e da ao mesmo tempo uma generosidade a Escola nessa...na sua relação. Acho que a Escola ainda, ela...está ainda entre o circo e entre um espaço, um espaço público, ela tem coisas as vezes, de circo e tem coisas de espaço público, ela não é totalmente circo, nem totalmente espaço público, ela é uma mistura dos dois que ainda não se constituiu perfeitamente né, nem sei se tem que se constituir (interferências...)

MALLET

É...então para finalizar assim, a gente estava falando sobre os pontos positivos da Instituição que você acha...

ZEZO

Então como que eu já falava assim, o próprio nome da Escola, a própria Escola ela é um nome em potencial né, ela tá potencializada na Escola, os professores, a experiência deles e boa parte deles serem pessoas que vem do...do...do contato com o circo é...digamos tradicional entre aspas né, tradicional circo né, no circo que tem uma tradição, é de lona itinerante né, da um lugar a essa Escola, da uma característica a essa Escola. Ao mesmo tempo, também dificulta algumas coisas, dificulta por exemplo, a convivência com, com novas modalidades de ensino, novas modalidades de arte, de compreender novos processos de espetáculo, o desenvolvimento de uma técnica né, as vezes eles cobram muito que os alunos, ele é...um pouco repitam o processo deles, depende um pouco, mas é também um processo de aprendizagem, então acho que eles tem aprendido com isso e tem mudado entendeu, acredito que uns tem conseguido mudar mais que outros, mas ainda é forte isso, mas assim eu vejo a experiência dele mais como positiva do que negativa, porque conflitos entre a forma de pensar, de metodologia e da relação com circos diferentes sempre vai acontecer e é *salutá* para que aconteça, porque é nesse, na...na resolução desses conflitos que você vai encontrando caminhos diversos né, caminhos diferentes do que você, do que você havia construído. Os dois lados né, porque na verdade, são duas verdades diferentes, a verdade do professor e a verdade do aluno, não é uma, não é uma verdade única, mas são verdades que precisam dialogar e eu acho isso profundamente *salutá* entendeu? Então esse encontro na verdade é bem potencial, e...o próprio grupo hoje, o, o nível de interesse dos alunos cada vez mais forte, eles querem ditar na questão do circo envolvendo os professores, apesar de...de...de...de eles não serem bem pagos como deveriam, pagos ao que deveriam ser, mas são muito comprometidos, então, isso também sabe é...é também importante né. Acho que a abertura para o novo, hoje está um pouco mais, ela já foi mais fechada a opinião, mas hoje ela está mais aberta, mais aberta para as relações sociais, mais aberta pra os segmentos, digamos, as minorias né, então hoje, a própria homossexualidade, antes era muito complicado se o aluno se expressasse né, expressasse sua opção sexual ou

deixasse mais claro isso, hoje é mais aceito entendeu? Ainda tem uns problemas, claro vai ter sempre, eles vão sendo resolvidos ao longo do tempo, mas isso também acho que foi interessante. Acho que tem também aumentado o nível de, como é que chama de...maior cridade na questão de gênero, claro que ainda um grande contingente masculino, de pessoas do sexo masculino, quem se interessa para o circo, mas vem ampliando cada vez mais, o contingente de mulheres, na verdade há uma grande quantidade de mulheres, é elas assumirem, brigarem por isso é que está se tornando mais forte e a Escola tem percebido isso e tem absolvido isso, tanto que a audição ela, ela tem para poder equilibrar há formas de...de...alguns exercícios eles são, é...definidos pela questão de gênero né, então há exercícios que é cobrado de um jeito para o masculino e para o feminino é um outro gênero então isso né, devido as suas peculiaridades vai exatamente possibilitar uma maior cridade de gênero, isso tem sido bem aceito. Hoje, por exemplo a bolsa deste ano foi 50% a gente não, não fez escolhas assim porque não precisou fazer isso né, mas foi 50%, 15 homens e 15 mulheres que entraram na Escola, quer dizer então tem havido um...um avanço nesse sentido de possibilidade, ainda não é 100%, mas acho que são os passos né, que vão sendo construídos. Acho que a busca por processo avaliativo estão cada vez melhor, isso é, isso é um ponto bastante positivo da Escola, sua estrutura hoje né, o material, acho que ela está bem equipada, precisa de mais algumas coisas, mas está bem equipada do que estava antes, isso aí foi, foi preciso, então é isso, são essas questões, eu acho que a equipe hoje ela está melhor definida, as pessoas já sabem mais das suas funções, antes era uma confusão, era um fazendo “...” que o outro, era uma confusão, hoje é mais claro, as pessoas sabem mais suas funções, já discute, há uma perspectiva mais coletiva, o próprio conselho de classe tem sido interessante, é um movimento de união dos educadores né, em prol de, de perceber que o...o processo de avaliação tem que ser uma avaliação para aprendizagem, é perceber o que houve de avanço, o que não houve no aluno, onde foi culpa nossa, onde foi culpa dele, mas muito mais na perspectiva, não na perspectiva de dizer assim, a esse passa ou não, não é na perspectiva muito mais de compreender esse aluno, quais suas potencialidades e que caminhos a gente pode contribuir para que na verdade, ele vai construindo sua formação, e isso melhorou muito assim, hoje você participa de um conselho e você fica feliz né, com o, com o debate né, ainda os resultados de avaliação, ainda tem uma dificuldade, que o professor, mas isso não é só na Escola Nacional, em qualquer lugar, ainda o professor na escola de ensino médio, de ensino fundamental e aqui na Escola acontece um pouco isso, porque o professor me parece que é, ele, na perspectiva de garantir a sua importância, para ele as vezes da uma nota baixo ao aluno, ou reprovar o aluno é como se ele tivesse importância entendeu? Para ele garantir sua presença, ah aquele professor é isso, aquilo, aquilo outro, sua competência, digamos assim, para, para mostrar que tem competência, ainda isso é muito forte ainda, isso é uma coisa que não somente para professor de circo, de um modo geral. É...ainda é uma coisa a...a...a se conquistar, mas quando abre o debate é, termina conseguindo avanços interessantes quando além até da perspectiva, chegam avanços com professores colocando coisas que você pensa: esse professor, nunca imaginei que esse professor fosse colocar isso! A Delisier uma vez em pleno, em pleno conselho de classe disse: - Ah, então quer dizer que a gente também erra? É bom saber que eu também, erro, não sabia que eu também errava não, mas eu acho que é, acho que a gente tem que estar atento a isso também. Delisier falou isso, Delisier todo mundo conhece, o processo Delisier como é, então admitir a possibilidade, a gente que está errado, admitir a

possibilidade de também errar é um grande avanço entendeu? Isso foi, foi como é que chama, são caminhos assim importantes, é um ponto positivo né, infelizmente a gente não da conta de muita coisa negativa...

MALLET

Não é então, a gora a gente vai falar sobre os pontos, quais são os pontos de dificuldade do dia a dia, pontos negativos que você vê?

ZEZO

Um dos pontos é em relação ao professor-aluno, ainda ela é muito, a...a Escola, ela absolveu muito a...como é que chama, a relação do circo, então quando eu cheguei aqui tinha assim professores donos do espaço, aí tinha dono de picadeiro e dono de aluno, o aluno meu, o aluno, e meu aluno e meu aluno, e as vezes não podia muito se misturar, então foi um processo difícil de vencer, trabalhar e compreender que o aluno é da Escola. O aluno é nosso é de todos e todos são importantes e fundamentais para esse aluno, para a formação desse aluno, foi um processo demorado, então essa relação aí ainda, ela tem resquícios desse processo anterior da Escola, mudou muito, mas assim ainda é meio complicado. Agora é...acho que o maior complicador de tudo isso, porque são processos que vão né, o maior complicador para mim, é a forma de...de...de, na verdade é a posição da Escola no organograma da Funarte, isso realmente acho que é o que mais interfere entendeu? Porque é aí que está relacionada a distribuição de recursos, então é, por exemplo, eu entro a cada ano sem saber quantos de recursos eu tenho para a Escola, eu nunca sei, nunca sei, é difícil você trabalhar, então assim minha grande perspectiva é que a Escola um dia se torne "...” ela possa ter o recurso X para, para ela definir aonde ela vai usar isso para capacitação, aonde usa para intercambio, entendeu? Todas as necessidades da Escola, aonde vai para a bolsa né, todas as necessidades da Escola poderiam ser gerenciadas a partir desses dados né, e é difícil isso, uma situação crítica...no organograma da Funarte a Escola de Circo não é escola, é como se fosse um, um departamento, departamento de música, departamento de teatro, departamento Escola Nacional de Circo, entendeu? Ta nisso, então a relação com o CRH, com o pessoal da, da, da “Dipática” de patrimônio, todas, todas, é uma relação como fosse um “...” então tem coisas que aqui não da para esperar, se acontece um acidente eu não tenho o tempo de mandar um projeto para ser aprovado para resolver a vida do aluno que está em risco. Não tenho esse tempo. Eu tenho que pensar nisso muito antes, mas muito antes para prever, para prever para ter estruturas corretas de segurança, tanto mais, claro que isso deveria ter também entendeu, mas oxalá alguma vez aconteça algum problema eu não vou ter tempo de fazer projeto para resolver essas coisas, são coisas momentâneas, então isso é difícil, então, outra, outra questão é em relação a isso ainda é o próprio, o programa de capacitação continuada dos professores não tem, não tem, não foi possível trazer até hoje, porque requer recursos. Para, para a cabeça de gestores né, da área de formação na Funarte, basta digamos é...é...pequenos cursos, pequenas atividades, a chama um professor para dar uma capacitação, como se isso fosse o bastante e não é assim. É claro que as atividades pontuais são importantes também, mas o processo de capacitação não pode se limitar a isso, tem que inserir num plano mais amplo, em que você tem intercambio, em que você tenha atividade com os alunos, inclusive fora da Escola. A Escola Itinerante de Circo que era uma grande vontade, agora vamos ter outra lona, quem

sabe não monte, mas que isso tudo esteja dentro do processo de formação, não somente novos educadores e novos artistas, mas principalmente capacitação dos próprios educadores da Escola, entendeu? Tem que ser algo articulado, aí claro, você vai estar numa articulação com esse processo todo, você tem uma palestra sobre determinada, sei lá, Lei de Incentivo, por exemplo, é ótimo porque ela vai estar incorporada a um processo como todo, não com...a da Lei é interessante não sei o quê, é interessante não sei o quê...agora mesmo a gente fez segurança em altura com todos os professores né a gente fez esse, esse essa, essa oficina com eles e foi ótimo porque é um pessoal que trabalha com isso, foi legal, é importante, é importante, mas não é tudo, isso...se isso está incorporado ao um processo mais amplo né, poxa, o que que a gente vai avançar né no sentido da formação, da capacitação né, de renovação dos conhecimentos e tudo mais, entendeu? Pra você ver, uma vez só que a gente chamou, por exemplo, uma pessoa que tem o conhecimento diferenciado na forma de ensinar a cama elástica, só o fato de estar aqui na Escola ensinando também influenciou o próprio processo da Escola para você ter idéia, então esses processos de capacitação continuada tem que ser algo mais amplo, algo sistematizado, sistemático né, algo que tenha algo de fato a estar sempre é...refletindo, reflexão, ação, reflexão, ação, então está sempre junto pra você não perder de lado o processo técnico, é...assim, como é que chama? Prático, mas que você possa refletir sobre eles é melhor né, como o próprio Paulo Freire diz, a questão do Paulo Freire é muito isso a melhor forma de você está se capacitando é você estar tendo a possibilidade de reflexão sobre sua ação, sobre seu movimento, e isso vai interferindo de novo na sua reflexão e construir, constrói uma relação de “...” né entre essas duas possibilidades, então uma questão de práxis, então é um pouco, um pouco esse processo, se a gente consegue isso, seria ótimo, mas há estrutura hoje, que a Escola dentro da Funarte, ela não possibilita, então isso cansa, então isso termina sendo uma burocracia tão, tão é como é que chama? Esmagadora que termina cansando então hoje eu já estou cansado de fazer a gestão por isso, não é a Escola, não é os alunos, essas relações, sempre vão acontecer, os conflitos e tudo mais, sempre vão acontecer, mas é, é o processo de gestão que emperra de você fazer avanço, de você fazer coisas, de você sabe...avançar, para que essa Escola de fato ela cumpra com a ação da qual ela tem competência pra, pra cumprir, se o papel fosse “...” ela tem competência de cumprir. Ela...ela, ela ta bem, acho que a Escola ta bem, mas ela tem condição de ser muito mais e não é uma das questões, é clara é essa condição é, estrutural que tem se dado, de visão política de dar uma qualificação a essa Escola. Espero que com essa, com uma lona nova, tem um, um, um parque né arquitetônico melhor, mais apropriado para o espaço cultural de que isso possa sabe, ser um aval. Eu espero que essas coisas aconteçam, possa ter mais recursos né na Escola.

MALLET

Ta. E...em relação aos alunos que se formam na Escola, a gente já falou um pouquinho, eles acessam o mercado de trabalho, como é que você vê isso, essa...depois que ele sai da Escola tem um contato com você? (interferências) é...falando sobre o mercado de trabalho, você tem um acompanhamento desses ex-alunos, como é que...

ZEZO

Olha, a gente, assim , na verdade é...essa...essa é uma dificuldade que a gente tem mesmo entendeu, era interesse nosso ter um acompanhamento maior, mas mesmo o Chicão e a Rose tem, tem um pouco a memória da Escola, eles são mais antigos aqui na Escola é quem me passa ou pouquinho onde ta cada um e tudo mais, mas tem a dificuldade mesmo porque a gente tem um grupo pequeno mesmo que trabalha aqui na Escola no universo né que a gente desenvolve, mas tem dificuldade mesmo de saber, mas a gente tem sabido mais ou menos até a formatura até o primeiro ano a gente tem um pouco de conhecimento, porque como a gente estimula muito eles a se relacionarem com a comunidade circense, então a gente já sabe: fulano ta em tal circo, ou então fulano ta hoje trabalhando com o Topetão, a gente sabe dessas pessoas, ou então fulano ta com a Intrépida a gente sabe mais ou menos, quando, quando vai se formar eles mais ou menos já estão...

MALLET

Encaminhados...

ZEZO

É...é. Então a gente, por exemplo, essas últimas turmas a gente sabe basicamente onde estão todos, a gente tem até um certo período, o acompanhamento, mas a gente tem.

MALLET

Eles têm acesso ao mercado de trabalho do circo mesmo?

ZEZO

De um modo geral 90% é do, em circo mesmo, circo mesmo, tem circo aí, até grupo...

MALLET

Forma grupos, projetos sociais...

ZEZO

De 2010 mesmo, você tem o “Circoviacos” que surge a partir do pessoal dessa turma que eles constituem um grupo que ta aí já... “Circoviacos”, Patricia, Bruna, etc., etc. então eles é...construíram nesse processo é...aí você tem a...Bruna que ta pro lado do Sul.

MALLET

A Bruna ta agora no...ta em Campinas.

ZEZO

Ta onde agora? Ta em Campinas?

MALLET

Tava, encontrei com ela.

ZEZO

Então foi a Patrícia que ta pro lado do Sul, acho que foi pra Santa Catarina, se não me engano. Ai tem a Michele de 2011, que ela antes de terminar, ela já tava lá no...no...no...no Marcos Frota, Marcos Frota não no Beto Carreiro, ela só veio basicamente os quatro últimos meses pra fazer a formatura, terminou a formatura, no dia seguinte ela volta pra lá. Então você tem é...já um grupo movido, você tem o...o...Diogo e o...Diogo e o...Diogo e o Júlio que tão na Intrépida, né na Intrépida nessa jovem, e aí você vai encontrando assim, eles sempre iam, tem sempre um, dois ou três, que de fato é mais difícil, não consegue se estabelecer é...realmente difícil, tem dificuldade né, de...de...de relação, então tem muitos que estão na *Up Leon*, uns estão mais aqui no Rio de Janeiro mesmo, estão mais na *Up Leon*, Topetão, já na fase, né, então teve alguns que foram para a *Up Leon* é...teve...deixa eu só raciocinar, só pra lembrar...

MALLET

Mas eles vão acessar no mercado, seja ele, como artista, a grande maioria como artista?

ZEZO

A grande maioria, como artista e em circo, mas tem aqueles que vão para o teatro desenvolver a parte de circo no teatro. Tem aqueles que vão pro...pra dança, mas também a mesma coisa e tem aqueles que voltam para as suas cidades e muitas vezes vão montar um projeto ou ensinar, sei lá, vão construindo, mas a maioria é artista e em circo no Brasil e tem uns que vão para fora, tem uns que vão para fora...

MALLET

Tem uns que vão buscar uma formação superior?

ZEZO

Tem alguns que vão buscar a formação superior, com certeza, a...a...a Mia mesmo formou em 2010, a Michele ta na Itália, na Escola “Vila” da Itália, e outros, tem outros, a Jana que vai tentar a ESAC...

MALLET

São poucos...

ZEZO

São poucos, poucos os que vão buscar uma formação superior, a maioria vai, vai para o mercado de trabalho.

MALLET

Vai para o mercado de trabalho.

ZEZO

É vai para o mercado de trabalho, vai desenvolver a atividade.

MALLET

E para finalizar a última assim, é você já falo um pouquinho dos ex-alunos que às vezes retornam querendo uma formação continuada né, é...eles vem buscando essa formação continuada na mesma modalidade que eles se formam ou eles vem buscar outra modalidade?

ZEZO

Não, geralmente eles vem na...no...é, na modalidade que eles se formam, mas é uma tendência deles virem na modalidade que ele é mais fraco geralmente, entendeu? As vezes também para ampliar o conhecimento. Que que acontece muitas vezes? É que o fato de eles estarem no mercado, o mercado muitas vezes não tem condição, então as vezes é necessário dele noutra área não na área que ele, no número que ele dominou, é participação de trupe tal, então as vezes precisa fazer conhecimento de outra área então ele volta e numa técnica que ele conhece, mas ele conhece menos ou as vezes a técnica ele deixou de lado aí ele vem para ampliar esse conhecimento, boa parte dos ex-alunos né e os artistas de modo geral, ele vem geralmente na técnica que eles já conhecem, vem mesmo para buscar uma, uma convivência, as vezes com o grupo de profissionais, a gente tem sempre muitos alunos estrangeiros né. Esse ano foi o ano do...do...do....da Argentina, tantos argentinos, tantos, tantos, são maravilhosos eles né. Mas eram muitos e aí as vezes tomavam o lugar dos outros, chegava, mas a gente conseguiu atender a todos de fora porque aí é...a...assim compete também com, com os brasileiros que vem né, e a gente quer atender a todos, a gente sabe que, a gente não, as vezes não sabe numa dificuldade, por que as vezes mesmo, por que as vezes, claro que a gente quer atender todo mundo, mas a gente sabe, por exemplo, que a...é alguém que vem de fora pow conseguir uma articulação da Escola de outro país para vir para cá para fazer essa Escola é muito difícil negar, entendeu? Mas ao mesmo tempo, o daqui, o brasileiro também tem, tem o seu direito de...(interferências) a gente era um dilema na verdade, quando você fala do...do...dos que vem de fora, entendeu? Porque o cara vem de fora...muitos desses tentam há, já muitos deles, desde já me perguntaram quando PE que vai ter audição porque eles querem fazer a audição para serem alunos da Escola, a gente tem também estrangeiros, hoje a gente só tem o Joaquim e a Catarina que são chilenos como alunos, deram a opção para alunos e temos a, já estão se formando agora, inclusive, e temos a...o nosso quarto período que o Freds que é equatoriano, não não é não, odorem, é de Honduras, então hoje a gente tem esses, mas já passaram muitos né que se formaram aqui na Escola, da América Latina tem muita gente.

MALLET

Quem fizer a reciclagem e ser estrangeiro tá entrando no intercâmbio também?

ZEZO

É não, com certeza, interfere, é muito legal, teve um cara que teve aqui, dessa vez também vieram muitos colombianos, que assim, colombianos sempre veio pouquinho, mas dessa vez acho que três ou quatro, não mais vieram dois...não vieram cinco...não quatro, é quatro, que vieram de lá, mas é...é...é...a experiência, algumas experiências deles, o cara tinha experiência, um deles na corda que era maravilhoso, então foi legal, a presença do cara aqui foi muito legal, entendeu, pensar o trabalho com corda e tudo, aqui, na verdade a gente tem

um trabalho com corda, mas a gente tem um trabalho fraco, com corda, a Delisier que mais desenvolvia essa parte de corda, quem também desenvolve um pouco é o Alex, mas o dele é mais trapézio, ele trabalha um pouco tecido, trabalha um pouco corda, mas o dele é mais trapézio, a...a...a...a quer dizer, o que ele mais tem de trapézio é maravilhoso. Então, mas ele faz isso tudo, é aquela história, se formou, mas deixou em segundo plano, o que ele fez bem foi o trapézio, então tem essa dificuldade, então o cara veio e foi muito legal, muito legal, a vinda dele também. O...porque tinha um aluno aqui quer era maravilhoso na corda e ele avançou muito, o Rafa, então o Rafa ele não chegou a terminar a Escola, o pessoal se amarra em vir na Escola, aí quando ele vem aqui então todo mundo de apaixonado, se junta todo mundo com ele, ele é ótimo, uma pessoa muito amável, o Rafa, aí ele vai lá e vai dando dicas e vai dando coisas, todo mundo se junta lá para fazer, os professores já o conhecem, então não tem essa coisa que ah um aluno está fazendo, muito pelo contrário, isso é uma coisa, recebe bem, é bem recebido, o pessoal é uma coisa legal, isso é mais desenvolvimento, tem mais "...” os novos são mais abertos, há contribuições de outras pessoas de outros profissionais do que os mais antigos isso é...é...é...uma questão, mas hoje mudou muito também, eles tão mais abertos a contribuições de novas pessoas, mas os professores novos mais recentes, eles são mais abertos. Basicamente, então a gente tem essa dificuldade que é a quantidade de pessoas que a gente tem para receber, então uma demanda grande, então tem um período que tem uma porrada de...de...de...candidatos a reciclagem, só que a gente tem hora que não tem né, tem gente que vem que a gente tem que dizer assim: ó não dá, tu vai ter uma quarentena, né, deixa de quarentena, vai ter que ter uma quarentena, o aluno sem um mês tem que ficar sem fazer para dar lugar a outro, porque esse vai ficar só um mês, então deixa passar esse mês daí tu volta, porque tem gente...

MALLET

O pessoal tá mais perto aqui né...

ZEZO

É porque tem gente que tá aqui assim e quer continuar aluno, e não consegue se desligar da Escola, por parte é ruim, você não conseguir se desligar da Escola, por parte é ruim, alguma coisa que você não conseguiu construir, né o chamado lóto, né a relação de afastamento, se não conseguiu construir isso aí é às vezes é ruim, mas a...

MALLET

Mas também você não vê que às vezes ele não tem espaço...(interferência) é espaço que essa pessoa não tem espaço para treinar e ela acaba voltando pra...

ZEZO

Mas também foi o costume que aqui foi construindo. Aqui era...quando eu cheguei aqui, eu tava com dificuldade, tava com seis professores, tinha acabado de entrar 100 alunos, quando eu cheguei e pedi para que ampliasse, porque não podia ficar como estava, aí eu ampliei, falei manda para 100, que é um grupo grande, a Escola não tava dando conta, era difícil justificar o aporte de recursos que a Escola dá para os alunos, então a gente ampliou um pouco essa, essa quantidade e daí a...eu tive que olhar os horários todos, então entre os horários todos, só pude abrir (interferências) então é...que tava dizendo?

MALLET

Alunos...

ZEZO

Então, aí na verdade ainda aumentou, aumentou o número de alunos e na medida, o que eu ia dizer...a gente tinha uma grande quantidade de alunos...

MALLET

Sobre a quantidade de professore...

ZEZO

Então, então a quantidade de professores, então quando eu cheguei aqui eu tive que reduzir a reciclagem, que eu disse olha, se tenho seis professore eu tenho que garantir os alunos, a reciclagem eu só consegui organizar dois dias, eram na verdade duas tardes, só e no momento só posso fazer isso. Deu uma confusão, um ex-aluno, porque eles tinham a liberdade, eles tinham, podiam chegar o ano que fosse eles entravam aqui com o chamado ocupação de espaço, então eles pegavam e montavam em qualquer lugar aqui que estivesse livre e não atrapalhasse, para não atrapalhar também montavam o aparelho deles e iam treinar apenas como espaço de treino né, existia isso, a responsabilidade é da Escola. Então não tem como, não tem, não tem ocupação de espaço aqui, aqui não é um lugar, porque qualquer acidente que acontecesse na hora que a Escola tiver funcionando, meu irmão, a pessoa pode assinar o que for, que todo mundo assina o documento autorizando, mas não tem valor jurídico nenhum, apenas para pessoa também se preocupar de cuidar da sua vida, entendeu e não fazer merda, é mais por isso porque, porque não tem valor jurídico nenhum, nenhum. É...é...apenas para dizer assim, não a responsabilidade é...é da Escola, se tem um profissional trabalhando lá que está em atividade não tem jeito, então, aí eu parei, disse não que fazer no espaço, não mais agora no tem que fazer no espaço. Quem está aqui na Escola tem que ter um técnico responsável, mesmo que o técnico vai dizer que não fica o tempo todo a disposição, mas você tem que estar no grupo de relação que aquele técnico está responsável, porque a pessoa está responsável, né, fora isso eu não posso permitir de jeito nenhum, porque exatamente essa, esse, esse período que as pessoas mesmo profissionais, a gente teve vários acidentes com profissionais, o cara que ficou paraplégico do “...” o cara ta paraplégico e caiu a uns três metros da, do tecido, e caiu no colchão, não soube cair, caiu de três metros não é tão alto, caiu com as costas, mas não soube cair, foi essa a questão o cara levou lá pra frente e daí teve um problema nas, nas cervicais e ficou paraplégico, perdeu basicamente a profissão que queria né, ele era um profissional, ele estava fazendo a reciclagem pra você ter idéia isso é...é...como é que chama? A possibilidade de ter problemas existe, então não da pra você, eu dizia assim a...a todos reciclandos, não é por isso que estou preocupado que o meu vai pra reta, o meu vai pra reta de qualquer jeito, independente de qualquer história, estou preocupado é que se acontece algo com você, não tem como resolver, no meu caso tem, ponho a procuradoria pra me defender, vou fazer a explicação do que for e vou e se tiver que pagar paciência, vai ter que pagar e se tiver que assumir a culpa, vou ter que assumir a culpa, agora o que acontecer com você não tem como, como mudar, essa é minha maior preocupação também, então devido a essa questão,

por isso que eu fico o tempo inteiro: sem professor não, sem professor não, sem professor não! Por isso, um dia vai acontecer algum acidente e o Alex vai ser responsabilizado, já chamei ele duas vezes, vou chamar a terceira vez daqui a pouco, porque as vezes ta La o aluno dele fazendo e os alunos deles são fogo, vão treinar, claro eles querem apropriar e tudo mais, mas acontece que esquece que aqui é uma Escola e até muito interessante porque ele diz não, mas eu já sei, não tem isso, quando você tiver na sua casa, ou onde quer que seja, você faz o que você quiser porque você é responsável, enquanto estiver aqui você tem que seguir as regras porque o responsável por você sou eu, então não tem jeito, tem que ter disciplina, tem esse processo. E aí os ex-alunos no espaço, pintavam e saiam, pintavam e bordavam como eles se sentiam representantes aqui dos outros aí começou a colocar na roda dizendo que eu estava proibindo a entrada de ex-alunos na Escola, então foi isso né, mas graças a Deus as pessoas entenderam exatamente o que que era, eu estava chegando na Escola, a Escola não tinha nada, sem material para os professores, no circo não tem como trabalhar sem material, mesmo de acrobacia, mesmo que ele...não vai poder usar, não tinha material, de tranca não tinha nada, não tinha onde trancar, não tinha material e aí por diante, então foi um...um...um...problema assim que precisou resolver entendeu? Pra poder dar, eu tive que assim, diante do que eu tinha, eu tive que me organizar e fazer e atender e todo dia atender para poder facilitar pelo menos o aprendizado garantido para aqueles novos que estava chegando, a se dizia, aos, aos, aos antigos, eles diziam assim, eles achavam que eu não, que eu não achava importante ter profissionais aqui dentro, disse não ao contrário, eu acho ótimo que tenha, só que assim, as condições que eu tenho agora só me da condição de fazer isso, não tem outra condição, que eles queriam também que eu também aceitasse, que eu aceitasse o...o...como é que chama o... que eu aceitasse o negócio da ocupação do espaço e que aceitasse e que eles entrassem a época que viessem. Aí eu organizei períodos de...de períodos de...como é que chama? De...de...de reciclagem né, de tal a tal, porque as vezes chegava dezembro, chegava não sei o quê, chegava janeiro e queria estar ensaiando, eu disse não, não tem porque é férias dos professores.

MALLET

Aqui é uma Escola, pensar nisso...

ZEZO

Exatamente, aí uma questão que eu acho que é importante é fazer como fizeram que eles fez o Anônimo, fez a *Up Leon*. Cara é se juntar e buscar, é você recebe recursos do seu trabalho do que for junta com vocês todos, é papel de vocês. As vezes eu vou na biblioteca da universidade, depois que eu termino eu não tenho direito de pegar mais livro não, na biblioteca, entendeu? Não tenho mais nem direito.

MALLET

Eu posso consultar lá...

ZEZO

Eu posso até ir lá e consultar, o que for, mas eu não tenho mais direito basicamente nela, no...é...é...como eu tinha antes, então muda, muda a relação. Aqui é a mesma coisa, não é que eu esteja impedindo de estar, mas tem que, eu tenho que priorizar um grupo, que é o

grupo novo, eu vou atendendo dentro das possibilidades, agora, então eles estão muito desacostumados, porque chegavam, viajavam, viajavam, chegavam a época que fosse aqui, eles conseguiam entrar aqui, isso pode ser janeiro, não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê...em qualquer período entravam e saiam, isso os ex-alunos e pessoas de fora que não eram ex-alunos tinham dificuldades de entrar na reciclagem, então havia uma escolha, entendeu, havia um privilegio. E aí não, comecei a trabalhar mais na reciclagem mais com gente que era de, era de, trabalhava na rua, que não tinha como justificar e eu aceitava, aí começou a se trabalhar também essa, essa possibilidade de diferentes a...profissionais que pudessem ter acesso, então aumentou a quantidade também de estrangeiros, de estrangeiros não tinha porque era um período tal e não dava para entrar porque não sei o quê. Então se acata, mas a sorte é que todo mundo entendeu. Não e assim, na internet as pessoas começaram a me apoiar...e seguir em diante, então por isso, porque havia esse privilegio, não somente ao acesso, mas também da, o acesso que eu digo assim, a reciclagem também e o uso do espaço, então era muito forte, isso com certeza. Então tinha que ter algumas regras que não tinha. Na..na..na relação de amizade, não sei o quê, muita gente leva na relação de amizade porque vou falar com o diretor, com não sei quem, com o professor tal, não sei quem, tetete...tetete....porque os professores tinham mais influencia que outros, então alguns alunos podiam entrar, outros não podiam, então tinha esse, essa, essas pessoas que estavam meio, aí eu cheguei e regularizei, tem que ter uma pessoa responsável pela reciclagem, a pessoa...a....todo o material vai pra ela, ela vê, vê os horários que pode ser, todos faziam só a tarde, agora foi possível ampliar para manhã alguma coisa, porque só podia a tarde, mas era o único espaço que tinha, eu disse não também já pode de manhã, já há dois anos, há três anos que já foi possível ter reciclagem de manhã, de manhã também, não somente a tarde e assim por diante, foi, foi melhorando, mas é...é...é...tinha essa dificuldade na relação com, com os ex-alunos, tanto no ex-aluno...porque era ex-aluno já se achava no direito de vir, só comunicava, olha eu to vindo aqui eu vou usar tal coisa, vou ficar em tal canto, não sei o quê...se acha que ta no direito, teve uma vez que mandei o menino tirar o equipamento que ele chegou no meio da aula do picadeiro tinha um dando aula do lado e do outro, mas no meio mesmo, ele colocou, e prendeu o...o...a faixa, aí eu fui lá e disse a ele o querido não. O outro esse mesmo que escreveu o negócio, uma vez chegou e montou esse problema no horário que não era, tinha aula, ai eu cheguei lá e disse não, você não vai prender aqui, eles falaram, não é horário de fazer isso, não, mas aqui é minha casa. A Escola se tornou a casa do artista, não tinha regras...tem que seguir regras...ai eu falei.

MALLET

Inversão de valores...hehe...É acho que é isso, depois de muito trabalho.

ZEZO

Eu falo demais, falo demais...as vezes eu sou...

MALLET

Não mas ta ótimo, ta ótimo...rs...rs...

Hein Zezo eu estava conversando com o pessoal, a gente pode oferecer oficinas, é mandar projetos?

ZEZO

Pode, pode mandar projetos, quando vai chegando perto, quando vai chegando perto da...da...a como é que chama? Na verdade, assim, é muito mais, algumas oficinas foram pessoas que ofereceram, por exemplo, a de Alan que é palhaço, a gente não conhecia o trabalho dele, ele que ofereceu...

Picadeiro Circo Escola

Entrevista realizada em 27 de março de 2013 com José Wilson Leite (Zé Wilson) (fundador e diretor)

MALLET

Entrevistando o Zé Wilson, Picadeiro Circo-Escola, tem um roteirinho aqui a gente vai, também se quiser conversar, fica a vontade depois a gente retoma, é bem livre assim, fica bem a vontade, ta bom, se achar que deve responder responde, se não deve também, ta ok?!

ZÉ WILSON

Ta!

MALLET

É fica a vontade para você quiser falar ou se expor, depois a gente retoma, qualquer coisa a gente vai voltando para o roteiro.

ZÉ WILSON

Ta.

MALLET

É mais para a gente ter uma linha norteadora. Anh...o senhor poderia se apresentar, falar um pouco de você, sobre a sua formação, de onde você veio, como você aprendeu circo e uma breve apresentação.

ZÉ WILSON

Ta. Meu nome é José Wilson Moura Leite, nasci em Maceió, Alagoas no circo dos meus tios é...em 1949. a minha formação circense é de família. Nasci na família de artistas circenses e nordestinos e fui viajando nossa vida inteira no circo dos meus tios, é...depois quando eu completei 14 anos eu me separei da, dos irmãos e dos tios e dos pais e tudo e fui trabalhar em circos diversos. Viajei muito, trabalhando em circo, trabalhei em circos pequenininhos e trabalhei em circos grandes. Trabalhei nos maiores circos brasileiros trabalhei fora do país várias vezes e...até chegar um ponto que teve que comprar um circo. Comprei um circo em 1977 e circulava nos bairros de São Paulo. Comecei aqui em Osasco a...o primeiro circo eu comprei aqui em Osasco, depois então fui saindo de Osasco fiz todos os bairros de São Paulo, vários bairros de São Paulo, até sentir a necessidade de montar uma escola de circo. Eu, na verdade, eu queria, eu queria, não estar mais viajando com o circo, mas não queria largar o circo, então conheci uma figura que era da, diretor da ECA e da AIAD e era o Muruel Silveira, e...como eu tinha trabalhado em circos-teatro, o Muruel era diretor teatral, me convidou para fazer uma peça, na época, em 1982, foi o Casa Grande Senzala em comemoração aos 80 anos de Gilberto Freire, que fizemos dentro da USP, montamos um circo dentro da USP e fizemos esse espetáculo ali e Muruel tinha sido secretário de cultura, era diretor da ECA, ele foi um grande incentivador da escola Piolin, quando foi fundada a Piolin e tinha sido fechada e ele começou a conversar comigo para mim montar a escola de circo. E aí tive o apoio da Eca (interferências). Tive o...o apoio da

ECA através do Muruel e conseguimos um terreno na Cidade Jardins e aí montei, montei a escola de circo, a Picadeiro Circo-Escola que foi montada ali em 1984, e ali permaneci por 23 anos, onde teve a felicidade de conhecer pessoas que não eram da...da...da minha classe, então tive a felicidade de viver ali esses 23 anos, criar meus filhos ali, formá-los e até que cheguei um ponto que tive que sair de lá e vim me instalar aqui em Osasco. Essa é...um pequeno resumo do...do picadeiro. E a felicidade maior que eu tive nessa formação que eu queria na verdade, criar uma, uma nova geração de circo, tive a felicidade de passar pessoas pela escola que hoje desenvolvem trabalho em circo, em circos. Hoje se tem a, a Unicamp também agradece o picadeiro, tem um rapaz que era de Recife, não sei se ainda está na Unicamp, que passou pela Picadeiro pra pegar um pouco de experiência e foi trabalhar na Unicamp...um circo, quer dizer foi um, tudo isso foi a...a...a...o que a escola de circo Picadeiro proporcionou, então para mim isso é motivo de muito orgulho, muita felicidade, pessoas que você já entrevistou, pessoas que hoje são grandes artistas como parte dos Parlapatões o Hugo, o Raul, o “Alerroite”, todos passaram pela Picadeiro e os La Mínima, o Fratelli, o...o Circo Mínimo, o...todo esse pessoal passou pela Picadeiro, então isso ainda tem o Nau de Ícaros, tem o...inúmeros, inúmeros, e fora todos os artistas que eu formei que trabalham hoje no exterior, trabalham, meninos de...de...de favela, eu consegui mudar a vida desses meninos é hoje sustentam a família trabalhando no *Cirque Du Soleil*, então isso para mim é motivo de muito orgulho.

MALLET

Parabéns...rs...É...você poderia falar assim, lugares, companhias ou circos mais relevantes que você trabalhou?

ZÉ WILSON

Olhe...a...eu gosto sempre de citar um, um dos primeiros circos que eu trabalhei quando me separei do meus, primeiro o circo Brasil *Groups*, que foi o circo da minha família, onde eu nasci, e depois que eu sai eu trabalhei num circo que era muito pequenininho que chamava-se circo Lambari número dois, que era da Dona Nair lá em Goiás, eu saí de Pernambuco e vim parar em Goiás sozinho, sem conhecer, sem nada encontrei esse cirquinho, que era um circo-teatro, então ali foi o pontapé inicial. Aí passei por vários circos, tem um circo que na época, era um circo que, era o melhor circo brasileiro, chamava-se, quando eu entrei no circo, chamava circo Panamericano, depois virou *Charles Barry*, que é o pai da Ermínia, saudoso Barry Silva, que é o pai da Ermínia, historiadora do circo e trabalhei nesse circo durante quatro anos, e nesses quatro anos rodamos o Brasil de ponta a ponta duas vezes. Foi um circo que eu me desenvolvi muito como artista, depois trabalhei no “*Stustem*”, na Dona “*Darlin*”, trabalhei no Norte Americano, na época que era do Davi do *Stavonovich*, trabalhei no circo Garcia, trabalhei no circo *Thyani*, trabalhei em cirquinhos pequenos depois, até chegar, trabalhei no “*Hollyday Nice*” fui um dos únicos artistas do Brasil que, trapezista que entrou para fazer número de trapézio patinando no gelo, me ensinaram a patinar, eu só sabia entrar e sair. Quer dizer, trabalhei na Argentina, trabalhei no México, trabalhei em um circo Alemão que entrou no Brasil, chama-se Circo “*Haguenbek*”, entrou no Brasil, ficou três anos e foram embora, foram deportados, na verdade, na época, da ditadura, eles faziam muita coisa que não estava nos padrões brasileiros e levaram esses, deportaram eles, mas era um circo muito grande, muito bom, depois fui para o México, trabalhei no circo “*Apaid*”, trabalhei no “*Ruib Terrendor*” na Argentina, o “*Culataid*”, eu

trabalhei toda a América Central, viajamos toda a América Central, foi um, um circo mexicano, com uma família mexicana muito grande, tem vários circos nessa família. Eu trabalhei com Andre “Ataid”, quer dizer, é...vários circos, os circos importantes brasileiros eu trabalhei em todos, eu fui um trapezista que era muito solicitado, então por isso que cheguei a um ponto que tive que comprar um circo, que digo que a um salário alto que muitas vezes, quando eu voltei de fora pra cá, a...os circos não podiam pagar meu salário ou achavam muito caro então tive que comprar um circo.

MALLET

Entendi

ZÉ WILSON

E daí veio toda essa trajetória.

MALLET

Ta. E...o ensino das artes circenses começou na Circo-Escola ou antes, como funcionou essa parte de transição entre artista, professor, foi desde criança, como que foi?

ZÉ WILSON

Olha...não a...aprendi com meus pais e com meus tios e juntos com meus irmãos, claro a gente, éramos seis irmãos. A gente ensaiava todos os dias, dia, tarde e noite, manhã, tarde e noite. E na, quando eu fundei a escola eu não tinha experiência nenhuma, nenhuma, nenhuma de dar aula, eu, tinha um circo nos bairros aqui de Osasco que foi um bom grupo de teatro, um grupo de teatro que se chamava Tenda Tela, era Mário Bolongnesi e o Mário Bolongnesi me procurou nos bairros, me encontrou, eles vinham todos os dias ao circo, eu tava nos bairros de São Paulo, eles vinham ensaiar comigo, vinham treinar comigo, era um grupo de umas 15 a 16 pessoas, inclusive tem alguns meninos que são de Campinas, eles vinham e ficavam, ensinei eles a serem trapezistas, daí fui empolgando com a história da escola e esse grupo do Mário da Tenda, teatro, as meninas e os rapazes vinham todos os dias. Eu mudava de bairro, eles, na estréia, estreava o circo, eles chegavam depois do espetáculo, a gente ficava até 3, 4 horas da manhã ensaiando, isso em todos os bairros. Daí que foi me empolgando mais a idéia de formar a escola. Quando o Muruel me fez o convite que ele me dava o apoio, na época o secretario de cultura do município era o John Francisco Guanieri, e o Guanieri comprou a idéia, aí o Guanieri mandou fazer, construir banheiro, mandou fazer cerca, mandou fazer, e eu parei o circo e fui lá e instalei e fiquei nesse espaço e depois os políticos querendo me tirar do local falavam que eu era invasor que estava ali como abelhudo e eu ia tentar tirar, e eu ia para a justiça, aí foi uns rolos danados e aí não gosto nem de tocar no assunto que vai longe. E aí comecei a...a...a dar aula, no início eu chamei cinco pessoas que eram grandes profissionais de circo para trabalhar comigo, que era o seu Romero Lima, que ensinava a, paradas e acrobacia muito bem, os filhos dele são grandes artistas. Chamei o “*Duruvug Stangará*”, que era um trapezista, “*Duruvug Stangará*”, chamei o Cleber Siqueira, chamei a “Píngua”, irmã dele, para dar aula e o meu irmão Mané que hoje, até hoje ta comigo, então os cinco mais eu, a gente começou a ensinar porque, os números como a gente aprendeu, não com a metodologia de ensino, não tinha. Nós fomos pegando isso no decorrer dos anos. No

decorrer dos ano que a gente foi, e a turma chegava não tinha os métodos, que eram os métodos do meu tio que era quase que porrada que a gente aprendia, então até hoje se você conversar com qualquer um dessa turma eles falam: -Ah o Zé tacava pedra na gente quando a gente não fazia as coisas direito, gritava e era, e foi assim, e foi assim que se saiu grandes artistas. Quer dizer, tem coisa que ali no ensaio que ficava uma coisa, que eu queria que eles fizessem, mas era a...a...

MALLET

A formação...

ZÉ WILSON

A formação, veio a formação, e depois, hoje em dia não temos mais esse trato que fui pegando, pegando o jeito de, de ensinar, hoje tem todos que trabalham com a gente, tem um caminho a seguir, tem um método de ensino e foi assim que a gente desenvolveu.

MALLET

Juntando, acertando...aos trancos e barrancos...

ZÉ WILSON

É, e hoje, e hoje graças a Deus a nossa escola, fizemos vários trabalhos fora do país, participamos de vários festivais, depois disso eu fui pesquisar muito o circo, viajei, no total já tem 63 países no currículo, então é...fui na França várias vezes, fui convidado até para trabalhar em “*Shaloon*”, mas eu não ia largar a minha escola pra ir dar aula na escola dos outros, é, mas tive uma proposta muito boa, inclusive até de ensino para os meus filhos, de escolas para os meus filhos e tudo, mas eu preferia ficar no meu país porque eu queria desenvolver o meu trabalho aqui, eu não queria desenvolver lá, e daí desses festivais, dessas...particpei sete vezes no Festival de Mônaco, duas vezes no Festival de *Demain* em Paris, fui pra o, duas vezes para Verona, fui para “*Handburgo*”, fui para vários lugares para participar dos festivais e desses conhecimentos que fui fazendo e fui pegando a experiência, foi, até que a turma viu o meu trabalho, tive a felicidade de conhecer o “*Pierro Bidon*”, “*Pierro Bidon*”, que era,era saudoso também, era diretor do circo “*Arkaus*” na França, e “*Pierro Bidon*” que fez contatos tudo, como ele gostava muito de mim, a gente se dava muito bem, ele vinha para o Brasil, ele era casado com uma brasileira, ele vinha pra cá para São Paulo e ficava hospedado comigo, daí começamos a história do caminhão-trapézio, até que o caminhão-trapézio chegou, eu falei olha o caminhão-trapézio ta aqui.

MALLET

Primeiro caminhão-trapezio do Brasil.

ZÉ WILSON

Do mundo, do mundo, só existe esse, não tem outro. Foi feito lá em “*Shaloon*” quem trabalhava com eles era o “*Lisarso*”.

MALLET

“*Lisarso*”, ah a primeira vez veio com eles?

ZÉ WILSON

É...não eles vieram com outro aparelho, vieram com um aparelho grande. Quando eles vieram o aparelho já estava aqui. Eles trabalharam com o caminhão lá na França.

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Fizeram alguns espetáculos e aí pararam com o caminhão. Aí eles me doaram. A universidade de “*Shaloon*” que me dou o caminhão, então tudo isso resultado do trabalho que a gente desenvolveu quando, eu levei várias crianças de favela para o Festival de Mônaco e eles viram que era um trabalho sério, viram que era um trabalho que merecia apoio e encorpamos essa história.

MALLET

Legal, legal. Bom a gente vai falar um pouquinho da...da instituição e tem várias coisinhas que a gente vai retomando e voltando ta. Aaa...sobre a instituição, conte-nos um pouquinho sobre a estrutura da escola, o funcionamento, antigamente quando era lá era um formato, quando veio pra cá mudou o formato, como é que funcionou?

ZÉ WILSON

Sim. Quando era lá na nossa Cidade Jardins é...lá a gente tinha, eu fazia alguns eventos no circo que ao tinha, a Escola não se mantém até hoje, não se mantém com recursos das aulas, até hoje não paga nem os professores, nunca pagou, então eu fazia muitos eventos e dos eventos era que eu mantinha a Escola, chegou a um ponto de ter umas crianças da favela Panorama, na favela que tem ali na marginal Pinheiros , que as crianças vinham, eu dava dinheiro do transporte, dava alimentação e, e dava o ensinamento, dessas crianças alguns foram para os festivais, ficaram bons artistas e...deram, dava resultado para a Escola. Ah...então o formato lá a gente tinha, teve uma época que eu tinha 10 professores e cada professor ensinava duas modalidades, dava pra mim pagar esses professores, então tinha, os nossos mestres, tinha professor, tive que colocar um professor de educação física, pra dar...dar, fazer a preparação física e depois a gente mandava para os aparelhos. As crianças, por exemplo, que vinham para a Escola, ela tinha que frequentar a escola normal, se não eu não atendi. Eu conheci a Liana Borges, que era um...era uma senhora que tem uma ONG na favela Panorama, chama Criança “Davi” e que a gente fez uma parceria, ela juntava as crianças, trazia, aí ela passou dar o transporte para essas crianças, alimentação eu dava, durante o período que elas estavam no circo e aí o ensinamento, era o ensinamento técnico que os, os meus professores davam, os instrutores, não pode chamar como professor, o que eles aprenderam, eles passavam para essas crianças do jeito que eles aprenderam.

MALLET

Esses eles eram os próprios alunos da Escola ou eram os professores?

ZÉ WILSON

Eram os professores profissionais de circo. Depois foi surgindo alunos com muita capacidade e eu fui agregando, muitos professores não se adaptavam a vida fora do circo itinerante, então queriam voltar para o circo, eu tinha dificuldade de arranjar profissionais para trabalhar. e aí eu fui preparando alunos já com as nossas técnicas com a experiências que eles pegaram no circo, pra ir passando para o outro jovem, e as outras crianças.

MALLET

Hurum...

ZÉ WILSON

Como foi o caso dos Fratelli, teve uma época que os Fratelli era o grupo que dava aula, o grupo tinha mais uns dois ou três, mas os Fratelli, como tinham dois que eram professor da educação física, formados, que era o Andre e o Guto, então entregamos pra eles fazerem a preparação física, e aí eles já eram trapezistas, já tinham, já trabalhavam já nos eventos com a gente já, trabalhava no conta carro sete quando nós começamos a trabalhar com o Cacá, e aí já tinha, eram bons artistas e até hoje são bons artistas, é e aí eles começaram a ensinar. E daí eu fui, foi boa essa experiência, hoje os três que eu tenho aqui são três ex-alunos, inclusive o Douglas que chegou aqui agora pra você. O Douglas tem uma capacidade tão grande, que hoje ele é meu coordenador aqui na Escola. Eu tenho um circo, que outro circo que eu viajo, a, eu fico uma semana aqui, uma semana lá, nisso o Douglas é quem coordena tudo, desde a matrícula do aluno, o ensinamento, ao recebimento de mensalidade, tudo é, passa pela Mao do Douglas, quer dizer, que foi uma experiência que deu certo e saem profissionais ao meu estilo, do jeito...

MALLET

Com a cara...

ZÉ WILSON

Com a minha cara, do jeito que eu...

MALLET

Do jeito que você se entende...

ZÉ WILSON

Do jeito que eu fazia...

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Porque passa minha experiência pra eles e eles vão, vão passando pra os alunos que entram aqui e é uma experiência que deu, deu certo.

MALLET

E aqui funciona como assim, as aulas é...sao turmas fechadas, são duas vezes por semana?

ZÉ WILSON

Não, aqui é...é você pode fazer no mínimo duas vezes por semana, mas nós damos aula segunda, terça e quarta em três períodos, manhã, tarde e noite, sábado de manhã e sexta-feira de manhã só. Os alunos podem frequentar todas as aulas que eles quiserem e tiver disponível, porque nós, sabe, a dificuldade maior que tem é o tempo de cada um desses alunos, porque trabalham, estudam, então a gente tem que se adaptar aos horários deles e como a gente fazia isso? A gente abria espaço para qualquer aula ele poder frequentar, ele pode chegar em qualquer um dos três horários e frequenta. Tem, desde que ele frequente o tanto de vezes por semana que ele paga a mensalidade, se é duas vezes, se é três vezes, e aí tem um controle disso, assim é o nosso funcionamento hoje.

MALLET

Entendi, e o corpo docente da Escola, são hoje, só são os artistas, professores formados dentro da sua Escola, eles retornaram, retornaram não, continuaram...

ZÉ WILSON

Continuam formados, e continuam.

MALLET

Continuam treinando como artistas...

ZÉ WILSON

Continuam treinando como artistas, artista e continua...

MALLET

Professor.

ZÉ WILSON

Professor, dando aula.

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Ele dando aula, ele naquele período ele não treina, tem os horários para eles treinarem. Eles normalmente, a aula começa às 10 horas, eles treinam das 08h30 às 09h30, parte da manhã, e nos dias que nós não temos aulas, eles treinam outro horário marcado por eles mesmos, eu dou espaço para eles agendarem, é claro porque tem alguns critérios aí, quer ir em algum lugar, se não o cara fica preso aqui o tempo inteiro.

MALLET

Entendi. E esses professores eles tem uma formação só dentro do circo ou eles foram buscar alguma outra formação?

ZÉ WILSON

Não, não. O Douglas, o Douglas, por exemplo, é bailarino, é bailarino, é ator, ele é professor de educação física e é professor de circo. O Jânio é...é estudante e é professor de circo. O Marco faz Poli, ele faz engenharia na Poli e é professor de acrobacia e cama elástica e eu, nos horários que eu tenho fico lá dentro também.

MALLET

Entendi. Legal, eles vão buscar também um conhecimento fora da lona também...

ZÉ WILSON

Sim...sim...sim

MALLET

Para agregar todos os conhecimentos...

ZÉ WILSON

Sim, com certeza, com certeza. É muito importante que eles tenham esses conhecimentos, eles todos tenham esses conhecimentos, porque e...eles são na sua, na sua, na sua pós-graduação que você está fazendo, você escolheu o circo, você vai ter um conhecimento de circo “...” que poucas pessoas vão ter, isso teórico né...

MALLET

Eu sou artista também, mas teórico também.

ZÉ WILSON

Ah “...” então a, você vai ter um conhecimento de circo fantástico, quer dizer, que é muito importante para, para a profissão, não sei, qual que é a profissão que você escolheu, mas “...” também para sua profissão.

MALLET

Claro, acho que é importantíssimo isso. E a...carga, os professores eles tem umas cargas horárias, ou todos os professores estão dando aula em todos os horários, como é que funciona isso?

ZÉ WILSON

Dão todos os horários, todos os horários.

MALLET

Todos os horários, todos os três professores, e quando você está aqui também.

ZÉ WILSON

Também. É.

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Eu dou aula mais trapézio, que é minha especialidade, saltei, fiz outros números, mas a especialidade é o trapézio. E a paixão também.

MALLET

Entendi. É lógico tem a paixão. Apesar de fazer de tudo um pouco, mas sempre tem aquela...

ZÉ WILSON

Tem, tem, tem a paixão, tem para onde você se pega mais...

MALLET

Anram, com certeza. A...eles, como eles são contratados para professores, eles tem carteira assinada, tem contrato?

ZÉ WILSON

Não, não, não. É contrato verbal.

MALLET

Verbal.

ZÉ WILSON

Verbal.

MALLET

Da mesma forma que era nos circos...

ZÉ WILSON

Nos circos, nos circos, é contrato verbal.

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Se ele quiser sair daqui, amanhã, depois, ele sai.

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Tem nenhuma, nada que pega contratualmente, mas são todos apaixonados pelo circo e isso também é importante, o gostar, porque se você não gosta de uma coisa que você está

fazendo é terrível né...é...é terrível, então eles, o contrato deles é verbal, recebe mensal, mora, o Douglas mora aqui.

MALLET

Entendi.

ZÉ WILSON

Mora em *trailer*. Os outros são loucos para morar aqui, o...o Jânio também mora aqui, só vai sábado e domingo para a casa da mãe dele.

MALLET

Entendi. Ah então eles tem uma vida de circo itinerante, só que dentro da cidade.

ZÉ WILSON

É, aqui dentro da cidade.

MALLET

Deve ser bem interessante.

ZÉ WILSON

É bem interessante e, e vários dos meus alunos formados, hoje grandes profissionais moraram aqui no circo.

MALLET

Entendi, tinha essa possibilidade também né...

ZÉ WILSON

Comprar um *trailer* e moraram aqui, isso eu...vi...voce...o Andre dos Fratelli, a Erica da...da...da Stoppel comprou *trailer* e morou aqui "...", o Fernando morou aqui, saiu da casa dos pais para vir morar aqui, conheceu a Erica aqui, a...a, o Domingos morou aqui, quem mais morou aqui? O Zumba morou aqui...

MALLET

Interessante essa possibilidade de você viver uma vida itinerante...

ZÉ WILSON

É porque também...

MALLET

De um certo modo, mas você também conheceu o circo realmente.

ZÉ WILSON

É...ele se apaixonou, e...e...é uma coisa que é apaixonante, você fazer uma arte que você gosta e você poder ficar o tempo inteiro aqui e eu abro essa possibilidade, abri essa possibilidade para vários, o Rodrigo Matheus morou aqui, então teve vários, ficavam morando, ficavam aqui mesmo 24 horas no circo e com esses, tem umas passagens bem

interessantes com o Alerroite. O Alerroite, ele era muito disciplinado e quando ele entrou no circo ele tinha 15 anos, ele vinha, chegou uma hora que ele entrava no circo a hora que ele queria, saía a hora que ele queria e não cumpria nunca as normas de ensinamento que tinha, por exemplo, você ta com, você tem que fazer o aquecimento antes de subir no aparelho, ele só chegava depois do aquecimento e aquilo me irritava profundamente, várias vezes eu pus ele para fora do circo, você não entra mais aqui cara, você não quer obedecer, você quer que, isso aqui é o quintal da sua casa, aí ele ia para o outro lado da rua, tinha o...o balão lá para subir a ponte da Jardins, ele vinha com as claves de malabares, atravessava, ficava lá no gramado lá jogando malabares sozinho, ficava jogando malabares (risos), aí terminava a aula, ele saía, ia embora não voltava no circo, voltava no dia seguinte, passava na frente do circo, ia lá para o gramado ficava jogando malabares no tempo da aula, mas a hora que terminava a aula do circo ele parava lá e eu ficava com dó e chamava ele, isso foram várias vezes (risos), várias vezes até que ele se, formaram os Parlapatões.

MALLET

É engraçado, mesmo fora tava com...na disciplina...

ZÉ WILSON

É disciplina, ele, ele queria mostrar que tinha disciplina, chegava no horário, começava, fazia o aquecimento na grama e...e às vezes ele fazia aquilo para me irritar, que ele sabia que estava olhando (risos).

MALLET

(risos) Ótimo. Como é que funciona a relação desse projeto pedagógico, hoje você atende crianças carentes, como é que funciona, tem esse processo?

ZÉ WILSON

Não, não...eu tenho quatro crianças carentes, é não é carente, moram aqui próximos...

MALLET

Não tem condição de pagar a Escola...

ZÉ WILSON

Não tem condição de pagar a Escola, e aí os pais vem vieram, já tem dois anos que essas crianças estão aqui, aí vêm trazer eles, daqui a pouco eles chegam se já não estiverem aí. Aí entram, faz a aula, alongamento, e em dois anos esticaram, quando termina aula, o pai e a mãe vem buscar, porque passa ali por um pedaço que é meio perigoso então eles vêm buscar os filhos. Mas a gente não tem mais essa garotada, a gente tem um grupo que é com a parceria que tenho aqui com a secretaria de cultura, tem um, um grupo que a gente deu bolsa, então tem esses bolsistas, mas são tudo jovens e adultos, então não temos essa...

MALLET

Ta e as aulas funcionam como? Eles têm um aquecimento, tem todos os aparelhos...

ZÉ WILSON

Todos juntos, todo mundo depois do aquecimento vai para o solo, que é a base das acrobacias e depois vai para os aparelhos, aí eles levam, num dia vai para um aparelho e no outro vai para o outro, ou dois aparelhos por dia, depois a gente muda, o trapézio a gente faz diferente. O vôos, o vôos e o *petit volant* são em horários diferentes, então é...é assim que o circo ta funcionando.

MALLET

Entendi. Normalmente quantos alunos por turma?

ZÉ WILSON

25, 20, 25.

MALLET

Aí são sempre três professores?

ZÉ WILSON

Sempre três professores, são.

MALLET

Aah...as disciplinas especificas gerais vocês, as aulas são sempre de seis meses as turmas ou elas são durante o ano, ou as pessoas que continuam no ano seguinte, tem uma progressão, como é que funciona essa progressão do aluno.

ZÉ WILSON

Olha o circo ele é muito, é muito, como é que dá o nome? O circo ele abre muitas possibilidades, dá muita possibilidade, tem muita gente que vem aqui que não vem com a intenção de fazer número, vem mais para treinar, mais para se manter e coisa e tal. A turma que se desenvolve permanece aqui três, quatro anos, então vai sempre aumentando o nível, sempre aumentando. Então no primeiro ano, a turma passa pelo básico, mesmo assim no final do ano a gente faz um espetáculo, faz um espetáculo com o que eles aprenderam e isso dá um incentivo muito grande par o próximo ano. No próximo ano a turma pega as vantagens e desenvolve e sai com os números, sai com os números. O curso nosso, normalmente é de dois anos, mas nunca ficam só dois anos. Depois que eu mudei aqui para Osasco, já tem cinco anos que eu mudei pra cá, a turma, o básico é a mesma coisa, a base dessa turma de cinco anos, inclusive todos os trapezistas do caminhão-trapézio é tudo de Osasco já.

MALLET

Já começaram aqui?

ZÉ WILSON

Já começaram aqui.

MALLET

O público mudou um pouco quando você mudou para cá?

ZÉ WILSON

Mudou, mudou...

MALLET

É a distância, “n”, “n” fatores que...

ZÉ WILSON

Pede mesmo, mas mesmo assim eu tenho gente que vem da Moca, gente que vem de Guarulhos, tem gente que vem de Santo Amaro, mesmo acontecendo isso, com essa mudança que teve, a turma gosta e vem mesmo, a distância mesmo, querem aprender vem.

MALLET

Hurum...

ZÉ WILSON

Essa turma nossa de agora tem, a maior parte tem mais de três anos mesmo.

MALLET

É...

ZÉ WILSON

E outra coisa, a gente não tem um limite pra dizer olha hoje você...

MALLET

Não é um curso de formação fechadinho...

ZÉ WILSON

Fechadinho que chegou aquele período e vai ser dispensado...

MALLET

De dois anos e tal...

ZÉ WILSON

Não...

MALLET

Ta aberto...

ZÉ WILSON

Ta aberto sempre para, o circo tem isso, é, o circo você faz um número e se você não ensaiar no mínimo uma, duas vezes por semana o seu número, você não progride de jeito

nenhum, o número não melhora, ele fica estagnado naquilo ali, ele para no tempo, então você tem que treinar sempre, treinar sempre.

MALLET

Ah então é sobre isso mesmo, a formação continuada que tem que...

ZÉ WILSON

A formação continuada...É.

MALLET

Processo...

ZÉ WILSON

Sempre ta em processo...porque você trabalha com o corpo, se você para o corpo relaxa, relaxa é automático isso, então se você não der a continuidade nos seus treinamentos, você engorda, a tendência é essa, você pega peso, e pegando peso o número piora, então você tem que estar sempre...

MALLET

Entendi...eeh...nessa formação tem algum diploma, alguma coisa, como é que eles...eles fazem algum teste, e...como, por exemplo, no CEFAC tinha o DRT né, que eles tinham um convênio com o SATED, daí o aluno se formava e tirava o DRT, mas a gente via também que ele não precisava ta na escola para tirar o DRT também, então como é que funciona isso?

ZÉ WILSON

Como é que você vai dar um diploma, uma nós não podemos dar um diploma porque nós não temos formação acadêmica, então não posso dar um diploma. O circo, a Escola de circo não é reconhecida pelo MEC, também não podemos dar um diploma. Recentemente uma aluna, uma ex-aluna nossa, me ligou da França porque estava arranjando um emprego numa escola de circo e que pediram para ela uma atestado que ela, ou um diploma da Escola, que ela frequentou, ela me ligou, eu digo olha não posso te dar um diploma, eu não vou te dar um diploma, o que eu posso fazer é te dar uma declaração que você tanto, tanto tempo você frequentou a Escola, que você desenvolveu tal número e que você ficou apta a exercer essa profissão, ela se certificou e serviu.

MALLET

Hurum...

ZÉ WILSON

E ela está trabalhando na “*Le Fratellini*”, que é uma Escola também muito respeitada.

MALLET

Sim da década de 70.

ZÉ WILSON

É e é fantástico, eu tive lá o...

MALLET

Agora é nível superior também.

ZÉ WILSON

É nível superior, tive, ano retrasado eu tive lá a...e aí, antes eles eram um cirquinho pequenininho no centro de Paris, agora que é um, uma bela de uma estrutura lá perto do Parque Olímpico, que é, é de babar né, então eu sai encantado de lá. Quer dizer, eu não posso dar um diploma porque, se pudesse, por não ser reconhecido. Para tirar o DRT, todo o pessoal aqui tem DRT, quer dizer, esse convênio que o CEFAC fez quem deu o ponta-pé inicial com o SATED foi a nossa associação a ABRACIRCO, foi através da ABRACIRCO que começou, tanto que na, no...nos primeiros DRT's foi 200 e tantos DRT's foi feito que a gente foi lá e fizemos uma acordo para poder a turma poder trabalhar nos lugares que o DRT...

MALLET

Que já são aptos...para trabalhar...

ZÉ WILSON

São aptos...sim...Então eu...negocio de dizer que a minha Escola tem convênio com o SATED isso é bobagem, não vamos enganar as pessoas. Quer tirar o DRT? Vai no SATED, que o cara é apto que comprova que já trabalhou com número, com recorte de jornal, com foto e levo lá e tiro o DRT.

MALLET

Ta. E...perfil do alunos assim, é...tem uma seleção, ele vem sem saber nada, tem desde criança, que eu vi que você falou de crianças, mas vem jovens, adultos, como é que é aqui, aluno que chega aqui?

ZÉ WILSON

Olha eu prefiro que o aluno que chegue aqui não saiba fazer nada, que é o início nosso é pegar ele já com a nossa linguagem, porque com o aluno que freqüentou outros espaços, outros lugares, outras escolas, ele já chega com um ar de superior, que é uma coisa que atrapalha no ensinamento nosso, a minha maneira de pensar, então eu prefiro, se ele chegar ele é bem recebido do mesmo jeito, mas eu prefiro que ele não saiba fazer nada e não tem limite de idade, a partir dos seus, o único limite é o mínimo que é sete anos, por que? Porque eu acho que a criança com 5 anos com 6 anos a estrutura óssea dessa criança não está preparada ainda para receber os nossos exercícios, que são pesados, são puxados, então eu não gosto que a criança entre muito cedo, nem os meus filhos eu ensinei eles cedo, porque eu não queria que eles tivessem problema de todos que eu tenho hoje, então eu prefiro que o aluno chegue aqui a partir de sete anos, que a partir do sete anos eles

comecem com um trabalho leve com essa criança e depois a gente vai misturar ele com os adultos, porque é natural eles se misturarem com os adultos, porque você quer ensinar um número que tem que ter uma criança no meio, você tem que estar com os adultos, então é, eu, isso é a minha visão e foi também como eu aprendi.

MALLET

Todo mundo junto...

ZÉ WILSON

É, todo mundo junto e vai incentivando tanto a criança quanto o adulto, o adulto vê aquela criança fazendo lá, fica empolgado também para fazer.

MALLET

Ta, então todas as turmas são mistas...

ZÉ WILSON

Todas as turmas são mistas, de idade e...

MALLET

Idade, gêneros...

ZÉ WILSON

Gêneros, gêneros...misto, são misto...isso é...é...foi a linguagem que eu acho que deu certo, um sistema que eu acho que deu certo.

MALLET

Ta, ótimo. Aah...o aluno ele vai se especializando em algum número como é que funciona essa parte assim?

ZÉ WILSON

Ah, é...o bom do jeito que a gente faz aqui, os primeiros seis meses passar em tudo, eu gosto que meus alunos passem em tudo, para ver o que que gosta mais, onde que ele, qual direção que ele vai tomar e a direção que ele vai tomar, a gente vai especializar ele. Só que eu insisto que todo aluno que quer ser um profissional de circo, além de fazer um número em grupo que tenha um número individual, porque uma hora ele vai ta num grupo, outra hora ele não vai ter o grupo, ele vai ta fazendo o número, e ele tendo um número individual bom, ele trabalha em qualquer lugar sozinho, então eu insisto muito que as pessoas tenham essa possibilidade de ter os dois números, o, ele pode escolher a vontade, ta, mas é uma coisa que...

MALLET

E...mas aqui quais são as especialidades que você pode proporcionar para o aluno aqui com os professores, com toda a infra-estrutura, é lógico que depende de várias coisas.

ZÉ WILSON

Olha eu tenho todos, quase todos os números nós ensinamos aqui, porque esses meninos que dão aula hoje, eles passaram por tudo, então a gente ensina, eu ensino todos os números, você quer aprender tecido eu ensino, você quiser aprender corda indiana eu ensino, se você quiser aprender a andar de monociclo, eu ensino, se quiser fazer um trapézio fixo, em balanço, eu ensino, *Double* trapézio, então todos esses aparelhos nós temos, nós temos monociclo, nós temos 22 aparelhos diferentes.

MALLET

22.

ZÉ WILSON

É, 22. Cinco tipos de trapézio...

MALLET

O Washington também?

ZÉ WILSON

Tem trapézio fixo, eu tenho o *Double* trapézio, eu tenho o *petit volant*, eu tenho o vôos e eu tenho...qual o outro? O...o triple trapézio, normalmente eu faço com três meninas, são cinco trapézios diferentes. Quer dizer, tem acrobacia de solo, tem cama elástica, tem mini trampolim, tem corda marinha, tem tecido, tem corda indiana, tem é...a...arame esticado e bambô, tem os dois tipos de arame, que mais, eu esqueço...passeio aéreo, passeio aéreo...

MALLET

Malabares?

ZÉ WILSON

Malabares, malabares com todos os aparelhos, com faca, com bolinha, com aro, com pauzinhos para girar, tudo isso aí no circo isso tem, tudo, você entra no circo aparelho pendurado de tudo quanto é jeito e muitos aparelhos ficam guardados porque não tem espaço, só quando a gente quer ensinar o número que a gente vai e põe o aparelho.

MALLET

Entendi

ZÉ WILSON

Por exemplo, o passeio aéreo. O passeio aéreo vive lá atrás, no cirquinho de trás, quando eu quero montar algum número, eu vou lá e monto o passeio aéreo. A percha...

MALLET

Percha também...

ZÉ WILSON

As perchas, tem as perchas, quando tem as pessoas vou lá monto as perchas e monto, porque quando o cara faz, já faz algum número, qualquer número, você faz qualquer número, você salta um pouquinho, dois meses você faz outro número. Bambu, lira, vou lembrando dos aparelhos e vou contando...o bambu, normalmente eu pego duas pessoas aqui e em vinte trinta dias eu ensino o número do bambu, com giro e tudo.

MALLET

Tendo uma base...

ZÉ WILSON

O cara tem a base, quer dizer, quer aprender esse número, quero, então vem cá, a gente vai lá, aquilo é rapidinho para montar um número.

MALLET

Entendi. Ta ótimo. É...qual que é a expectativa que vocês tem com os alunos?. Você já falou que alguns não vem para ser artista, vem para experimentar, conhecer o corpo, uma atividade física, uma atividade física artística e, mas qual que é a sua expectativa assim, tem algumas expectativas? É lógico que o espaço anterior lá na, era diferente e hoje quais são suas expectativas com os alunos?

ZÉ WILSON

Olha minha expectativa, a minha expectativa sempre é boa, sempre é boa, porque está sempre aparecendo aluno com propostas boas, propostas diferentes, então a gente tem uma expectativa de ter sempre bons artistas, sempre bons artistas, não é a mesma coisa que era na Cidade Jardins, que o número de alunos era muito maior, teve época que eu tive 200 alunos na Escola, então era bem diferente. E a quantidade de números que saía era grande, hoje eu devo ter aqui uns 70, 80 alunos no máximo, entre 60 e 80, quer dizer, em termos de expectativa de sair muitos números, mas sempre a gente tem uma leva de, no mínimo eu tenho 20 alunos aqui que, que já faz alguns números, então é uma expectativa razoável, uma expectativa razoável.

MALLET

É...o aluno que sai daqui e...ele ta apto a o que? A fazer um número, a dar uma classe, a dar aula, como é que você vê essa formação dele?

ZÉ WILSON

O aluno quando sai daqui ta preparado para encarar o mercado de trabalho, isso sem dúvida nenhuma. Tanto para dar aula, quanto para se apresentar em qualquer espetáculo, para você ter uma idéia, se você vir aqui (interferências)...a...eu perdi o fio da meada...

MALLET

A formação do aluno, ele sai daqui, vai para o mercado de trabalho?

ZÉ WILSON

Ah, para você ter uma idéia, e a especialidade nossa é o trapézio, se você vier aqui de manhã, você vai ver artistas do Circo Thyani treinando aqui trapézio, treinando trapézio. Tem três, você já assistiu o Thyani?

MALLET

Já. Os acrobatas...

ZÉ WILSON

Que faz a, a maca russa.

MALLET

A maca russa...

ZÉ WILSON

Eles vêm todo dia para cá, treinar trapézio, porque sabem que aqui é referência. Então ele vem todo dia, eu to, hoje, segunda, terça e quarta que to aqui, eu pego eles lá dentro junto com o Douglas, quando eu não to, deixo lição de casa para eles fazerem, são bons os caras, são bons, então vem para cá e treinam. Então é...mercado de trabalho nosso é no...hoje no *Cirque Du Soleil* eu tenho 18 ex-alunos, nos vários espetáculos, quer dizer é uma, é uma quantidade boa. Tem jovens trabalhando na China. Eu tenho o Julinho que é professor, montou uma escola em “*Deivar*”, no Colorado, todo dia ele manda email para cá com foto...ele me pergunta várias coisas e era um menino da favela Panorâmica.

MALLET

Mudança de perspectivas....

ZÉ WILSON

É mudou completamente a vida da família que morava num barraquinho, então você vê a...a...o mercado de trabalho nosso e as expectativas nossas como é que é, eu não posso de maneira nenhuma baixar esse nível pelo próprio nome da Escola. Hoje ela está aqui em Osasco, mas ela está implantando o mesmo sistema de trabalho que tinha na Cidade Jardins, então isso é....

MALLET

Interessante, nem legal! É...e como você vê hoje no panorama brasileiro a formação do profissional de circo, pensando no...no...nesse panorama geral?

ZÉ WILSON

O profissional de circo das escolas...olha...a formação das escolas de circo, eu não vou citar o Rio de Janeiro, vou deixar o Rio de Janeiro fora dessa história, eu vou citar a minha Escola e a do Anselmo em Salvador forma bom profissionais, bons profissionais. A formação do artista de circo, de família de circo é corrida, não evolui, você deve frequentar os circos aí, já deve ter ido a vários circos, você vê que não evolui, eles param no tempo, mas as nossas escolas a gente forma bons artistas. Eu não sei Goiânia, porque não conheço ainda, já tive alguns contatos quando era de lá, mas telefone, mas nunca fui lá, não sei

como é que é...então não posso falar, mas aqui e em Salvador formam bons artistas. Formou e continua formando.

MALLET

Supre o mercado brasileiro, como que você vê esse mercado brasileiro também?

ZÉ WILSON

Rapaz o mercado brasileiro, ele, o circo passa por muita dificuldade. Eu falo isso pra você porque eu tenho um circo viajando, eu to lá em Minas Gerais, é terrível.

MALLET

Seu circo de lona é de quantos... ?

ZÉ WILSON

É 34 redondo. 34 redondo. Os artistas que eu trabalho lá não são da Escola são artistas de circo me dá muito trabalho, a convivência, as informações que eles têm, falta de cultura que tem é de, é de dar pena e alguém precisava fazer alguma coisa para melhorar essa situação desses, desses nossos artistas, são muito atrasados, muito atrasados. Então o circo tem muitas dificuldades para se instalar nas cidades, eu com esse circo que eu tenho, lá, um circo bonito, novo, com iluminação fantástica, com tudo que eu implantei dentro do circo, eu não passo desse ano, então quer dizer, até o final do ano eu paro, porque é muito difícil, muito difícil, circo pequeno e médio para sobreviver tem que ralar mesmo.

MALLET

E não é estrutura familiar, nesse caso é contratado profissionais...

ZÉ WILSON

Contratado profissionais, profissionais contratados, eu tenho uma parte da família, mas também tenho contratados. Mas não sei como a gente vai mudar, não consegui ainda descobrir como melhorar porque se depender do governo para melhorar a situação dos nossos artistas nós estamos num mato sem cachorro, se...alguém tem que ter alguma influência para fazer alguma coisa, para melhorar a condição de moradia de nossos artistas, porque eles não ganham suficiente para ter um...disputa *trailer*, eu, eu tenho os meus artistas lá dentro, sei da dificuldade que eles estão passando e eu não posso fazer nada para melhorar aquela situação deles, eu pego uma praça boa, eu pego quatro ruins, para captar é um sufoco.

MALLET

Não compensa...

ZÉ WILSON

Não compensa. O capital que eu tenho disso tudo lá não compensa, então a situação do circo brasileiro, é uma situação difícil. Os próprios grandes circos passam por muitas dificuldades.

MALLET

É bem complexo essa estrutura.

ZÉ WILSON

É, é bem complexo.

MALLET

Hoje também é uma formação de circos, companhias bem pequenas, duas, três pessoas, quatro.

ZÉ WILSON

Companhias bem pequenas, e você vai lá no fundo do circo, você sai lá com vontade de dizer, não peraí, tenho que fazer uma coisa por esse povo. Você chega nas cidades, os prestigiados...

MALLET

E essa qualidade técnica de número...

ZÉ WILSON

Automaticamente a qualidade técnica cai. Eu tenho uma família grande lá no meu circo, são três irmãos, dois são casados e um solteiro, eles fazem quatro números, dos quatro números, dois são muito bons. Eu tenho um que faz corda marinha, que entra de homem-aranha que é a sensação do espetáculo por causa das crianças, e os três fazem um número de paradas, os três, que eu finalizo o espetáculo com eles, é um número bom, são três rapazes de cor, mas baita artistas, e não sabem entrar no picadeiro e se você ver, dois, tem dois opalas velhinhos e uns três “...” velhinho, e assim mesmo porque eu ajudei a comprar, eu vejo um tem uma filhinha novinha, o outro tem três filhos...cara tem que fazer alguma coisa por esse menino, porque eles são bons artistas. Para você ter uma idéia eu tava montando o circo numa praça lá atrás que estavam só os mastro em pé, os mastros são da altura desse daqui, aí um teve que subir lá para trocar um cabo de aço, não sei o quê, fui por o cinto nele, ele não Zé não precisa de cinto não, precisa de cadeirinha não, eu subo assim mesmo, eu disse você vai cair cara, não quero que você sobe sem cinto, aí ele subiu com o cinto, mas não prendeu, chegou lá em cima na torre, na...na...na treliça que atravessa, ele gritou: Zé! Eu olhei para ele assim, ele tava parado de mãos e tirou um braço, 15 metros de altura, mas para muito, para muito, para. Quando subiu, parou de Mao, subiu na treliça assim, parou demão, tirou um braço, e eu xinguei ele né, mas a condição de vida dos meninos, tento ajudar eles, to sempre dando alguma coisa, agora mesmo, ele tem uma filhinha recém-nascida mandei minha mulher ir lá e comprar um monte de roupinha para a menina para dar...o salário que o cara ganha também não da pra fazer muita coisa e a gente não pode dar mais, por todas as dificuldades que o circo passa.

MALLET

Bem complicado mesmo...

ZÉ WILSON

É complicado, complicado. Isso é a situação do nosso circo brasileiro, to falando de. To dando um exemplo lá pelos meus, mas é geral.

MALLET

As famílias e tudo...

ZÉ WILSON

É...

MALLET

Empresários de circo, de circo menor e mais...

ZÉ WILSON

Os circos menores estão acabando...

MALLET

Se já não acabou né...

ZÉ WILSON

Ta acabando, o muitos já fechou, muitos.

MALLET

E já entrando nessa parte do cotidiano que a gente vê com o circo, como é que você vê a...o cotidiano da Escola aqui? Essas dificuldades, quais são essas dificuldades?

ZÉ WILSON

Eu tava num outro terreno que tem ali no rio, na beira do rio, fiquei três anos ali, na beira do rio, ali quase que eu fechei a Escola porque é um lugar feio, escuro, os alunos não iam à noite, os alunos que iam à noite eram assaltados até que Deus iluminou que fizemos a parceira aqui com a Secretaria de Cultura, é 500 metros daqui lá. Dali para cá mudou do leite do vinho.

MALLET

O lugar, o lugar influencia muito.

ZÉ WILSON

Influencia muito, não e aqui tem segurança, é um espaço bonito e tal, então você dá uma melhorada, da uma melhorada significativa, se eu tivesse ali tava feio o negócio, não ia fechar porque eu bato o pé firme, que isso aqui não se fecha, mas teve...

MALLET

Mas o que você vê de dificuldade, fora o local, a...o incentivo da prefeitura, como é que é, tem?

ZÉ WILSON

A dificuldade, aqui essa prefeitura ainda tá dando um apoio para a gente, que eles cederam o terreno, eu dou a bolsa para eles, não pago água, não pago luz não pago o terreno. Então já é uma grande coisa.

MALLET

Um incentivo mínimo que podia acontecer.

ZÉ WILSON

Mínimo que podia acontecer. Se eles me dão um incentivo, a troca de trabalho, claro, que eu não quero nada de graça e dissesse vai vir mais 100 alunos para cá e nós vamos pagar por esses 100 alunos isso aqui virava um “público” não tem isso ainda, mas tá batalhando para que isso aconteça. Ou com a prefeitura, ou com alguma empresa, ou com o estado, alguma coisa tem que ser feita para poder dar uma melhorada. Se eu tivesse, não quero muito, que eu não sou pretensioso, não quero ser rico, mas se eu tivesse todas as despesas do circo pagas, salários dos professores, as despesas que a gente tem de limpeza e de manutenção, a Escola já dava uma melhorada muito grande. Confecção de aparelhos, porque, o que gasta muito é você manter, manter, toda hora tem que ver o colchão que tá, tá se rasgando tem que trocar, toda hora tem que ver cabo de aço, se tem que trocar, toda hora tem catraca que se tem que fazer. Então eu me enfio lá atrás quando estou aqui durante o dia, na oficina fico refazendo coisa o tempo inteiro.

MALLET

Para manutenção...

ZÉ WILSON

Para manutenção. Se você tem verba para isso, para fazer a manutenção, nossa! Eu não precisava de dinheiro para comer, para nada, isso a gente ganha de outros jeitos, nos eventos que a gente vai, tem o caminhão-trapézio, tem um hotel que a gente trabalha, que a gente vai e dá para manter, se a gente eu não tivesse as despesas daqui...

MALLET

O que você vê assim de dificuldade maior assim é a financeira para manter a Escola...

ZÉ WILSON

Para manter a Escola.

MALLET

Você mantém a escola com outros eventos...

ZÉ WILSON

Com outros eventos, por exemplo, essa lona é nova, você já viu lá dentro? Essa lona eu pus ela dia 20 de janeiro, agora, dia 20 de janeiro eu coloquei ela, foi 70 mil reais, de onde que eu tirei esses 70 mil reais, tirei um pouquinho lá do outro circo, tirei um pouquinho do hotel que a gente trabalha lá na Bahia e to pagando o resto, vai demorar um ano, um ano e meio para terminar de pagar. Se eu tenho isso, com esses 70 mil eu ia investir dentro da Escola, dentro da Escola.

MALLET

Parte estrutural do...do...do circo mesmo, um som, mas não tem um fosso, não tem uma coisa...

ZÉ WILSON

Não tem, não tem...para mim agora mesmo eu tenho que trocar as redes da cama elástica. Tem três camas elásticas, tem três camas elásticas, tem que trocar as redes delas, ainda não troquei por falta de verba, quer dizer, é a manutenção. Se eu tenho isso, eu vou longe, agora se eu tenho 10 mil reais por mês dava para mim pagar tudo e fazer tudo. Se você for olhar qualquer escola de qualquer governo da muito mais do que isso, qualquer escolinha furreca.

MALLET

Ta. E...dentro dessas dificuldades que que você aponta com pontos positivos da Escola? Que você vê, isso é isso, isso...fazem a diferença na Escola?

ZÉ WILSON

Olha os pontos positivos que a gente tem aqui é a garra, a gana que a gente tem que ta sempre melhorando. Aah...a possibilidade que a gente tem de fazer eventos, são, nesses dias, por exemplo, agora eu vou fazer mês que vem, dia 26, 27 eu vou fazer dois shows do caminhão-trapézio em Arara e dia 28 eu faço São Caetano no SESC e esse dinheiro que entra, no total vai entrar 14, 15 mil reais, vai vir para manutenção, para pagar as coisas, pagar parte da lona, são os pontos positivos que a gente tem. E a possibilidade de a gente formar grandes artistas, que é um ponto muito positivo e a gente forma, então é os ponto-chave. E um outro ponto positivo é eu ter tido essa parceira aqui com a prefeitura, parceria da prefeitura, é os pontos positivos, porque a Escola pode se firmar, ela pode se firmar, se firmar por quatro, cinco anos enquanto tiver esse governo no município a gente da uma firmada aqui aí sim.

MALLET

Parte política

ZÉ WILSON

É a parte política.

MALLET

Funciona quatro anos depois ó Deus sabe...

ZÉ WILSON

Só Deus sabe, se a gente se firmar aqui ela vai voltar, as televisão, as rádios já começou a procurar a gente, que é que da muito apoio, que é que faz com que a Escola deslanche de novo, ela vai demorar ainda um ano, mas você vai ver depois ela no top de novo como ela sempre foi.

MALLET

...bom a gente já viu, que os alunos eles chegam no mercado de trabalho seja através da sua, do seu suporte, ou seja através da arte deles mesmo, eles vão fazer audição e passam, que as vezes eles continuam trabalhando com você um tempo até irem embora...

ZÉ WILSON

Até irem embora, até que eles ficam aqui um tempo, até eu incentivo, por exemplo, o João, que é um menino que eu tinha aqui, que agora ele está na Europa, o João é um trapezista, claro, é...toda semana ele chama a gente aí pra conversar, ta trabalhando, já fez quase toda a Europa com a trupe do trapézio que ele ta trabalhando, que eu indiquei, me ligaram, ah você não tem um volante, eu digo tenho, tenho, João quer ir morar na França? Quero. Eu disse vai embora, manda a passagem do cara que ele ta indo. Quando o artista ele tem uma formação que eu vejo que ele está apto a entrar no picadeiro, aparece a oportunidade eu sou o primeiro a dizer: vai embora! Que eu quero que ele vá mesmo e...e...a única coisa que eu acho ruim, é quando eles vão aparecer em algum meio de comunicação que não fala da Escola, de onde ele saíram, em alguns que não falam de onde saíram. Aí eu fico puto, mas você vê um Domingos, um Fernando, ou uma porção de fi...qualquer entrevista que eles da, mas como você entrou em circo? Ah eu entrei no circo na Escola Picadeiro de São Paulo com Zé Wilson, não sei o quê...falam...

MALLET

Reconhecimento...

ZÉ WILSON

Reconhecimento, que é a única coisa que eu quero, que eles reconheçam aonde eles aprenderam, que tem muitos que tem vergonha de dizer que passou pela Picadeiro.

MALLET

É complicado mesmo.

ZÉ WILSON

É complicado, tem alguns que perguntam onde você aprendeu? Ah aprendi em Londres, como é que ele chegou em Londres sem saber nada. Ah eu aprendi na, em Bruxelas, aprendi não sei aonde, aprendeu nada, aprendeu aqui.

MALLET

Tem que respeitar essas coisas.

ZÉ WILSON

Tem que respeitar. Aí você se forma na Unicamp e você fala que fez "...", fora né.

MALLET

(risos) certeza... aí...depois que os alunos estão formados, já estão trabalhando, eles retornam para a Escola de alguma maneira, querendo fazer aula, ou eles retornam só pra, pra falar o que estão fazendo, como é que é esse retorno deles?

ZÉ WILSON

Você acabou de ver um que saiu daqui.

MALLET

É né...

ZÉ WILSON

Voltou pra...fica ligando todo dia, você pode vir aqui fazer aula, e já trabalha, é profissional, a turma volta, voltam sempre. Ou quando são bons profissionais, já não ta treinando mais aqui ou já está num nível muito alto vem para cá e fica treinando aqui. Nildo ficou dez anos em Las Vegas, voltou, no primeiro dia estava subindo no trapézio aqui.

MALLET

Espaço aberto também...

ZÉ WILSON

Espaço aberto. Posso subir para balançar? Claro que pode, e aí sobe, ensaia, vem, mantém o corpo, é assim sempre.

MALLET

Mas não tem uma...especifica para isso?

ZÉ WILSON

Não, não.

MALLET

Um horário de treino que ele vem...

ZÉ WILSON

Vem, ele vem e entra na aula, ele ta balançando lá em cima, e chegar ah monta um trapézio que eu quero subir, não, digo não, nenhum, nenhum, nenhum. Querem subir chega no horário, ta todo mundo treinando, sobe lá também, não é tudo que quer né. Não a casa...

MALLET

(risos) apesar de ser né...(risos) apesar de ser né.

ZÉ WILSON

(risos) é...

MALLET

É deles né...(risos)

ZÉ WILSON

(risos) é deles...(risos)

MALLET

E Zé você tem mais alguma coisa que você queira falar, você acha que não contemplou alguma coisa dentro do roteiro da entrevista?

ZÉ WILSON

Não, não, contemplou, foi legal, foi prazeroso ta conversando com você, e saber que você ta fazendo essa sua pós-graduação em cima do circo, é...o seu interesse da, pela arte do circo, eu sempre quando vejo uma pessoa assim eu me disponho a estar, colaborar com tudo que for possível dentro do meu conhecimento e meus parabéns ai a você.

MALLET

Obrigado, queria agradecer também e fechar aqui e agradecer, brigadão Zé, obrigada aí e foi uma hora e dez minutos e foi bem legal, primeiro porque surgiu, e eu já conhecia a Escola, sempre ouvi falar muito da Escola de Circo, sempre ouvi falar da Picadeiro, conhecia, vim fazer uma aula há muito tempo atrás, mas como eu sou de Campinas...

Centro de Formação das Artes do Circo – CEFAC
Entrevista em 03 de julho de 2011 com Rodrigo I. Corbisier Matheus (Rodrigo Matheus)
(Cofundador e diretor)

Depois de realizada primeira analise.

Iniciou na formação de ator, teatro amador

Fez um curso com Francesco Sigrino (teatro + circo, palhaço e acrobacia)

1986 – fez um ano de ECA, juntamente com Circo Escola Picadeiro – completou seus estudos no meio do ano de 1988. Durante sua formação realizou diversos espetáculos com a circo escola (em uma época faziam espetáculos todos os dias, contudo os alunos não recebiam cachê, mas foi um momento de grande aprendizagem.

Momento no qual fez a montagem de um numero.

1988 – Estreia seu primeiro espetáculo com a Cia Circo Minimo, com o espetáculo Circo Minimo.

Foi para Europa na escola Fooltime – fez um curso de 1 ano, dividido em módulos de 3 meses. Fez oficinas com diferentes mestres e teve o primeiro contato com diferentes propostas, como por exemplo malabarismo com objetos diferentes

Depois foi para Circus Space, fazia aula e iniciou a dar aulas (foi o primeiro professor de trapézio de vôos da escola)

Trabalhou em espetáculo com Circo Fratellini (espetáculo itinerante no qual ficou alojado em trailler)

Depois trabalhou com Les Oiseaux Fous (circo e teatro, no interior da franca)- circulou com dois espetáculos

Em 1992, voltou para o Brasil e continuou indo a Europa todos os anos ate 1997, nessa época dedicou-se e montou um numero de Double trapézio, chegou a viajar com este numero diversas vezes.

Em 1993 – foi sua primeira experiência pedagógica no Brasil, Na escola Mazzaroppi, com oficinas culturais, iniciou a ministrar muitas oficinas, mesclando o teatro e o circo

Em 1996 foi convidado a trabalhar com Circus Oz, dando aula e como artista.

1997 – estreiou Deadly, continuou trabalhando no Brasil, com o Circo Mínimo e realizou diversas apresentações com os diferentes espetáculos.

E, 2005 e 2006, foi convidado a ir para o NICA, para dirigir dois espetáculos e desenvolver trabalho de criação de números com os alunos.

De 2006 a 2008 estudou na escola livre de teatro em Santo Andre, onde se formou em licenciatura em educação artística, modalidade teatro.

Em 2003, Alex Marinho, diretor do Galpao do Circo, juntamente com seu sócio, Paulo Putterman convidam Rodrigo Matheus para abrirem um curso de formação de artistas de circo, surge as primeiras discussões sobre a formatação do curso do CEFAC. Foram 6 meses de discussões ate formação do programa inicial. A primeira turma teve inicio em 2004.

Nessa época definiram um organograma, haveria três direções na escola, direção técnica (não havia ninguém para ocupar este cargo), direção administrativa (Alex Marinho) e

direção (Rodrigo Matheus), haveria também coordenadores de áreas, teatro, Dança, Materias teóricas, e as específicas de circo (manipulações, equilíbrios, acrobacias e aéreos). Nesse período convidaram alguns outros profissionais para fazerem parte, Erica Stoppel (coordenadora de aéreos), Ale Roit (equilíbrios e manipulações) e Paulo Barbuto (acrobacias e direção técnica e preparação física).

Neste primeiro ano, contrataram dois profissionais da área de treinamento para prescreverem o treino individualizado dos alunos.

Modelo das áreas de Teatro e dança (bianual)

Havia 8 modulos (8 professores diferentes) – cada modulo durava em torno de 2 e ½ meses, mais ou menos ao longo do ano

Contudo os professores eram contratados como horistas e não se comprometiam com o curso, muitas vezes davam aula em um ano e no ano seguinte não podiam mais.

Contudo tentavam contratar o professor por semestre, para manter a mesma linha de trabalho.

Funcionamento de segunda a sexta das 8h as 14hs, com mínimo de intervalos.

Tentaram fazer um ano aulas aos sábados e outro ano aulas a tarde, contudo foi uma tentativa frustrada.

Iniciaram com três anos de formação, mas houve uma mudança para 4 anos, pois havia muito conteúdo e em três anos não dava tempo de aprofundar em muitos tópicos.

Perfil do ingressante da primeira turma, alunos que já faziam de 2 a 3 anos de aulas avulsas, já tinham um nível muito bom, nos anos seguintes os alunos deviam ter alguma experiência, mas não serem profissionais.

Erminia Silva orientou o grupo a respeito das disciplinas teóricas

2 anos dividido e quatro grupos de disciplinas

- Biologia do corpo – funcionamento do corpo (anatomia, cinesiologia, primeiros socorros)

- Historia/política e funcionamento do circo (entidades, leis,...)

- Criacao do espetáculo (criação artística, direção, ...)

- Producao do espetáculo (Montagem, segurança, captação e formatação de projetos) – a partir do terceiro ano alunos já foram selecionados em editais nacionais e estaduais.

Formacao dos professores

Inicio

Alex Marinho – Formacao em engenharia (diretor do Galpao do Circo), fez escola Picadeiro

Ale Roit – formação pratica na circo escola Picadeiro, trabalhou com os Parlapatoes, e formado em Licenciatura em educacao artística modalidade teatro em 2008.

Erica Stoppel – formada em expressão corporal na Argentina e na escola Nacional de Circo de Cuba

Paulo Barbuto – formado em educação física, ex-atleta de trampolim acrobático (vicecampeao panamericano)

Sbud – Tecnico em ginástica artística

Erminia Silva – doutora em Historia do circo

Professores atuais

Angel Andricain – formado em educação física Cuba, ex-atleta de GA, fez escola Nacional de Circo em Cuba e técnico de GA.

Du Circo – formado em administração, contudo tem sua formação prática em cursos livres, iniciados no Acrobáticos Frattelli

Yanet Baptista – ex-atleta de GA, artista do Circo de Cuba e formação em dança clássica. Durante os anos de funcionamento tiveram alguns professores tradicionais de circo (Prof. Riccieri, Elza Wolf, Luis Marinho e Licinha)

Contudo houve problemas entre professores e alunos, principalmente voltados para ordem didática, alunos não gostavam das aulas, em comparação com os outros professores, não havia um processo didático e pedagógico

Um dos alunos egressos se tornou professor de aéreos no próprio CEFAC.

Pagamento dos professores é por hora 30,00 reais a hora (pagam 15 minutos antes e 15 minutos depois da aula)

Torna um professor sem vínculo com a escola, contudo possibilitava muitas vivências diferentes para o aluno.

O professor Angel, foi o primeiro a ter um contrato fixo, fazia a coordenação e dava aulas, todos os dias.

Os coordenadores propunham os cursos a serem feitos pelos alunos,

Somenete no terceiro ano os alunos faziam sua demanda (aulas mais individualizadas)

4º ano montagem e direção do número

A carga horária dos professores é bem variada, depende do caso.

Estrutura do curso

2 anos de curso básico (todos fazem tudo)

Busca da habilidade mínima dentro do padrão inicial

3º ano – viés técnico (continua fazendo as aulas básicas do conteúdo estudado (acrobacias))

4º ano – viés mais artístico (montagem do número)

O bloco dança é dividido em: clássico, contato e improvisação, danças brasileiras, contemporâneo.

O Teatro: palhaço, mímica, comédia Dell'Arte, jogos e improvisação.

Teóricas: biologia do corpo, história e política, criação do espetáculo e produção do espetáculo.

Carga horária por semana

Malabarismo – 4 horas

Acrobacia – 8 horas

Aéreos – 4 horas

Preparação física – 5 horas

Ballet – 2h30, 30 minutos por dia

Criação – horário livre com orientação 2h

1 x por mês havia a sexta básica (os alunos deviam trazer um número ou cena para apresentação), após havia uma análise e críticas a respeito do número

Opinião dos coordenadores baseada em conceitos.

1 vez ao ano realizavam um espetáculo dos alunos do 2º e 3º anos, ficavam em cartaz 2 a 3 semanas.

Todas as disciplinas são obrigatórias, no 3º ano optam por uma determinada modalidade.

No início tentaram criar um currículo mínimo, baseado na execução de habilidades específicas.

Com o passar dos anos, abandonaram essa pratica e agora pensam no currículo do próprio aluno, pois cada caso é um caso.

Na pratica, cada um tem uma visão do processo!

Numero de alunos

Varia de ano para ano, em torno de 18 alunos, fazendo a mesma aula divididos em dois professores, cada um com níveis diferentes

Quando havia mais alunos, eram divididos em 3 grupos, muitas vezes fazendo a mesma modalidade, outras fazendo sistema de rodízio de modalidades.

Havia muita dificuldade de controlar a presença e as avaliações, o aluno progride de acordo com sua vontade, fazem avaliação do padrao do próprio aluno, avaliações individuais.

No fim há uma prova da parte mais teórica, um sistema mais padronizado com conteúdos diversos.

Não há formação continuada na escola!

Formacao – 1ª brochura – 3 a 4 anos estagio artístico (em espetáculos de lona ou não)

Estagio pedagógico (aulas) e estagio técnico (contraregragem)

Premissa, todos os alunos vão dar aula, contudo não havia um pesamento sobre a formação de professor

3 anos atrás inicio das discussões dos docentes sobre a formação dos formadores.

A seleção do aluno se faz de acordo com a demanda, sempre uma audição no inicio do ano.

São jovens a partir de 17 anos (cursando ou formados no nível médio)

Com alguma experiência na área.

Na pratica alguns alunos ano tinham a experiência, haviam muitos alunos bolsistas, por serem promissores.

Muitos alunos que fizeram cefac estao se formando nas escolas de nível técnico e superior pelo mundo.

Expectativas:

- artista multidisciplinar

- Nivel técnico alto em uma disciplina

- Ser proponente, não apenas pela demanda, ser proativo (artista, criador e empreendedor)

O aluno sai formado com artista circense, tem um acordo com SATED para emissão do DRT, contudo os alunos ao longo de sua formação já vão trabalhando na área e retiram o DRT antes de se formarem.

A escola não é finculada ao MEC, não há um vinculo acadêmico.

Os egressos saem como artista e na pratica saem como professores também, contudo não há uma formação especifica para esse profissional, (alunos davam aulas no projeto no próprio tendal, os alunos vão dar aulas em especaos técnicos, como o Galpao do Circo

Há estágios pedagógicos como mecanismo da visão do processo da formação, processo pedagógico.

Não há formação real do professor, contudo existe uma demanda do mercado.

Formacao do aluno esta limitada aas escolas (maabarismo, acrobacia, aéreos, como tecido, lira, trapézio), não há uma formação em diferentes modalidades e diferentes aparelhos, acredita que seja pelo enfraquecimento da formação na lona, não existem mais aqueles números mais tradicionais.

Devido ao apoio público, sem espaço específico, sede própria, para prática de modalidades específicas

Divisão da formação do circo tradicional e escolas.

Visão itinerante não é tão rentável hoje, os circos grandes também não estão assim circulando tanto, acabam se fixando por mais tempo e dando aulas, formação.

Escolas de circo não podem se aproveitar dos espetáculos com alunos, muitos deixam de dar aulas com a premissa de fazer o curso, o espetáculo faz entrar no mercado de trabalho, mas retira da formação técnica

Formaram a empresa Junior, a partir de demanda de eventos, alunos assumiram o compromisso, mas coordenados pelos professores, como conteúdo das disciplinas teóricas, a verba é de 70% para alunos e 30% para escola.

Ponto chave para dialética!!!! Espetáculo x aulas

Acaba formando alunos nas áreas em que os docentes são melhores (na mistura de técnicas), mas sempre de acordo com os docentes (chamaris, muitas vezes se torna o chamaris da escola)

Nas escolas superiores na Europa é a mesma coisa.

Pontos relevantes (ponto de vista restrito)

- formalizou as técnicas acrobáticas e da educação física (preparo físico)

Direcionado para técnica (conhecimento importante)

- formalizou um curso para esse artista amplo, que mistura as técnicas, tem opinião crítica, vão assistir aos espetáculos criticamente, com uma visão ampliada da área.

Alavancou um pensamento circense, fez parte dessa formalização desse pensamento.

Na prática, dificuldade alunos saem antes de finalizar o curso.

Mercado de trabalho já no 2º e 3º anos.

Evasão imensa, formação de poucos alunos.

Dificuldade com listas de presença, chamada e o que fazer com isso.

Relações administrativas, pagamentos atrasados, não pagavam no dia, ou não pagavam.

Totalmente privada, poucos apoios públicos, foram ganhadores de 4 carequinhas, 20 mil por ano.

Não tinham dinheiro para comprar material (estrutura física, muitos equipamentos são dos professores e coordenadores)

Não ter sede própria.

Alguns alunos se interessam em ser professor, ex-alunos retornam como professores.

Possuem a mentalidade do mestre/professor, importância de alguém competente durante os treinos para auxiliar na execução e aprimoramento técnico.

Extra oficialmente retornam para pedir apoio, dicas, orientações (informalmente), vêm os profissionais do CEFAC como uma referência (corpo docente).