

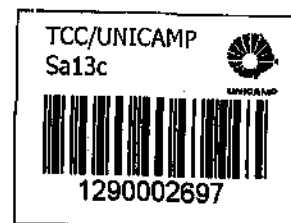
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

André Sabatino

CIRCO E PALHAÇO:
Relações com a Educação Física

Campinas

2005



André Sabatino

CIRCO E PALHAÇO:

Relações com a Educação

Física

Trabalho de Conclusão de Curso
(Graduação apresentado à Faculdade de
Educação Física da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
título de Bacharel/Licenciado em
Educação Física.

Orientador: Katia Danailof

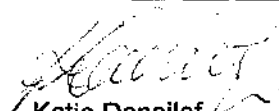
Campinas

2005

André sabatino

Circo e Palhaço: Relações com a Educação Física

Este exemplar corresponde à redação final do Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) defendido por André Sabatino e aprovado pela Comissão julgadora em: 29/11/05



Katia Danailof
Orientador

Ana Elvira Wou
Banca

Campinas
2005

Dedicatória

Este trabalho é dedicado a Lucia e Hugo, meus queridos e amados pais, Luli, Vero, Martan, Fé e Gabi, meus irmãos, a Faculdade de Educação Física, e a Lorenzo Becker Ennes, meu afiliado.

Agradecimentos

Agradeço a Minha família Mãe, Pai, irmãos e irmãs, pela compreensão e apoio. Ao ParaladosnjoS, Marcos, Marília, Mauro e Leo, por me acolherem e possibilitarem novas descobertas, potencializando minhas expressões. A Renée Bressan, pela paciência, convívio e carinho. Ao Espaço Cultural Semente, por desenvolver e fomentar a cultura. Aos amigos, e a Barão Geraldo com todas suas personalidades que fazem desse sub distrito um lugar muito especial.

SABATINO, André. Circo e Palhaço: Relações com a Educação Física. 2005. 85f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RESUMO

Este Trabalho aborda a temática do Circo e do Palhaço, como uma possibilidade de se intervir no processo de ensino, sensibilizando, transformando humanizando pessoas através desta arte. Mais especificamente, escolho como representante dessas manifestações artísticas o Palhaço e ou Clowne devido a seu trabalho de ator e sua teatralidade que trazem diferentes sentidos a nossos corpos, em contraponto da priorização de atividades que abordam somente o lado técnico, mecânico e virtuoso. Com isso, este trabalho tenta aproximar o circo da escola, como um instrumento pedagógico. Tentando compreender uma a corrente que tenta deslegitimar as praticas circenses no setor educacional no decorrer da história.

Palavras Chaves: Circo, palhaço, clown, teatro, Educação Física.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Equipe de Ginástica Olímpica de Campinas.....	12
Figura 2 -	Trapezistas sem Limites.....	20
Figura 3 -	Burguesia e o Circo.....	23
Figura 4 -	Commedia dell' Arte.....	25
Figura 5 -	Arlequino.....	29
Figura 6 -	Pantalone.....	29
Figura 7 -	Briguela.....	29
Figura 8 -	Capitano.....	29
Figura 9 -	Commedia dell' Arte.....	31
Figura 10 -	Grimaldi.....	32
Figura 11	Desenho Grimaldi.....	33
Figura 12	Clown Branco.....	37
Figura 13	Acrobata.....	41
Figura 14	Apresentações em feiras.....	42
Figura 15	Desenho antigo Paradista.....	43
Figura 16	Desenho Pirâmides.....	44
Figura 17	Desenho Grego.....	44
Figura 18	Jogos Romanos na Arena e sua relação com o Universo.....	47
Figura 19	Picadeiro Aberto.....	49
Figura 20	Picadeiro Fechado.....	49
Figura 21	Circo e artes equestres.....	50
Figura 22	Demonstrações de Volteio.....	51
Figura 23	Salto com Cavalo.....	51
Figura 24	Equilíbrio no dorso de cavalo.....	51
Figura 25	Eu e alunos durante apresentação de espetáculo	62
Figura 26	Fogo.....	63
Figura 27	Palhaço transformando Ambiente escolar.....	64
Figura 28	Espetáculo escola do Sito.....	66

Sumario

1 Introdução	10
2 Abismo / A Técnica	16
3 Clown e suas origens.....	25
4 Particularidades do Clown.....	34
5. Picadeiros os Lugares dos Palhaços.....	40
6 Sentidos das Praticas Circenses.....	52
7 Escola como espaço para o Circo.....	60
8 Palavras Finais.....	69
9.Referências Bibliográficas.	73

1 Introdução

Escolhendo como área de graduação a licenciatura em educação física, pelas virtudes que proporciona no sentido da formação de indivíduos, de caráter, opiniões e integração dos mesmos com o meio em que estão inseridos, encontrei a possibilidade de seguir um caminho diferente do qual estava acostumado e ligeiramente frustrado, que era o Treinamento Esportivo.

Apaixonado por esporte tive uma experiência de doze anos em treinamento de Ginástica Olímpica de alto rendimento. Iniciei os treinos com sete anos de idade, minha evolução foi gradual e contínua, aumentar a força, resistência e o repertório de movimentos eram a prioridade.

Com o passar dos anos devido à dedicação ao esporte, poucos foram os amigos, convites para frequentar festas, estudos e namoradas. Não existia muito espaço para uma relação social significativa fora do ambiente de treinamento, comparada com a maioria das crianças e adolescentes, a não ser, os que faziam parte da equipe e os que viviam no meio da prática, que eram professores, estagiários, alunos e outros funcionários.

Mas encantado pela modalidade, dei continuidade aos treinos e a especialização esportiva buscando alcançar o sonho de grandes conquistas.

Conquistei alguns títulos dentre os que considero mais relevantes: Integrante da Equipe de Campinas (fig1), Campeão Individual Geral Paulista Infantil (1992), Vice Campeão Brasileiro Infanto-Juvenil em Solo (1999), terceiro colocado no Brasil em solo na categoria Juvenil (1999), e o convite oficial realizado pela Federação Brasileira de Ginástica Olímpica, para fazer parte da equipe brasileira de treinamento em Curitiba, que disputaria as Olimpíadas de 2004. (fig 1)

Apesar de um futuro aparentemente promissor no esporte, não foi bem isso o que aconteceu, o prazer pela prática foi se dissolvendo, entre cobranças e mais cobranças. Cobranças pessoais, como ter que ser sempre o melhor independente do que acontecesse, e o fato de ter que seguir uma carreira acadêmica, como prestar o vestibular desviou totalmente o foco dos treinos. Além disso, a falta de um local apropriado e de aparelhos com características para o alto desempenho, resultaram em um conjunto de fatores que geraram a desistência pela prática esportiva.

**Figura 1: Equipe de Campinas, Campeã dos Jogos Regionais de 1998,
André segurando troféu maior do que ele.**



Esse período, de minha vida foi caracterizado por frustrações, angústias e um sentimento de impotência perante a um desejo de alcançar um sonho cada vez mais distante.

Com essa ruptura, aflorou-se um sentimento de “vazio interior” muito grande, que foi preenchido, com o passar do tempo, com atividades mais humanistas, e que dessem menos importância a resultados relacionados ao alto rendimento.

Essa busca por novas práticas, fez com que entrasse em contato com diversas formas de expressões artísticas. Primeiramente com a música, a capoeira e depois as práticas circenses, experimentando também o palhaço e o teatro. Descobrimos assim, novas perspectivas e formas de ver e sentir o meu corpo, antes acostumado a movimentos precisos, mecânicos e rígidos, sem nenhuma possibilidade de expressar sentimentos e emoções.

Entretanto, esses anos todos de treinos, não foram totalmente em vão, pois, graças a Ginástica Olímpica e a estrutura corporal que sua prática desenvolve como o equilíbrio, a força, flexibilidade, resistência, capacidade de concentração e visualização, que o aprendizado de novas práticas como o circo, capoeira e música foram de forma muito rápida e efetiva.

Sendo assim, após vivenciar de maneira separada alguns acontecimentos, como primeiramente um lado extremamente técnico e virtuoso e depois atividades mais humanistas. Acredito que se deve priorizar um desenvolvimento que aborde os dois lados juntos. E para melhor compreender essa dualidade dou continuidade a este trabalho da seguinte maneira:

No decorrer do capítulo 1, abordarei a temática da Educação Física, seu surgimento como práticas pedagógicas na Europa, final do século XIX, momento em que se faz um resgate do culto ao corpo, similar ao que ocorria na Grécia antiga, porém, existindo uma grande assimilação e apropriação de práticas provenientes das culturas populares como jogos, danças, e mais especificamente as influências de artistas circenses, funâmbulos e acrobatas, que deram o ponto de partida para desenvolver outras atividades, só que agora com um cunho totalmente científico, padronizado e a sistematização de gestos e movimentos. Sendo assim, após a apropriação, artistas passaram a sofrer grande marginalização e discriminação pelo movimento da época, O Movimento Ginástico Europeu. Essa desvalorização vem como uma resposta dos ideais defendidos pelo movimento, a construção de corpos úteis, disciplinados e padronizados buscando também uma desvinciliação de tudo que se relacionassem com os a área dos divertimentos.

Já no capítulo 2, existe a proposta de fazer um enfoque na figura do Palhaço e ou Clown, como um dos representantes das atividades circenses, compreendendo como se deu o seu surgimento histórico, através de várias influências. Como a *Commedia dell'Arte*, modalidades circenses, provas eqüestres, etc...

No capítulo 3, o palhaço também é o foco das discussões, porém agora a temática aprofunda as particularidades que o clown assume como ele se relaciona com o meio através de um processo de constante identificação com o meio.

No capítulo 4, faço um pequeno levantamento histórico das práticas circenses, observando que é possível identificar em todas as culturas e civilizações manifestações relacionadas ao circo. Demonstrando assim uma necessidade inerente ao ser humano em se expor constantemente com habilidades corporais que superam limites, enfrentam riscos, vencem a gravidade e criam um universo belo e virtuoso de constante relação com uma plateia ou público, fazendo também a ilusão de que tudo é possível. Sendo assim, esses acontecimentos no decorrer da história, com sua transmissão, aprimoramento e surgimento de modalidades artísticas circenses, criam um cenário que dá o suporte necessário para que se configure um dos personagens mais importantes da história do circo, o Palhaço.

No próximo capítulo 5, existe uma tentativa de se expor alguns dos sentidos que as práticas circenses podem assumir. Sejam elas mercadológicas, sociais e ou educacionais. Claro que neste momento do trabalho, prioriza-se o sentido educacional e como o Palhaço com seu trabalho de ator, pode contribuir nessa vertente. Já que, existe no Palhaço todo um contexto e uma forma de se ver e sentir o corpo, diferente do ponto de vista que às vezes a Educação Física passa a assumir, onde somente o lado biológico do ser humano é trabalhado encarando o ser humano como um indivíduo puramente Biológico.

No capítulo 6, Escola como espaço para o Circo, narro uma experiências que tive no setor educacional com o circo e após essas experiências, pude constatar e compreender um pouco mais a enorme “carência” que existe e a falta de possibilidade dos jovens, principalmente os de baixa renda, a terem acesso a outras formas de expressões artísticas. Percebendo assim, a importância de se sensibilizar e transformar os indivíduos através da arte.

Chegando às considerações finais, recorrendo a autores clássicos da literatura como FREIRE, SAVIANE e a obra METODOLOGIA DE ENSINO DA EDUCAÇÃO FÍSICA descrevendo sobre a educação, a escola como instrumentos para amenizar a cultura de massificação que oprime e despersonifica nossa nação.

2 Abismo / A Técnica



“Talvez realize com mais verdade esta condição humana de estar sempre sobre um abismo apóia em extremos. Eles nos ensinam a olhar para o corpo como uma passagem e como o limite. Remetendo-nos também a uma idéia de tempo, mais precisamente o presente (o espetáculo, que os faz viver, é sempre do tempo presente). A experiência da acrobacia é a experiência do presente e é como se o presente fosse a eternidade. É como se o acrobata em seus momentos de vôo excluísse passado e futuro.”
(SOARES, 2003, p. 34).

A Educação Física que temos hoje é decorrente de uma necessidade social concreta. Na Europa no final do XVIII e início de século XIX, sua prática pedagógica se expressa em forma de ginástica, englobando jogo, dança e equitação, sendo esse o tempo e o espaço dos sistemas nacionais de ensino, característicos da sociedade burguesa daquele período. (COLETIVO, 1992, p. 50). Trata-se de uma busca contínua pela formação de uma pedagogia do gesto, configurando-se, assim uma educação do corpo. (SOARES 1998, p. 17).

A denominação ginástica remonta a épocas anteriores ao século XIX. Sua origem etimológica vem do grego *gymnastiké* “arte ou ato de exercitar o corpo para fortificá-lo e dar agilidade”. *Gímnós* – “nu despido”, trazendo uma associação entre o exercício físico e a nudez (“exercitar o corpo nu”), no sentido do despido, do simples, do livre, do limpo, do desprovido ou destituído de maldade, do imparcial, do neutro, do puro. (FERREIRA, 1986, p. 850 apud AYOUBE, 2003, p.31). Materializava-se, assim, um “encontro” com a Grécia, ressignificada com a idéia de educação do corpo através da necessidade do exercício físico seguro e cientificamente explicado e controlado.

Durante o período, constituía-se também a construção e consolidação de uma sociedade capitalista. Trata-se do encontro entre uma necessidade de estruturação e sistematização da Ginástica como prática ideal, cuja importância está em regular as ações do corpo, moldando-o conforme a ordem social vigente. A Ginástica, prezando pela perfeição e padronização do corpo, torna-se representativa de uma classe burguesa que estava em ascensão. Conforme cita Soares (1998):

“O corpo reto e o porte rígido comparecem nas introduções dos estudos sobre a ginástica no século XIX. Estes estudos, carregadas de descrições detalhadas de exercícios físicos que podem moldar e adestrar o corpo, imprimindo-lhe este porte, reivindica com insistência seus vínculos com a ciência e se julgam capazes de instaurar uma nova ordem coletiva. Com esses indícios, a ginástica assegura, nesse momento, o seu lugar na sociedade burguesa.” (p.18)

A Educação Física, desde então, surge com um importante instrumento, que vai responder a interesses de uma elite, que através de práticas pedagógicas consegue defender seus ideais como “[...] construir um novo homem: mais forte, mais, ágil, mais empreendedor [...]” (COLETIVO, 1992, p. 51).

Nesta apropriação e formulação de novas pedagogias, houve uma grande influência das artes populares, jogos e brincadeiras de rua, dos artistas funâmbulos, acrobatas, contorcionistas, circenses em geral na elaboração dessas novas atividades emergentes e defendidas pela formação de um movimento originado na Europa aproximadamente no século XIX.

“A atividade livre e lúdica, encantatória, do acrobata deveria ser redesenhada no imaginário popular. Em seu lugar e a partir daquele universo gestual, nasceriam as “séries de exercícios físicos”, pensados, exclusivamente a partir de grupos musculares e de funções orgânicas, a serem aplicados com finalidades específicas, úteis, e não como mero entretenimento.” (SOARES, 1998, p.24).

Neste período, a Ginástica passa a ser praticada em diferentes países Europeus como França, Alemanha, Inglaterra e Suíça. Todos com particularidades e gestuais próprios, mas mantendo uma essência em comum: criar códigos, padrões e gestos que permitissem construir corpos adestrados, rígidos, sem nenhuma manifestação do que possa ser considerado anormal. (SOARES, 1998, p.20).

Tudo isso, vem a ser consolidado com pensamentos e ideologias baseados em fatos decorrentes de pesquisas científicas. Assim, são estabelecidos padrões que serão assimilados e representados pela classe que detinham o poder econômico, a burguesia da época, respondendo por um maior interesse em “educar” o corpo. Seria fundamental que os gestos fossem eficientes adequados à educação de mão de obra qualificada para a produção.

Detentores do poder político e financeiro definiam estratégias para assegurar que o sistema vigente não fosse corrompido. E aqueles que não detinham o poder, a grande maioria, permanecessem disponíveis e aptos para o trabalho.

(...) “a força física, e energia física transformava-se em força de trabalho, e era entendida como mais uma mercadoria, pois era a única coisa que o trabalhador dispunha para oferecer no mercado dessa chamada sociedade livre”. (COLETIVO, 1992, p.51).

Práticas que não se enquadram dentro deste contexto de caráter científico, com teses a serem defendidas e comprovadas, eram tratadas como marginais e, portanto, eram rejeitadas. Uma nova linha de pensamento do gesto e movimento humano impera como predominante: o denominado Movimento Ginástico Europeu.

“Apoiado em extremos, o homem talvez realize com mais verdade esta condição humana de estar sobre um abismo apoiado em extremos. Conforme revela Nietzsche, podemos entender que, no circo, ‘O Homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-homem uma corda sobre o abismo[...]’”(In SOARES, 2001, p.33).

Neste sentido reforça-se a idéia de que os que praticam habilidades circenses, estão em constante perigo, onde a insegurança e o inexplicável também se tornam presentes. Fazendo uma analogia à “brincadeiras” perigosas, que utilizam o corpo para desviar padrões considerados normais.

No Circo, ignora-se a racionalidade do gesto dentro, sendo justamente essas características que dão a essas manifestações circenses um caráter de representarem de certa maneira inspirações subjetivas às possibilidades do ser humano, criando-se o sentimento de ser “super” humano.

A ciência retira o abismo, oferecendo ao homem a educação ideal, cujo objetivo culmina na formação do “super homem”, que teria boa forma física, um corpo belo e forte respeitando os padrões e as medidas consideradas normais durante a época. Assim, o “novo” homem da era moderna deveria ser:

“(…) de talhe mais delgado que cheio, gracioso de musculatura, flexível, de olhos claros, pele sã, ágil, desperto, dócil, entusiasta, alegre, viril, senhor de si mesmo, sincero, honesto, puro de actos e de pensamentos, dotado com o senso de honra e justiça, participando no companheirismo dos seus semelhantes, e levando o amor de Deus e dos homens no seu coração”. (Revista Educação Physica, ano III, n. 4, 1934 In DANAILOF, 2002, p. 45).

Os chamados artistas de rua, funâmbulos, acrobatas, equilibristas, circenses em geral, que serviram como referência para a formulação de novas praticas, seriam percebidos como atividades que conturbavam a nova ordem implementada, por representarem manifestações corporais que se desviavam do padrão do gesto e principalmente por estarem dentro do campo dos divertimentos. (SOARES, 1998, p.18).



Fonte: JACOB, Trapezistas, 1992, p.47

“Os acrobatas e funâmbulos eram a má consciência, o irracional dos círculos científicos que elegiam a ‘Ginástica científica’ como prática corporal capaz de contribuir na formação do corpo civilizado. Contraditoriamente, porém, todo aquele universo de ousadia e de risco, com as atividades corporais feitas no mundo do ‘teatro do povo’, foi a base da metrficação e classificação científica [...]” . (SOARES, 1998, p. 59).

Essas expressões diziam respeito a diversas possibilidades de práticas corporais como o equilíbrio, contorcionismo, acrobacias das mais variadas, malabarismos, pirofagias, o corpo grotesco disforme e o universo lúdico.

Tencionando o discurso vigente, rompiam os ideais do novo movimento em questão, que buscava o melhor rendimento, a perfeição e a padronização do gesto. As práticas circenses seriam consideradas como aquelas que contradizem a formação de um corpo civilizado.

“Na Europa, ao longo de todo o século XIX, a ginástica científica afirma-se como parte dos novos códigos de civilidade. Exibe um corpo milimetricamente reformado, cujo porte ostenta uma simetria nunca antes vista. Nada está Solto ou largado. Nada está fora do prumo. Este corpo fechado e empertigado desejou banir qualquer vestígio de exibição do orgânico e, sobretudo, qualquer indício de perda de fixidez, qualquer estado de perda de mutação”. (SOARES, ANO, p.17).

Essa busca pelo aperfeiçoamento do movimento, tenta fazer uma ruptura entre as práticas circenses e o novo movimento que vai se consolidando e se fortalecendo com o passar do tempo. Diante da segurança e do controle oferecidos pela ginástica, aqueles que pertenciam ao circo “adquirem” o status de “marginal”. Conforme cita SOARES, os “Acrobatas são seres que descrevem uma condição humana de passagem entre o tudo e o nada” (2001, p.33).

“O acrobata e as acrobacias, pelo impacto, estranheza, encantamento e medo que despertam, que causam, podem ser remetidos ao terreno de maravilhoso que, conforme Le Goff, guarda resíduos de um sobrenatural e que não se pode explicar sem recorrer a esse sobrenatural. Ou ainda, do maravilhoso como um contraponto ao tédio, à regularidade em a banalidade da vida cotidiana, como aquilo que permanece sem uma explicação, mas que carrega consigo uma noção de aparição”. (SOARES, 2001, p.33).

Neste sentido, reconheço a ginástica como importante instrumento pedagógico, reafirmando, durante o século XIX, um movimento em prol da manutenção da estrutura vigente apoiada pela burguesia, preparando e disciplinando os indivíduos para o trabalho nas fábricas e o convívio social.

A margem da história, o circo e as práticas circenses utilizam-se dos espetáculos, demonstrações e performances nas ruas ou em locais fechados, garantindo sua sobrevivência através de bilheterias ou as tradicionais “Passadas de Chapéus”, cujas apresentações e atrações expunham e desafiavam os desejos e as necessidades do período.

No caso, os artistas circenses realizam suas façanhas com um objetivo bem claro e nada distante dos objetivos de outras áreas, só que os meios para se atingir, é que se modificam. Assim: “Desde 1785, na Inglaterra, já se organizava espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de dois ou mais cavalos (SPEAIG In BOLOGNESI, 2003. P. 31)”.

Um bom exemplo desta contextualização, e o que é mais interessante, que vai ocorrer nesse mesmo período, é a junção equilibrada de técnicas circenses, acrobacias, com o universo cômico dos palhaços, com técnicas e provas equestres, influenciadas por práticas militares e de guerra.

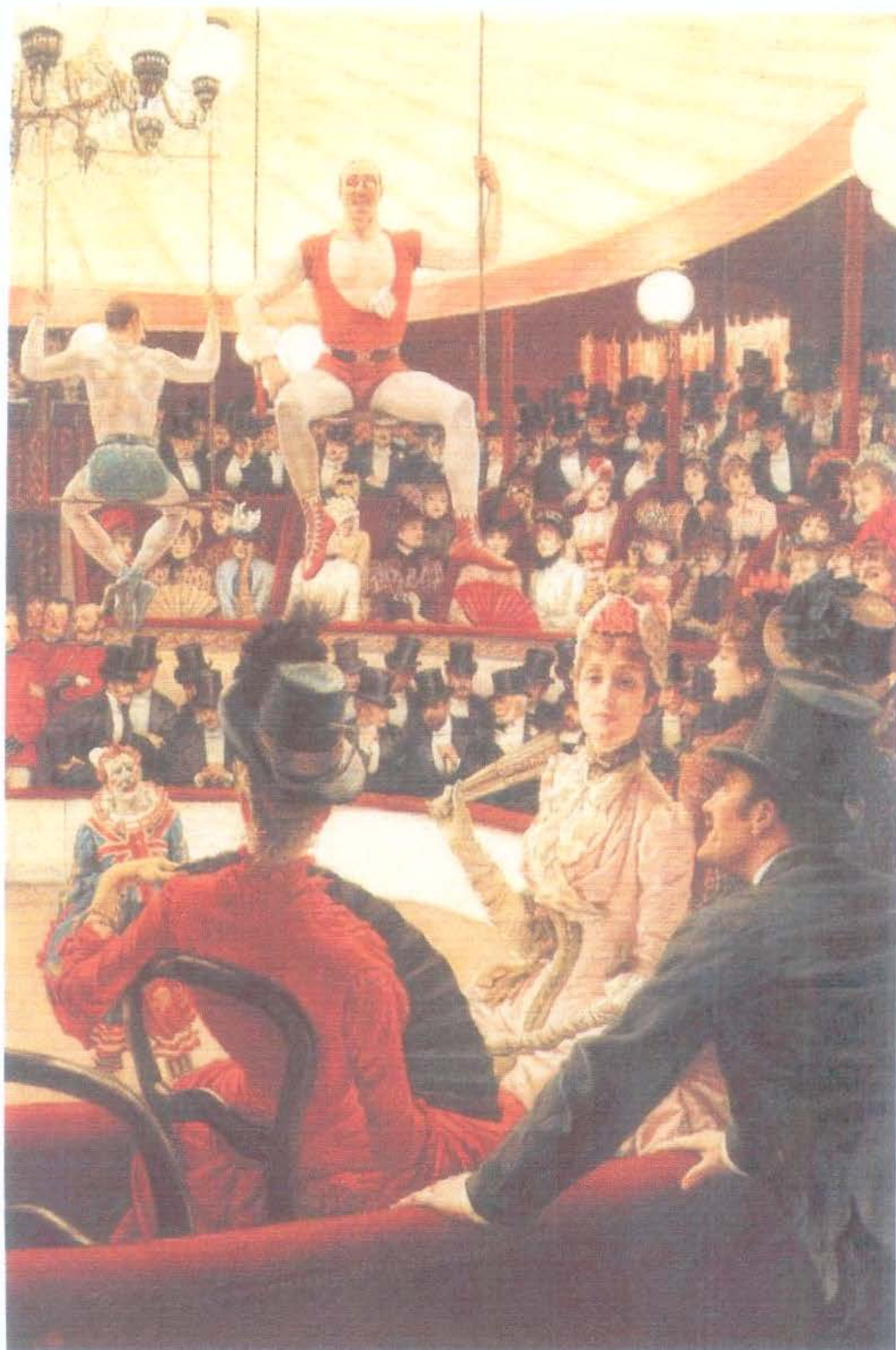
(...) “com o fim das guerras napoleônicas, muitos soldados e cavalos tornaram-se inúteis. A disponibilidade de animais impulsionou a formação de trupes eqüestres errantes, capitaneadas pelos saltimbancos. Houve, por parte dos artistas ambulantes, em um processo constante de absorção de modalidades artísticas novas, a adoção do cavalo e da equitação como elementos preponderantes para a nova realidade das companhias ambulantes” (REMY, 1990, pg 932. apud BOLOGNESI, 2003, p. 36).

Esta situação cria certa contradição. De um lado temos a ciência do movimento, buscando a padronização do gesto a fim de educar o corpo apto e capacitado a obedecer e se enquadrar dentro das exigências pretendidas pelo movimento científico. Em sentido oposto, temos a aproximação da arte popular das feiras com a eqüestre militar, que possibilitou o surgimento dos espetáculos circenses que vão se perpetuar até os dias de hoje. (BOLOGNESI, 2003, p. 36).

Também ocorre um aumento de membros da própria burguesia que prestigiam o circo, responsáveis pela sobrevivência das artes circenses. Contudo, se agora analisarmos o contexto dos artistas de rua e os objetivos de suas práticas, perceberemos que eles não se distanciavam dos objetivos do movimento científico, e que a busca da superação, a melhora do rendimento, a perfeição do gesto fosse alcançado, e os motivos para que isso ocorresse eram bem relevantes e simples.

Seria importante conquistar e agradar um público, conseguindo assim os benefícios para sobrevivência, como também assumir o risco real e permanente frente a proezas dos acrobatas, malabaristas, equilibristas, contorcionistas, trapezistas, engolidores de facas etc, pois se algo falhasse em suas demonstrações o risco e a relação com a morte era muito verdadeira.

Figura 3 A Burguesia e o Circo



Fonte: JACOB, Trapezista e Clown, 1992, p.34.

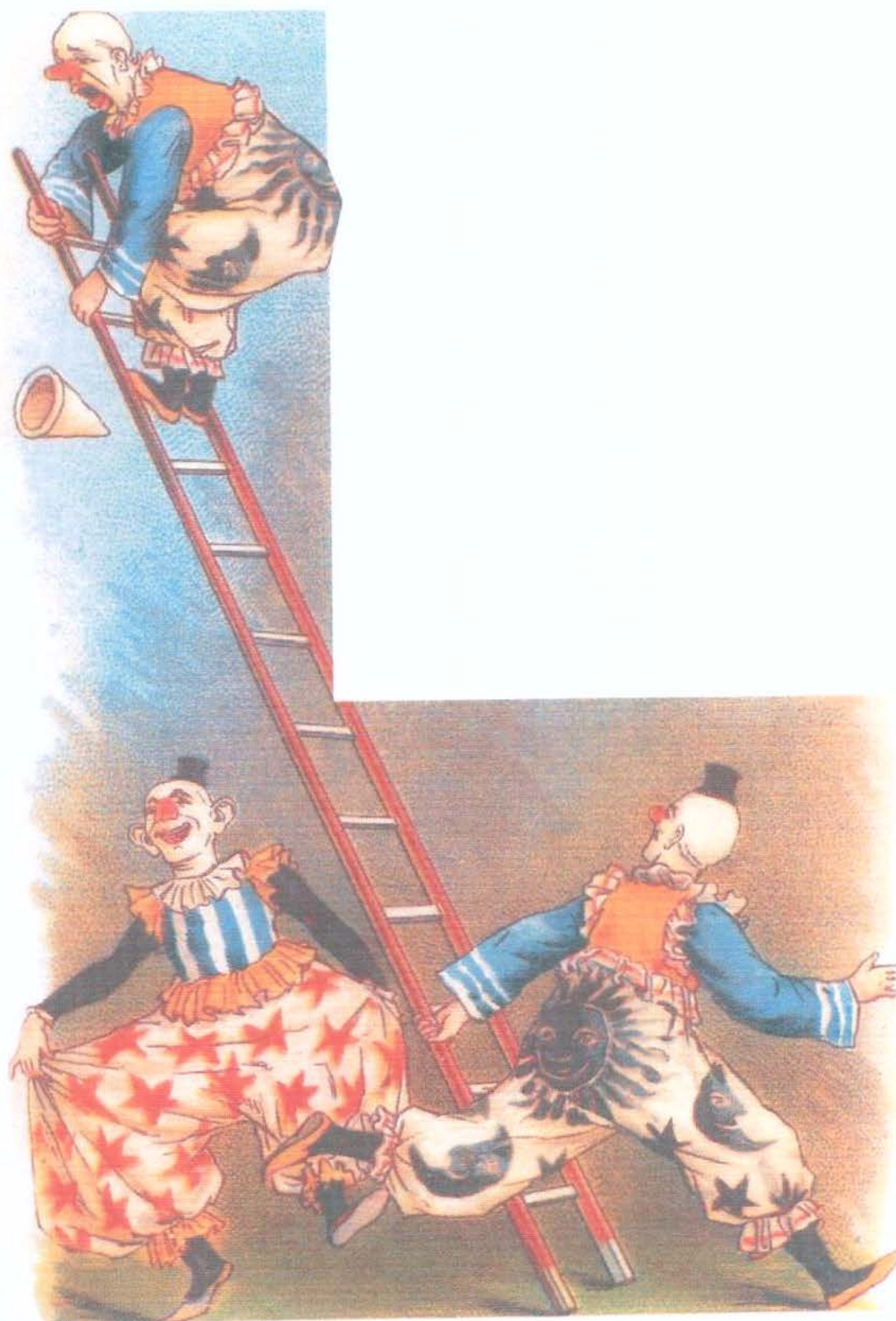
Desde sua origem, o homem utiliza-se de seu corpo para se manifestar e expressar seus sentimentos. Para fugir de predadores e caçar, por exemplo, era necessária muita agilidade, correr, saltar, rolar subir em árvores em um segundo, comemorar com pulos se esconder, dançar e etc.

Confirmando tais gestos e movimentos como essenciais, e presentes nos dias de hoje, gestos que com o passar do tempo permaneceram por representarem algo natural e intrínseco do ser humano, mas o contexto e a maneira que eles passam a ser expressos mudam de sociedade para sociedade, de época para época, constituindo diferentes significados e possibilidades de se abordar o corpo humano em suas múltiplas possibilidades. Um corpo capaz de coisas fora dos padrões, realizando ações cotidianas e, ao mesmo tempo, propondo um jogo entre o público e o artista, através da ação do gesto e dos movimentos, para que seja revelado também um universo lúdico.

“A acrobacia é um tipo de atrevimento, de aproximação com o que é mais distante do comum, do cotidiano. É, uma atração para um abismo que se localiza nas alturas na verticalidade, na ascensão. É um tipo especial de virtuosidade e proeza que marca uma separação em relação à vida daqueles que se permanecem no chão”. (SOARES, 2003, p. 33).

Para BOLOGNESI (2003), as atividades circenses configuram-se como um objeto em um determinado tempo e espaço, sendo que cada tempo é permeado por sentidos e simbologias que as formas espetaculares podem desempenhar, conferindo sentido místico, religioso, artístico, esportivo, político, comercial e acrescento ainda, educativo.

3 O Clown e suas origens



“Nos momentos iniciais, entretanto, não se tratava de palhaços, tais como os de hoje. Esses primeiros cômicos restringiam-se a reproduzir as avessas um determinado número, principalmente os de montaria” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Neste momento do trabalho abordarei o Palhaço ou Clown como um dos representantes das atividades circenses tentando compreender seu surgimento histórico e as influências que levaram a sua configuração.

A palavra inglesa Clown, cuja origem remota o século XVI, deriva de cloyne, cloine, clowne. A matriz etimológica leva aos termos colunus e clod que cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. Clod, ou clown, tinha também o sentido de lout, homem desajeitado, grosseiro, e boor, camponês, camponês rústico. (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

RUIZ afirma que o nome desse personagem do circo, Palhaço, vem da plágia, que em italiano corresponde à palha, material utilizado para revestir colchões, neste caso serve para dar volume a roupa dando formatos grandes, desajeitadas, engraçadas. Servindo também para proteger contra o impacto das constantes quedas.

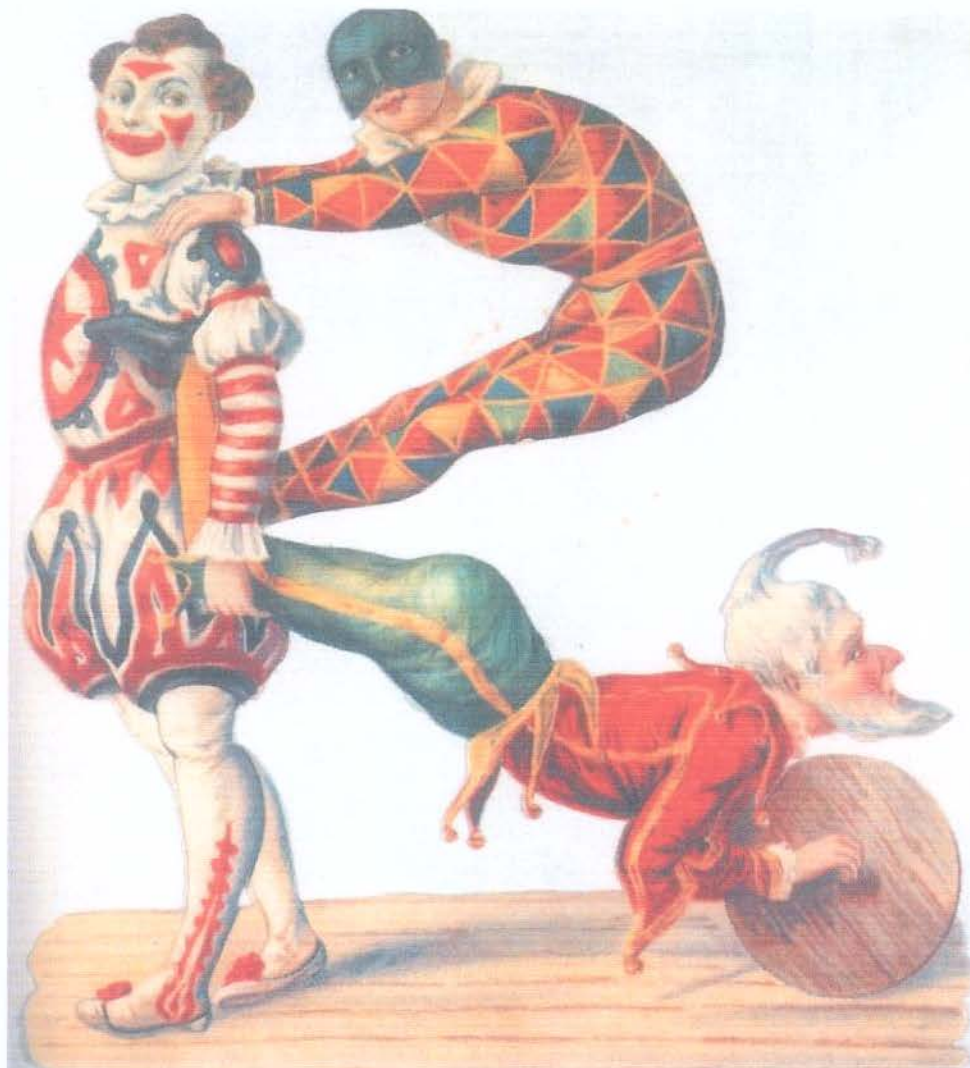
Essas duas nomenclaturas distintas servem para caracterizar a mesma coisa, porém existem diferenças nas origens e características próprias de cada personagem.

De acordo com WUO, o Clown segue uma linha de trabalho mais apropriada para ambientes fechados como palcos e teatros. Já o palhaço seria mais de feiras e praças, e ruas. Porém ambos possuem a mesma essência cômica.

O Clown está diretamente ligado ao surgimento da Commedia dell'Arte (fig.4), e em vários sentidos que essas “comédias” representavam. Sendo assim, acho que para uma melhor compreensão da configuração das Commedias considerando extremamente importante conhecermos um pouco melhor sua estrutura pois com ela conheceremos mais o próprio palhaço.

De origem Italiana, e extremamente popular, a Comédia dell'Arte, surge em meados de século XVI, mais precisamente em 1545, quando encontramos o primeiro registro de uma Cia de Cômicos: a “Fraternal Companhia”. (VIANA, 2003, p. 1). Mas é nas praças e mercados, onde esse gênero conquista reconhecimento, entrando em ambientes elitizados, como palácios de duques, condes marqueses e reis.

Figura 4 Comédia Del Arte

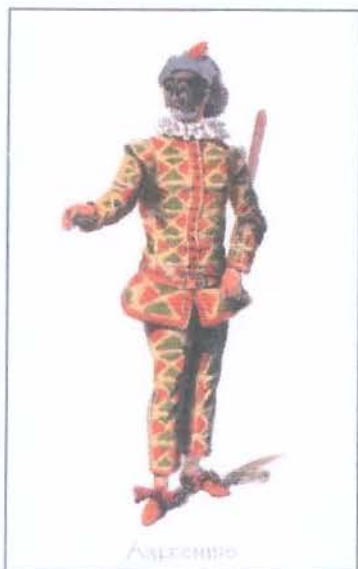


Fonte: FABRI, Jacques, SALLÉE, André. *Clowns & Franceurs*, 1982, pág. 54

Percorrendo toda a Europa, este gênero de espetáculo durou praticamente três séculos, desaparecendo no século XIX e reaparecendo como estudo e recriação em meados do século XX, com três artistas que se juntaram para estudar e pesquisar a máscara: Giorgio Strehler (diretor do Piccolo Teatro di Milano), Amleto Sartori (escultor) e Jacques Lecoq (mímico). (VIANA, 2003, p. 1).

Formada por personagens típicos presentes na estrutura social, como os patrões, intelectuais, servos, enamorados, e os militares. Os mais comuns são: Arlequino, Briguella, (Servos) Pantalone (Patrão) e Capitano (Militar), entre muitos outros personagens. (fig. 5, 6, 7, 8). Esses personagens são caracterizados com máscaras, representando um estereotipo, com ações e gestos que dão o contexto necessário para o desenrolar das cenas.

“As mascaras não são os elementos mais importantes da *commedia dell’Arte*, mas sem dúvida eram mais vistosos e evidentes. O uso da mascara, impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessantemente e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por que? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura a mascara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e valor da própria máscara.” (DARIO FO, ANO, p. ?)

Figura 5 Arlequino

Fonte: Edizione D'Arte Istituto Fotocromo
Italiano- Firenze- MAS.4

Figura 6 Pantalone

Fonte: Edizione D'Arte Istituto Fotocromo
Italiano- Firenze- MAS.14

Figura 7 Briguela

Fonte: Edizione D'Arte Istituto Fotocromo
Italiano- Firenze- MAS.12

Figura 8 Capicano

Fonte: Fonte:Edizione D'Arte Istituto
Fotocromo Italiano- Firenze- MAS.11

Outra característica marcante refere-se ao ato de improvisar, sendo esse fenômeno não é somente um talento nato, ou um dom que poucos possuem e nascem com ele, mas sim um caráter de aquisição de conhecimentos por meio de muito estudo, pesquisa, suor trabalho e trabalho.

“Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing dando a impressão de estar improvisando a cada instante.” (DARIO FO, ano, p. 16).

É neste universo da Commedia Dell’Arte, que podemos dizer que o surgimento do clown moderno tem suas raízes nesta tradição secular. O clown simboliza a junção dos clowns ingleses e a tradição italiana. (fig.9)

Um elemento que demonstra tal ligação é a adaptação que a máscara sofreu durante esse processo de construção do Clown. Antes, na Commedia dell’Arte eram caracterizadas com máscaras semi-expressivas, (por tamparem metade do rosto), e agora o clown com sua máscara, um pequeno objeto preso ao nariz, geralmente de cor avermelhada, passa a representar a menor máscara do mundo, e começa a conquistar e ocupar diversos espaços como o circo teatro, cinema cabarés ruas etc.

“A evolução da máscara chega a sua perfeição no pequeno nariz vermelho: “a máscara mais pequena do mundo”, que possui a grande virtude de despojar no rosto toda a defesa, mostrando o invisível, aquilo que está escondido atrás da primeira imagem aparente. Máscara infinita e é nela que se concentra toda a essência do ser humano. Sintetiza em um ponto fixo todos os possíveis personagens, reais ou imaginários, porém sempre verdadeiros, individuais e irrepetíveis.” (Revista do Lume, N° 4, Ana Vaz de Castro, pág 10)

Figura 9 Commedia dell'Arte Uso da Máscara



Fonte: FABRI, Jacques, SALLÉE, André AUTOR DO LIVRO Clowns & Franceurs, 1982, pág. 62

Esse processo de transformação ocorre no final do século XVIII, consolidando-se no XIX, graças à criatividade de um ator inglês, do teatro de variedades, Joseph Grimaldi (1778-1837) (fig.10 e 11). Herdeiro da tradição das feiras, da Commedia dell'Arte e do teatro de pantomima, era de família de artistas, seu avô e Giovanni Batista Nicolini Grimaldi, e seu pai foram Arlequim.

Figura 10 Grimaldi



Fonte: FABRI, Jacques, SALLÉE, André Clowns & Franceurs, 1982, p. 61

Figura 11 Desenho Grimaldi



Fonte: FABRI, Jacques, SALLÉE, André Clowns & Franceurs, 1982, p.61.

Grimaldi é considerado o criador do clown circense, consegue com muita maestria unir a máscara branca e plácida do Pierrô, com a avermelhada e pontiaguda de Arlequim (BBOLOGNESI, 2003, p. 64).

Apesar de revolucionar o Clown circense, Grimaldi nunca se apresentou dentro de um circo, mas seu trabalho repercute e proporciona novas maneiras de se fazer o ofício cômico.

Porém o contato com outros artistas ambulantes, atores teatrais e homens do espetáculo circense era muito intenso e rapidamente as inovações dos palcos de variedades foram absorvidas pelo espetáculo de circo (BOLOGNESI, 2003, p. 64).

Como nos espetáculos de circo predominavam os números com os cavalos, o clown deveria essencialmente adequar-se a eles. O clown estreou no picadeiro como um cavaleiro desajeitado, que cai constantemente do animal e que o monta de trás para frente, dentre outras proezas. Veio com uma contrapartida de quebrar com a monotonia dos espetáculos equestres. (BOLOGNESI, 2003, p. 64).

4 Particularidades do Clown



O Clown assume uma postura e um objetivo bem claro e simples que a própria sociedade lhe concedeu e concede: o de divertir, entreter, fazer rir e alegrar o espírito. JARA, (2004, p. 45)¹, levanta inquietações que considero importante e esclarecedoras referentes aos porquês dos risos, quais são os motivos e quantas coisas podem estar por trás da risada. Segundo o autor nós damos risadas por muitos fatores e diferentes situações. Damos risada por timidez, por educação para cair bem, por nervosismo entre outras. Ou seja, a risada vem como uma manifestação de um estado de espírito às vezes antagônico, porém sincero: *rimos também para não chorar*.

Porém, o fato de nos divertirmos com o clown relaciona-se diretamente ao fato de nos “identificarmos” com o personagem, com comportamentos presentes em nossas vidas diárias e, especialmente, com a situação criada por ele. É necessário, portanto, convidá-lo, com nossa imaginação, a divertir-se com a gente, pois à medida que o jogo se estabelece, podemos ocupar o seu lugar, adotar suas palavras seus gestos e atos que nos lembre alguém conhecido ou alguns gestos familiares.

O que torna este processo de identificação, uma das essências mais belas do Clown é o fato de reconhecer que rimos com ele, dele e de nós mesmos. Sua imagem consegue aproximar as relações sendo ele mesmo e ao mesmo tempo todos nós, abordando um tema muito poético e humano, ser o que somos, nossa essência, nossas virtudes e defeitos. (JARA, 2004, p. 45).

Seguindo tal perspectiva, Ricardo PUC CETI (1999, p. 90) aborda essa temática de maneira clara, realçando que a importância para um relacionamento verdadeiro entre um clown e o público está na generosidade, e na possibilidade de como e quanto se consegue doar ao outro, questionando diferenças e estruturas que estão cristalizadas.

“Ele nos olha dentro dos olhos e diz : ‘sou ser humano como você, ridículo, frágil e belo e seu prazer de existir nos contagia nos relembra que também estamos vivos”. (Pucceti Ricardo *Caiu na rede é Riso* Revista do Lume Unicamp Campinas n°2 p90-91 agosto 1999)

¹ JARA (2004, p. 46), nos adverte também da importância do ato de rir, os benefícios físicos e psíquicos que a risada nos fornece. Médicos Cientistas e Psicólogos reconhecem tais benefícios. Sendo eles, desde a melhora na circulação sanguínea, dilatando os vasos, relaxamento da musculatura, movimento de músculos que somente as gargalhadas conseguem colocar em ação oxigena os pulmões, elimina toxinas, produz endorfinas conhecidas como hormônios da felicidade, e até, “fecham” más recordações possibilitando o sentimento de acreditar em um futuro melhor.

Porém o fato de ser engraçado é algo muito relativo, o que é engraçado para uns para outros já não basta, e nem sempre se pode agradar a todos os gostos, por isso o Clown não tenta ser engraçado somente com sua maquiagem, figurino, piadas, ele não encara o sorriso como um fim ou o objetivo, mas tem ele como um meio que leva o ser humano a compreender a sociedade em que vive. (JARA, 198-, p. 47).

Dessa forma, quando nos identificamos com o Clown, reconhecemos determinados comportamentos de nossa vida diária, o riso se produz por uma surpreendente visão parodiada daquilo que conhecemos. Quando damos risada ao observar um Clown que se desespera por não conseguir o que “deseja”, o fazemos porque, muitas vezes, passamos pela mesma situação.

Nesse momento pensamos: “Que tonto é ele”. Porém, mais tarde, percebemos que estávamos falando sozinhos e pensamos então: “Que tonto sou eu por desesperar-me às vezes por bobagens”. Sendo assim afirma JARA (198-, p.46), ao fazermos isso estamos rindo de nós mesmos, acrescentando ainda que ao fazê-lo nos curamos de algumas feridas. Portanto, o Clown, nos ajuda de alguma maneira a apontar uma luz para nossas sombras.

Existem muitas formas que o Clown pode assumir e maneiras diversas de se manifestar. Representando algo concreto, corrompendo a ordem, os sentidos e lógicas são colocados de maneira específica e universal. Simbolicamente, pode-se dizer que o Clown é o espelho do ser humano, nas relações cotidianas estão os motivos para os palhaços intervirem com seu olhar aparentemente ingênuo.

Um exemplo dessa projeção das relações é a consolidação das Clássicas duplas de Palhaços, um jogo entre opostos que se complementam. A clássica relação do Clown Branco e o Augusto, ou o esperto e o tonto. (JARA, 198-, p. 47). Nesta relação, o Branco representa a elegância, a razão, a seriedade, a ordem, e os bons costumes (fig12). O Augusto, por sua vez, passa a representar a loucura, o coração, a inocência, o caos e a transgressão. (JARA, p. 33).



Figura 12 Clown branco

Fonte:

FABRI, Jacques, SALLÉE, André Clowns & Franceurs,
1982, p. 126



É interessante neste momento fazer um paralelo com relação a nossa própria personalidade e estrutura cerebral. Segundo Carlos Henrique Silvestre, em um workshop de circo e jogos cooperativos, realizada no SESC - Campinas, em 2005, comentou, como nós estamos em constantes contradições. E como nosso cérebro se organiza e manifesta de diferentes formas.

Assim como temos o clown sério e o clown tonto, nosso cérebro é dividido em dois hemisférios o lado esquerdo e o lado direito. O lado esquerdo está relacionado com as regras, fórmulas, o jeito certo, o espaço que critica e questiona com a pergunta: *por quê?* Já por sua vez o lado direito de nosso cérebro, está relacionado com as cores, sons, imagens, símbolos, movimentos, prazer, diversão, e sempre estabelecendo um espírito do: *por que não?* (anotações em meu caderno).

Os dois hemisférios de nosso cérebro e os dois personagens cômicos, o clown Branco e o Augusto passam a representar uma totalidade de opostos que estão em constante desequilíbrio e equilíbrio, como o símbolo do Yin e o Yang, o equilíbrio entre o masculino e o feminino presentes dentro de nós e no universo. Essa contradição, ao se unirem representa a essência do ser humano. A eterna contradição do que devemos e o que queremos fazer: normas sociais versus impulsos viscerais. São os dois “lados da moeda” contemplando a condição humana, marcando a dúvida, as contradições, os opostos e a dualidade. (JARA, 198-, p. 47).

Na relação “Clownesca”, o “Tonto” necessita que o esperto diga o que e como uma ação deve ser realizada. As ações de um, estão em função da existência do outro. O Branco representa a aceitação dos valores amadurecidos e do olhar adulto, e o Augusto o desejo incontido de permanecer na infância. (JARA, 198-, p. 33)

O Clown pode tudo o que quiser, pode ser acrobata, malabarista equilibrista, mágico, músico, mímico, dançarino, cantor etc. Ele é o responsável em fazer o contraponto entre o certo e o errado o belo e o feio o sutil e o grotesco. É através do Clown que nos identificamos e nos envolvemos, seguindo uma lógica nada convencional, onde o acerto pode ser o erro.

“A lógica por vezes infantil do clown, no sentido de não ter os “filtros sociais” do adulto, busca ser sedutora e contagiante, afim de abrir os canais íntimos de uma comunhão artística. Assim ele pode tudo! Sua tarefa também é a de conquistar e espalhar uma permissividade social ou um afrouxamento dos padrões de comportamentos[...]” (GANDARA, Conrado Augusto Federici. Aproximação entre professor e ator: Reflexões sobre arte e ensino. Movimento & Percepção V.1N.3 – julho/dezembro- 2003

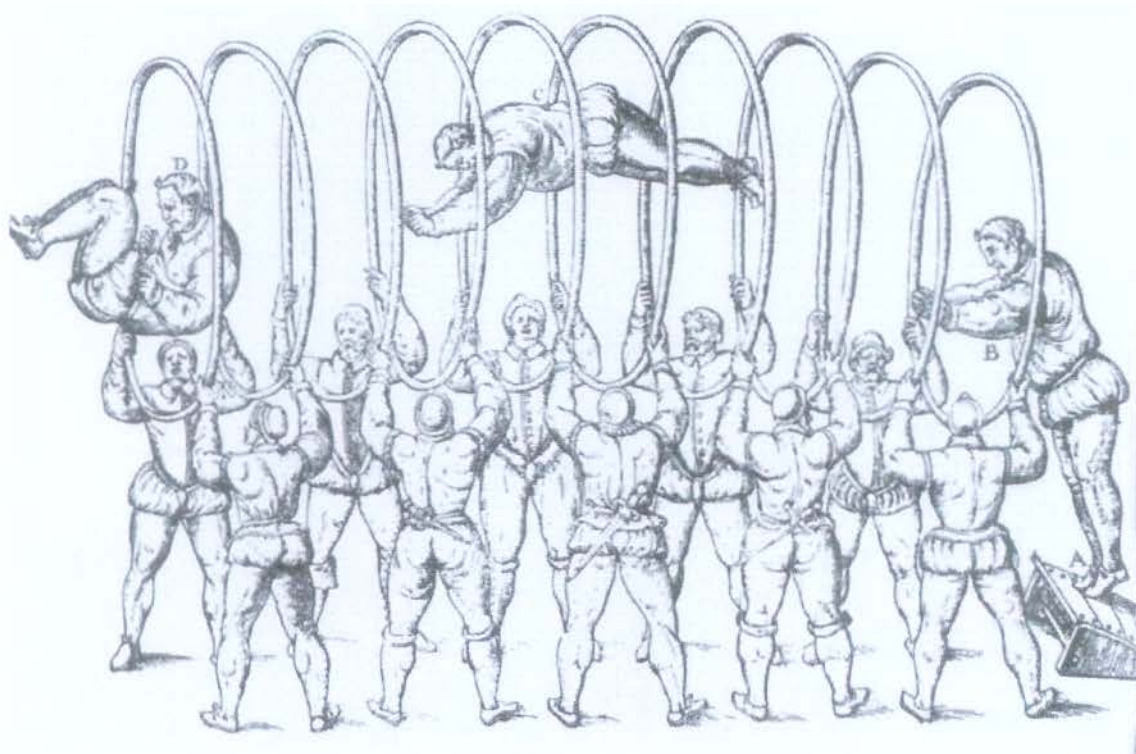
Assim, é possível através do Clown aproximar ainda mais as distancias e tabus que nós mesmos construímos. Valorizar nossos “eus”, nossos jeitos de ser, essa constante busca de relações dos diferentes, criando e valorizando de cada indivíduo como ele é e não como deve ser perante as constantes padronizações e bombardeamentos que sofrem nossas personalidades. Visto que quanto mais jovem se é mais fácil de persuadir e modificar opiniões e valores.

5 “Picadeiros”, os Lugares do Palhaço



Olhando e refletindo acerca da forma como as práticas circenses foram e são representadas em diferentes culturas, ressignificadas por diferentes histórias. Isso diz respeito, a uma necessidade humana de demonstrar suas habilidades corporais. Tais manifestações visaram superar limites, enfrentar o risco, vencer a gravidade com saltos e acrobacias, criar um universo belo e virtuoso, de acordo com o que cada cultura considera ser “estranho” ao corpo.

Figura 13 Acrobata



Fonte: JACOB, 1992, pág. 20

O circo buscava atingir e aproximar-se do público, ou platéia, que diante desse momento, passará a fazer parte da história que se quer contar, de maneira verdadeira e intensa, alternando e combinando emoções tão antagônicas, com gargalhadas descompromissadas, o receio aflito, medo, encanto, ou desgosto. Atingindo assim, um estágio extra-cotidiano, algo que se opõe ao tédio, à banalidade da vida rotineira. Fazendo-se presente no momento da apresentação. (fig 14) (BOLOGNESI, 2003, p.31).

Figura 14 Apresentações em feiras



Fonte: JACOB, 1992, p. 15

Os espetáculos circenses tinham e ainda têm como palco de suas apresentações ruas, praças, palácios, povoados, feiras e festas. Aproveita-se dos dias festivos, mantendo a tradição de ocupar lugares onde houvesse grande concentração de pessoas geralmente as do povo. SOARES (2002, p.24) E também em palácios com pessoas de um maior padrão aquisitivo que bancavam (hospedagem, comida e outros privilégios), as apresentações desses artistas que buscavam sempre fazer a ilusão e demonstrar em suas apresentações formas espetaculares que corpos podem assumir.

Historicamente determinadas, o circo compõe práticas consideradas manifestações culturais de um tempo e espaço específicos. Documentos referentes a diferentes povoados, países e civilizações antigas, comprovam a prática de atividades que utilizam o corpo como meio da criação de formas espetaculares. (fig. 15, 16 e 17).

Figura 15 Desenho Antigo Paradista (Egito)



Fonte: FABRI, Jacques, SALLÉE, André. Clowns & Franceurs, 1984, p. 75.

Figura 16 Desenho Pirâmides (Egito)



Fonte: JACOB, 1992, p.14

Figura 17 Desenho Grego



Fonte: JACOB, 1992, p.14

Segundo CASTRO, acontecimento como gravuras encontradas na China, datadas em mais de 5.000 anos correspondentes ao treinamento de soldados e guerreiros por meio de acrobacias. Habilidades tais que estimulavam a flexibilidade força e resistência atribuindo um sentido militar para tais práticas. Desenhos encontrados nas pirâmides do Egito há 2500 anos a.C, retrata pessoas realizando equilíbrio em cordas, “contorcionismo”, malabarismo em festas e feiras.

Em 108 a.C., na China houve uma grande festa em homenagem a visitantes estrangeiros, que foram brindados com apresentações acrobáticas surpreendentes. A partir daí, o imperador decide que todos os anos seriam realizados espetáculos do gênero durante o Festival da Primeira Lua. Até hoje os aldeões praticam malabarismo com espigas de milho e brincam de saltar e equilibrar imensos vasos nos pés.

BOLOGNESI (2003, p.24), argumenta que as raízes do circo estariam postas no hipódromo e nas olimpíadas da Grécia antiga. Os conquistadores Gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados. Traziam consigo animais exóticos, muitos até então desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas.

As Olimpíadas, sob o signo esportivo, promovia espetáculos de atletas em disputas acrobáticas no solo, em corridas, saltos ou aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, como barras e argolas. (BOLOGNESI, 2003, p.24)

Como aponta CASTRO (2000), em 40 a.C. se expressa um grande poder dos espetáculos, a política do “pão e circo”. Um de seus objetivos era entreter o povo para que este tivesse seu tempo preenchido. O maior exemplo disso foi a construção do Coliseu. Com capacidade para 87 mil espectadores, neste espaço eram apresentadas muitas excentricidades, tais como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo, gladiadores entre outros.

Porém, entre 54 e 68 d.C. as arenas foram ocupadas por espetáculos sangrentos, com a perseguição aos cristãos, que eram atirados às feras. O que levou a uma readaptação de artistas circenses, que buscaram novos espaços e possibilidades de continuar com suas práticas.

No entanto, esses jogos e acontecimentos que se realizavam em anfiteatros, estádios e nos circos imperiais de Roma, devem ser abordados com cautela, pois do contrário, acaba prevalecendo a opinião do sadismo e crueldade dos espetáculos romanos, perdendo-se assim, o sentido sócio-cultural que as práticas realizadas continham. (BOLOGNESI, 2003, p.25)

Nesse caso, os jogos em Roma assumem vários sentidos e representatividades. Para Bolognesi (2003, p.28), os espetáculos de circo romano tiveram sua origem na religião, festas públicas, guerras e ideais militaristas, com o uso da força guerreira para subjugar um povo, fazer escravos, e a conquista de terras com apresentações, corridas de carros e outras exibições atléticas.

Os gladiadores, por exemplo, não eram apenas escravos condenados à morte, mas atletas que estavam diante de um jogo de vida ou morte em busca de liberdade. No sentido religioso os espetáculos eram os momentos onde aconteciam a reconciliação da cidade com seus deuses. Esse diálogo com os Deuses se dava por uma organização espacial e estrutural do circo romano.

Seguindo as crenças da época construíram-se símbolos que estavam presentes no espaço das apresentações. Um exemplo desta estruturação é a construção do circo Máximo, que comportava em seu centro uma série de símbolos, dentre os quais se destacava o obelisco, que evocava os motivos religiosos dos rituais públicos.

O obelisco do Circo Máximo associava-se a Augusto. Ele representava o Raio solar e era o símbolo preferencial da relação do soberano com as divindades e com os romanos. Governantes, súditos e deuses eram representados simbolicamente por um elemento arquitetônico central. (BOLOGNESI, 2003, p. 28).

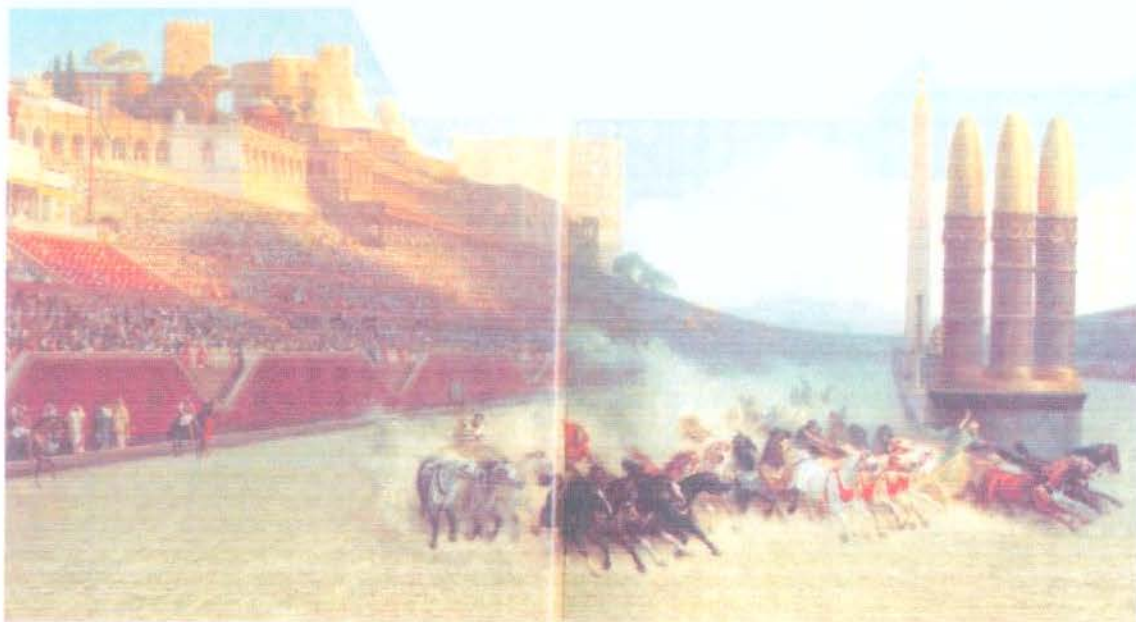
A sacralidade reportava-se a Circe, que teria idealizado os jogos como dedicação ao Pai Sol, posteriormente também estendida a Poseidon-Netuno. No mito de Apolo e seu carro de fogo associava-se ao carro de Netuno, puxado por delfins, que percorria o fundo dos mares. Os delfins, por sua vez, simbolizavam a força fecunda e regeneradora das águas. (BOLOGNESI, 2003 p 28).

Acreditava-se também na associação entre as corridas dos carros como a evocação dos favores divinos para se ter boas colheitas nos campos e um bom resultados na pesca. (VESPEGNANI, 1994, p.11-2, apud BOLOGNESI, 2003, p.24).

Um outro aspecto muito interessante dos significados dos jogos circenses em Roma, diz respeito a uma simbologia relacionada à “imagem do mundo” (fig.18).

“[...] a arena equivaleria a Terra e o euripo, o fosso que separa as feras dos espectadores, seria o oceano que contorna e limita. O obelisco seria o Sol em sua plenitude, seguido, à direita e a esquerda, da representação dos dois mundos, o Ocidente e o Oriente. Uma corrida era composta de sete voltas na pista, o equivalente aos dias da semana, e a disputa completa comportava 24 corridas tal como as horas do dia”. (VESPEGNANI, 1994, p.11-2, apud BOLOGNESI, 2003, p.24).

Figura 18 jogos romanos



Fonte: JACOB, 1992, p.18

Além de reverências a divindades religiosas, a característica Política dos jogos romanos era aproveitada por seus governantes. Júlio César, por exemplo, destacou-se nessa política, utilizando-se desses meios de entretenimento para promover a sua figura de imperador com uma publicidade pessoal através dessas manifestações públicas.

“A inserção política dos jogos circenses na vida romana legitimou a passagem do plano ideal da metáfora cosmológica para o plano real da manifestação pública e da propaganda imperial”. (BOLOGNESI, 2003, p. 29).

Sendo assim, Estado, religião e o divertimento foram elementos constituintes de um projeto político que objetivava a legitimação da classe dirigente do Império. Pode-se dizer, portanto que a estruturação e contextualização de formas espetaculares da época serviram de raízes para o que hoje chamamos de circo contemporâneo. Porém os sentidos atribuídos às novas manifestações são outros.

No lugar do mito e da religião surgem novas tendências e significados que irão dar um novo respaldo para o circo no decorrer dos tempos. Para ser mais específico na Europa, a partir do século XVIII, inicia-se um movimento crescente e uma nova perspectiva para as práticas circenses, que passaram a ter uma função de abstração da moeda através de bilheterias ou outras maneiras de captação de recursos.

Bolognesi (2003, p. 30), faz um paralelo com os jogos Romanos, e o caráter competitivo que permeava as apresentações públicas em Roma, na Europa, os números e atrações, não comportam mais esse sentido. Não há disputas, vencedores e perdedores, sendo assim essas abordagens aproximavam-se mais de formas esportivizadas.

(...) “No circo moderno não há o envolvimento do público em torno de uma disputa, que termina por selar a glória do vencedor e a desgraça do derrotado, às vezes terminando com seu sacrifício e com sua morte. No entanto a morte coloca-se como possibilidade efetiva no espetáculo circense...” (BOLOGNESI, 2003, p. 31).

Existindo sim um jogo com o risco, brincando com a vida e a morte, uma vez que pode ocorrer o fracasso do artista acrobata diante do risco e o limite a ser superado.

O movimento circense moderno na Europa teve como seu precursor, o Sub Oficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, que conseguiu inserir dentro de uma arena de treze metros em recinto fechado (fig.19), formas de espetáculos que já vinham sendo realizadas ao ar livre, nas feiras, ruas e povoados (fig.20).

Sob uma nova perspectiva, Astley construiu um edifício permanente em Londres. Onde cavaleiros, em grande maioria, dispensados ou reformados do Exército, podiam agora seguir carreira e trabalhar como artistas, apresentando-se nesse recinto fechado para um público amplo com cobrança de ingressos. Assim, “o espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala, e com isso foi possível à cobrança de um ingresso...” (BOLOGNESI, 2003, p. 32).

Figura 19 picadeiro aberto



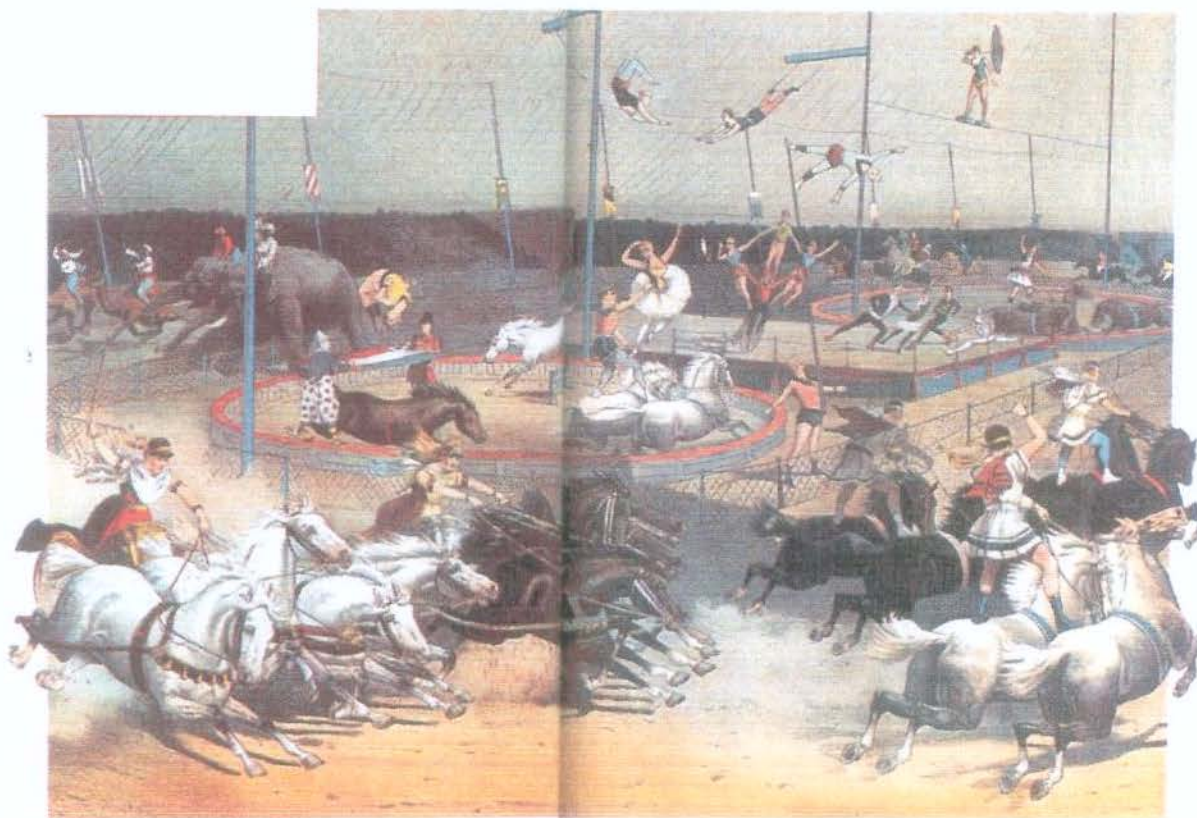
Fonte: JACOB, 1992, p.24

Figura 20 picadeiro fechado



Fonte: JACOB, 1992, p.26

Figura 21 Circo e arte equestre, suas influências.



Fonte: JACOB, 1992, p.32.

Tais apresentações eram demonstrações com homens montados em seus cavalos de várias maneiras, exímios montadores, realizavam volteios em cavalos livres, animais montados por acrobatas, que realizavam saltos, pirâmides e outras evoluções em seu dorso, pantomimas envolvendo cenas de militares, mimo-dramas com cavalos e cavaleiros quase sempre aludindo grande feitos da história militar, entre outras habilidades. (RÉMY, 1990, p. 931, apud, BOLOGNESI, 2003, p. 32). (fig. 22, 23 e 24).

Figura 22 Demonstração de Volteio



Fonte: JACOB, 1992, p.36

Figura 23 Salto com Cavalo

Figura 24 Equilíbrio no cavalo



Fonte: JACOB, 1992, p. 37



Fonte: JACOB, 1992, p.36

É interessante observar, conforme Bolognesi, que em determinado momento existem muitos soldados e cavalos que se tornam inúteis devido ao fim das guerras napoleônicas. Essa demanda gerou e facilitaram o surgimento de trupes eqüestres errantes, capitaneadas por saltimbancos (do italiano saltar banco). Tendo por parte dos artistas ambulantes, um processo constante de assimilação de modalidades. (BOLOGNESI, 2003, p. 36).

Essa junção de diversos estilos da arte popular das feiras, habilidades eqüestres militares, a musicalidade, influências teatrais, com pantomimas, a secular Commedia dell'Arte, acrobacias e malabarismos dão o suporte necessário para que se configure nesse cenário um dos personagens mais importantes do circo, o Palhaço e ou Clown.

6 Sentidos das Práticas circenses:



Temos hoje em dias diversas manifestações relacionadas às pratica circenses. Dentre elas, encontramos o denominado “Novo Circo”, ou seja, a maneira tradicional das famílias circenses somadas aos conhecimentos da tecnologia, e seus múltiplos recursos, englobando a iluminação, criação de cenários, figurinos e aparelhos circenses, necessitando então de recursos financeiros altíssimos. Ao modo capitalista de ser, criam-se produtos para suprir um mercado de consumo, a esportivização dentro deste ambiente, a dramaturgia do espetáculo, estabelecendo uma qualidade que surpreendente e admira.

Um grande exemplo deste movimento circense é o “Cirque du Soleil”, criado no Canadá, mais tarde difunde-se para outros países, como Espanha e França. Formando uma grande indústria, com repercussão mundial, voltada para o entretenimento, diversão e consumo, assumindo assim, uma manifestação que se caracteriza com um sentido mercadológico, podendo até ser comparado com o sistema muito bem utilizado pela NBA (Associação Nacional de Basquetebol dos Estados Unidos), que cria uma marca que representará produtos e o acúmulo de bens referentes a ele.

Já por outro lado temos as práticas circenses que passam a representar alternativas sociais e educacionais. Muitas são as organizações governamentais e não governamentais que atuam com um objetivo de interagir com a sociedade, com o circo, geralmente os mais carentes. Por exemplo, temos os Doutores da Alegria, que atuam em hospitais, e os Palhaços sem Fronteiras, que atuam também em hospitais, porém, em países que estão em guerra. Fazendo da figura do palhaço e seu universo cômico uma possibilidade para crianças, jovens e adultos, de transcender ambientes muitas vezes desumanos.

O sentido educacional que quero destacar neste momento, o de intervir no processo de ensino, ou seja, com as muitas possibilidades que o circo oferece como desenvolver habilidades motoras, cognitivas, a sensibilização, aceitação de si mesmo, a possibilidade de se explorar o lúdico, a tematizando as modalidades e aulas o que tornam a prática extremamente motivante, e prazerosa, priorizando a participação de todos de forma coletiva, sem perder as individualidades e potencialidades de cada um. Com o circo é possível que o aluno se coloque em risco.

Quando me refiro ao colocar-se em risco, quero dizer no sentido de se expor aos outro aquilo que você é superar seus medos e limites, colocar-se em relação com o outro para construir algo em conjunto.

Não quero dizer com isto que o circo é a melhor coisa do mundo e que todos devem praticar modalidades circenses a partir de agora, mas reforçar as muitas vantagens que essas práticas podem oferecer.

Podemos dizer também que o circo se classifica como uma modalidade artística. A arte mais do que tudo passa a ser um importante meio de comunicação entre o artista que se expressa, e os outros que as contemplam. No caso mais específico das práticas circenses, existe sim um trabalho técnico com regras, condicionamento físico, disciplina e muito treino. Porém esses elementos por si só não se bastam para comunicar, mas sim, servem como um forte instrumento para demonstrar um sentimento uma mensagem pessoal, política religiosa etc.

Dentro da linguagem circense a expressão corporal é o que vai dar vida para nossos gestos e movimentos.

“Chamo aqui de linguagem corporal, os gestos e hábitos corporais costumes, posições, estados físicos de animo, manifestações de emoções, culturalmente construídas e peculiarizadas dentro dos microcosmos de que fazemos parte. Por ser tecida paulatinamente e informalmente, sem a necessidade de qualquer sistematização, nas diferentes ocasiões que o meio nos dispõe, “naturalmente”, a linguagem do corpo, amiúde, é também desapercibida como forte possibilidade comunicativa e, nesta aproximação, educacional.” (CONRDO, 2003, p.72).

Valorizando assim a expressão e questionando de certa forma as exigências sociais, como a produtividade e a frieza, o distanciamento das amizades, os problemas de gênero, a violência, dentre outros. (Conrado, 2003 p. 73).

Quando nos referimos as técnicas corporais e expressões corporais, de imediato passa por minha cabeça formas metódicas e sistêmicas de se realizar certo movimento ou gesto, afim, de que estes se tornem mais eficiente e ou eficazes. Mas quando partimos desse princípio passamos a restringir enormemente as possibilidades de nossas expressões.

DAOLIO a (2003, p.15), destaca, que na Educação Física, **quando prevalece um olhar das Ciências Naturais** quer dizer que pensar o ser Humano como um ser biológico, e seu corpo, como um organismo funcional composto por músculos, ossos, articulações, comandadas pelo sistema nervoso, passa a assumir um sentido de que ao fazermos isso afunilamos as múltiplas possibilidades de ser e existir, para dar espaço para um pensamento totalmente homogenizador.

“Em qualquer parte do mundo todos os seres humanos, em condições biológicas normais, possuem o mesmo órgão e o mesmo número de ossos colocados nos mesmos lugares e interligados pelos mesmos músculos e tendões. Portanto, nessa linha de raciocínio, a mesma atividade deve ser ministrada para todos os alunos ou atletas, esperando-se os mesmos efeitos e consequências biológicas. Isso talvez explique a tendência histórica da Educação física – principalmente a escolar – Em padronizar procedimentos, tais como medidas mínimas, marcação de tempo, repetição de gestos esportivos, coreografias rígidas ordem unida etc”. (DAOLIO, 2003, p.15, Movimento e Percepção).

Nesse sentido, **essas atividades que priorizam o lado biológico**, criaram uma pedagogia de intervenção, que passa a atingir o ser humano, somente de fora para dentro, apenas a dimensão física é tida como o foco do objetivo, se esquecendo, desconsiderando, todo um contexto sócio cultural e a uma visão de totalidade do indivíduo e do meio em que está inserido. Prevalecendo a tendência de uma ação sobre o corpo físico, passível de treinamento visando à repetição de técnicas de movimento, sejam esportivas, de ginástica ou atividades rítmicas. Com objetivos de dar ao corpo tido como natural e sem técnica, padrões mínimos de funcionamento para a vida em sociedade. (DAOLIO a, 2003, p. 15).

Para MAUSS (1974, v. 1, p. 198), citado por DAOLIO b (1995, p. 44), não é correto focar o homem em diferentes faculdades, neste caso, aborda que não se deve priorizar o corpo humano como algo puramente biológico. Para se ter uma melhor compreensão, devemos ser mais totalizadores, englobar sempre que possível o corpo humano como algo cultural. Cada pequeno gesto e movimento são como tradutores de uma cultura, onde corpo alma e sociedade se misturam.

“[...] não existe corpo melhor ou pior; existem corpos que se expressam diferentemente, de acordo com a história de cada povo em cada região, de acordo com a utilização que cada povo foi fazendo dos seus corpos ao longo da história”. (DAOLIO, 1995, p. 45)

Nesse sentido, DAOLIO (1995, p. 45), reforça que a técnica corporal é tida como as diversas maneiras de como o homem sabe servir seu corpo, e como esses comportamentos corporais passam a representar uma parte da tradição social, gestos e

movimentos que são transmitidos de geração para geração num processo de educação. E neste processo, se manifestam movimentos e gestos que acabam criando símbolos representantes de uma “memória coletiva”, e que serão os responsáveis por sua transmissão.

(...) as pessoas, principalmente as crianças imitam atos que obtiveram êxito e que foram bem sucedidos em pessoas que detêm o prestígio e autoridade no grupo social (...). (DAOLIO, 1995, p. 49).

Ao observar as diferentes manifestações corporais podemos perceber que existem muitas possibilidades que caracterizam tais demonstrações. STOKLOS (2002) levanta uma inquietação sobre a expressão corporal que nos conduz a caminhos mais objetivos e pontuais.

“Existem diferenças entre a expressão do corpo e a do corpo artístico?” Na sua semântica coloquial, diríamos o corpo “sozinho”, não tem a obrigação de sucesso de comunicação. Já o corpo “artístico” só existe se em processamento de gestualização eficiente. ”(Corpo Prazer e Movimento, SESC, STOKLOS, 2001, p. 43)”.

Sendo assim para se atingir uma eficiência do gesto e para que ele passe a significar algo para alguém, ou seja, tenha uma função de comunicar, deve-se buscar maneiras para se efetivar tal comunicação.

“O corpo se expressa artisticamente quando livre. Paredes que nos limitam tem portas. E sua chave é como uma bala, veloz, disparada por gosto, com pontaria. Mas a chave que traz o alvo do sucesso de um gesto, diferente da bala de uma arma nunca gera violência(...)” (STOKLOS, 2001, p. 45).

Temos, assim, manifestações extremamente técnicas com total controle do corpo, a rigidez, o movimento controlado mecânico, aonde o objetivo que se quer chegar é somente o desempenho dos movimentos e a superação dos limites.

Claro que com o passar dos tempos, a própria educação Física, vem buscando maneiras de compreender o corpo e sua totalidade. Incorporando cada vez mais práticas que permitem essa visão, a meu modo de ver, mais humanas.

Da mesma forma, temos dentro do circo, do teatro e da dança, na imagem do palhaço, a possibilidade de transcender essa abordagem que preza pela virtuosidade, conferindo sentidos “mais humanos” a tais demonstrações. Conforme cita Grotovsk (1999):

“Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são “clichês” e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, pois isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo coração. **Eliminem de qualquer tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico.** Se desejam fazer esse tipo de coisa ginástica, ou mesmo acrobacia façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, à outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está o segredo. **Estímulos impulsos e reações.** É o ator que realiza uma ação de autopenetração que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo a mais dolorosa, que não é atingida pelos olhos do mundo”. (Grotovsk, 1999, Revista Lume, 1999, 2 ed. Contra Capa).

Existe uma real intenção de troca com quem se está relacionando. Uma relação verdadeira, sincera, sutil e pessoal, aproximando ainda mais os outros daquilo que se está fazendo. E pelo outro lado, quando temos a priorização de técnica e movimentos virtuosos, passamos a tornar esse processo de aproximação de relações oposta, existindo um distanciamento daquilo que se faz para aquilo que somos.

Ainda sobre esta dualidade, Ricardo PUC CETI, (1999, p.81), aborda a técnica como “uma ponte que faz chegar ao público”, sendo que a técnica também é a capacidade de um ator de dinamizar suas energias potenciais, de acordar seu universo interior e íntimo e de suas capacidades de manter suas ações físicas e vocais, vivas e orgânicas. A técnica apenas “mecânica” é somente virtuosidade, não diz nada ao público do ponto de vista humano. A técnica calcada só no aspecto mecânico e formal é como um pastel cheio de vento, sem o recheio e aquela deliciosa azeitona, que é o que faz a diferença de um bom pastel. Um ator de boa técnica é como um pastel com recheio.

“[...] a arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está em o que dizer, mas no como. Quando atinge encontramos nossas particularidades, nossa individualidade, mas também os elos que nos atam uns aos outros. E a arte, quando logra atingir nosso inconsciente, nossa percepção profunda, vasculha um universo equiparável aos dos sonhos, dos pesadelos como desejou Artaud.” (BURNIER, 1999, Revista, Lume, 2º edição p. 10).

Ainda sobre esta discussão Artaud, aborda de maneira bem clara esta dualidade, fazendo uma relação com o ator e o atleta, onde de um lado temos nosso organismo físico e do outro um organismo afetivo. E no teatro, espaço do movimento, as linguagens se desdobram até suas últimas consequências e em sua materialidade, produzindo uma série de estados de acuidade do espírito. (ARANTES, 1988, p. 49).

“Seja o ator e o atleta. O atleta é aquele que visa o domínio do corpo no sentido do esforço. Do movimento para o exterior. Nele, o desenvolvimento da musculatura, o domínio do aparelho respiratório e da organização dos movimentos está sempre em função da manifestação exterior. Para o ator, o sentido do movimento é o inverso, mergulha no interior. E isso porque o organismo físico corresponde, no ator, um organismo afetivo...” (ARANTES, 1988, p. 50).

De acordo com Burnier, (1999, p.10), para se atingir este universo interior, subjetivo e perceptivo, a arte deve fazer uso de instrumentos materiais objetivos.

“Com frequência se diz que o instrumento de trabalho do ator é seu corpo. Falso. O instrumento de trabalho do ator não pode ser o corpo. Não podemos transformar um defunto em um ator. O corpo não é algo, e nossa pessoa algo distinto. O corpo é a pessoa. A alma o Anima, mas sem eles não seríamos pessoas, mas sim anjos. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho de ator. A arte é algo que está em vida, ou seja, algo que irradia uma vibração, uma presença. É o corpo-em-vida”. (BURNIER, 1999, p.11 Revista do Lume, 2 ed.)

Porém é preciso estabelecer uma relação harmoniosa entre essas dimensões, do corpo material e o corpo subjetivo, a fim, de se estabelecer uma unidade. É importante trabalhar as dimensões físicas mecânicas, mas só com esses instrumentos estaríamos apenas exercitando nossa musculatura, formando corpos belos e saudáveis.

Trabalhar apenas a dimensão interior poderia configurar uma prática com características terapêuticas. Reforçando assim uma visão apontada por BURNIER (1999, p.11) e ARTAUD, englobando essas dualidades como a de um “atleta afetivo”. (BURNIER, 1999 p.11, Revista do lume, nº2).

“É preciso, admitir no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos”.

“O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como o atleta do coração”. (...) “a esfera afetiva lhe pertence propriamente”. (...) “Os movimentos musculares do esforço são como a efígie de um outro esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam nos mesmos pontos”. (ARTAUD, 1993, p.129)

BURNIER (1999, p.11), reforça a idéia de que o corpo é o canal por meio do qual, o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O corpo não tem memória, ele é memória.

“... Trabalhar um ator é, sobretudo, antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele, se descobre ser.” (BURNIER, Revista Lume nº2, 1999, p. 11).

CONRADO, (2003, p. 72), aborda sobre nossas expressões e nosso corpo de maneira interessante, ele propõe uma relação entre o professor e o ator. Assim como o ator, o professor encontre-se em situações de relação com seus alunos, ou seja, esta em constante exposição. Reforçando a importância de se ter consciência e uma formação específica em disciplinas expressivas, como a técnica do Clown, por exemplo. Esta idéia é defendida pelo autor, devido a ele acreditar que o professor também depende das relações pessoais estabelecidas com os alunos com esse direcionamento. Sendo possível perceber mais o que se passa nestas inter-relações, professor e aluno.

Escola como espaço para o Circo.

Levando em consideração a questão que aborda a temática relacionada aos lugares apropriados para a realização de atividades circenses ou demais apresentações com características artísticas, SOARES (1998, p.24), nos situa de forma bem esclarecedora e verdadeira essa temática, colocando que os lugares desses artistas são todos os espaços, o mundo inteiro que conhecemos e principalmente o imaginado, sendo sempre o lugar onde houver pessoas que se dispusessem a rir, aplaudir, a se embevecer com as peripécias do corpo, de um corpo ágil, alegre, cheio de vida porque expressão um sentimento de liberdade e, sobretudo resistentes às regras e normas.

Sendo assim, vejo o espaço escolar como um local extremamente apropriado para desenvolver atividades que o circo oferece. Fazendo-se da escola, como um palco, para nutrir crianças professores e funcionários com o universo fantástico. Com o circo é possível transformar quadras, salas de aula, espaço do refeitório, em lugares nunca antes imaginados dando novos sentidos a eles e as pessoas que convivem nele.

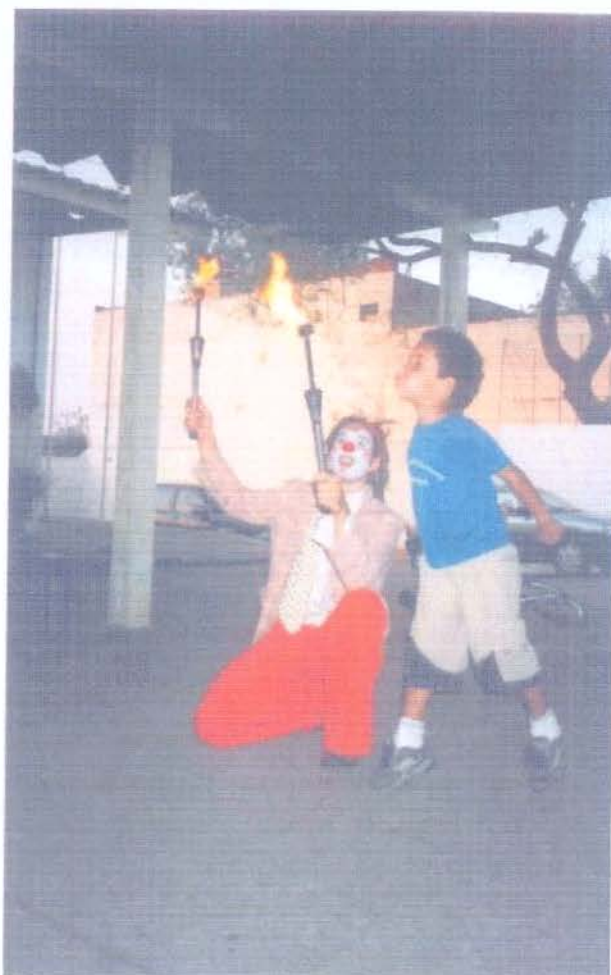
Falo dessas possibilidades de transformação dos espaços e também das crianças e funcionários, não como um simples desejo de que isso aconteça, mas sim de uma observação real após uma experiência com o circo dentro do ambiente educacional, na escola Publica Roque de Magalhães Júnior (fig. 25), e Na escola do Sítio (fig. 27).

Figura 25: Eu e alunos durante apresentação da “Aula Espetáculo”



Essas experiências consistiram na montagem de um espetáculo, que surge como resultado de uma pesquisa relacionada com as técnicas circenses, buscando com esses recursos estabelecer uma relação mais próxima com o público, sendo que para isso, utilizei outros recursos como teatrais, jogos cooperativos, brincadeiras lúdicas, dando outros contextos e significados as praticas realizadas. Com a preocupação de não priorizar somente elementos que prezem pela virtuose e técnica, pois nessas demonstrações de força, flexibilidade, resistência e equilíbrio é muito fácil perder o foco de criar uma relação que priorize certo distanciamento.

Figura 26 Fogo



Com essa preocupação de aproximar as relações eu com meus alunos, e um imenso desejo em conhecer e aprender a arte do Palhaço e todo seu universo cômico, onde aprendi e continuo aprendendo que o mais importante nessa arte é a busca por você mesmo, suas características boas ou ruins.

Figura 27 Palhaço, transformando o ambiente Escolar



“Ruins” dentro de uma perspectiva do que é belo e correto dentro dos padrões sociais estabelecidos e que nós somos bombardeados no decorrer de nossas vidas, com grande influencia dos meios de comunicação que defendem a manutenção do sistema capitalista em que vivemos. Sendo assim com o palhaço é possível que se crie uma compreensão própria, aceitando nossas características e possibilitando uma outra referência para encarar os padrões.

Um outro fator que deve ser levantado e diz respeito ao universo do palhaço, são as maneiras que este passa a assumir e “representar”, responsável por criar situações ilógicas, mas que dentro da linha de pensamento do personagem passa sim a ter um significado, sendo que além de desconstruir esta realidade reafirma mais suas características.

Sendo assim, a idéia de apresentar um espetáculo circense para os alunos da escola Roque de Magalhães Júnior surge mediante a uma ocasião em que a escola durante o período das aulas perde seu professor de Educação Física. E se tratando de uma escola estadual, a substituição do mesmo não foi imediata, fazendo com que os alunos durante um grande período ficassem sem aulas da disciplina.

Eu como estagiário na disciplina da escola, sugeri a direção uma apresentação de circo no horário das aulas, já que eu não podia assumir as turmas por motivos burocráticos, mas mesmo assim estava disposto a trabalhar com elas.

Com a confirmação por parte da direção senti uma grande responsabilidade, pois não estava ali somente para preencher um espaço carente de um profissional, mas também me colocar diante das crianças de forma com que pudesse transmitir conhecimentos relacionados à área. Sendo assim elaborei uma “aula espetáculo”, com o objetivo de transmitir mensagens e criar um universo, onde tudo é possível.

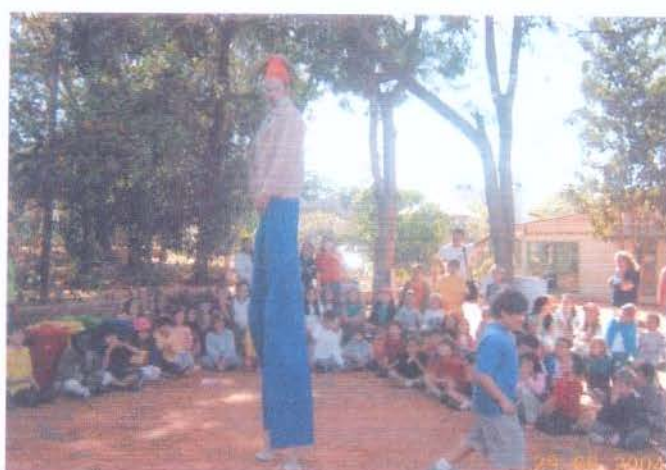
Esta aula espetáculo tem como ponto de partida elementos e técnicas circenses, como o malabarismo (bolinhas, claves e fogo), monociclo-girafa, perna-de-pau, instrumentos musicais (trompete), e o universo cômico do palhaço realizando gags (cenas de palhaço) e improviso com situações que surgiram a partir da relação com as crianças. (fig 28)

Foram realizadas quatro apresentações de aproximadamente 30 minutos uma para cada série de Quarta a primeira. A princípio queria juntar todos os alunos de uma vez só para que o espetáculo seja mais preenchido e menos cansativo, mas após uma reflexão achei melhor fazer classe por classe, para poder observar as diferentes reações, nível de envolvimento e motivação de cada série.

De uma forma geral todas as crianças estavam envolvidas dentro do espetáculo, hora como espectadores, hora como voluntários a realizar algumas propostas que havia preparado.

O espetáculo tinha seu início dentro da sala de aula aonde eu ia já com o Palhaço, introduzir a apresentação. Após isso os alunos eram encaminhados para fora da sala onde já estava tudo preparado, o palco com os objetos de cena e, os locais aonde eles iriam ser acomodados.

Os alunos já me conheciam, pois no semestre anterior já trabalhamos juntos eu como estagiário nas aulas de Educação Física, inclusive iniciando um trabalho com o circo onde eles tiveram a oportunidade de praticar em vivências com o malabarismo e jogos teatrais



Um fato importante que devo comentar foi com relação a observações sobre as crianças e antes de qualquer sinal de uma possível apresentação, até as pequenas possibilidades de se comece o espetáculo. A escola toda começou a se modificar no que diz respeito ao estado de animo das crianças, elas apresentavam sinais de euforia e curiosidade e alegria. Com isso percebi também a enorme carência que esse espaço escolar tinha com relação a práticas relacionadas ao circo e a outras manifestações artísticas, e a maneira que as crianças se encantaram com as brincadeiras e demonstrações que havia preparado para elas e como elas se transformaram depois do espetáculo.

Desenvolver aptidões físicas e sociais são elementos que o profissional da área de Educação física deve se ater e levar em consideração diante do processo de elaboração, estruturação e planejamento das aulas que serão aplicadas. Não esquecendo também que esses elementos a serem abordados fazem parte de um contexto e um significado que dão a prática um sentido necessário.

Cabendo a nós profissionais da área, descobrir mecanismos que possibilitem a inserção desses contextos de maneira que elas caminhem para responder as necessidades inertes no processo de aprendizado, que estão “representados pela complexidade, globalidade especificidade das praticas abordadas”. (METODOLOGIA DE ENSINO DE EDUCAÇÃO FÍSICA, 1992, p. 25).

Estabelecendo assim uma relação com um contexto histórico social que necessita uma leitura e compreensão de seu significado dentro de um a pedagogia educacional e escolar. Essa preocupação coloca em jogo o processo de transmissão e assimilação.

Segundo FREIRE (1997, p.29) é fundamental que se criem condições para que o saber escolar seja aquele saber dosado, seqüenciado para efeito de sua transmissão-assimilação no espaço escolar ao longo de um determinado tempo.

Para uma melhor compreensão da importância de encontrar os verdadeiros contextos e significados das praticas é que após identificá-los é preciso esclarecer aos alunos as origens históricas delas, como por exemplo, os motivos pelos quais influenciaram o surgimento de determinados repertórios, e que eles correspondem a adaptações a situações que seguem o desenvolvimento da raça humana.

Sendo assim a prática com consciência de suas origens torna o aluno presente no momento em que a realiza como um sujeito histórico-cultural. FREIRE (1997, p.33). Encarando o processo pedagógico com essas vertentes históricas culturais observamos que os conteúdos geralmente seguem um padrão de praticas institucionais, mas que sempre passam por um processo de produção humana inesgotável e provisória. Esse conceito possibilita um movimento de produção de atividades corporais que com o decorrer do tempo poderão ser institucionalizadas. FREIRE (1997, p.40).

É nesse espírito que quero abordar dentro do universo educacional as vastas possibilidades de atuação que o circo nos oferece e que dizem respeito a um conteúdo que se pode classificar como clássico dando a ele uma característica mais que contemporânea.

“contemporaneidade do conteúdo significa garantir aos alunos o conhecimento do que mais de moderno existe no mundo contemporâneo mantendo-o informado dos acontecimentos nacionais e internacionais, bem como do avanço da ciência e técnica”. (METODOLOGIA DE ENSINO DE EDUCAÇÃO FÍSICA, 1992, p.31).

O conteúdo contemporâneo liga-se também o que é considerado clássico. O clássico não se confunde com o tradicional e também não se opõe, necessariamente, ao moderno e muito menos ao atual, é aquilo que se firmou como fundamental, como essencial. Concluindo-se que os conteúdos clássicos jamais perdem a sua contemporaneidade. (SAVIANI, citado por METODOLOGIA DE ENSINO DE EDUCAÇÃO FÍSICA, 1992, p. 31).

Considerando assim o circo como algo clássico e fundamental e que sim deveria ser introduzido no ambiente escolar. Mas porque ainda não encontramos isso nas escolas com facilidade. Isso diz respeito à representabilidade que práticas circenses podem assumir, diante de um pensamento conservador que às vezes a Escola tem. Com o circo é possível dar asas para a criatividade, dar outros significados a nossos corpos, encarar os padrões sociais como o feio o belo o certo e o errado, de uma forma diferente do que o meio quer que seja. Talvez o circo desperte medo, pois com ele pode-se revolucionar os pontos de vista, obrigando e forçando a mudança de valores que as vezes a própria escola defende.

Palavras Finais

Por um lado, temos a Educação Física, como uma atividade pedagógica permeada de estudos referentes ao aprendizado motor. Esse aprendizado tem como respaldo uma série de fenômenos que criam um repertório próprio para o desenvolvimento das aulas e dos conteúdos referentes à área. Tais fenômenos diversos são encontrados em manifestações culturais presentes em nossa sociedade e que se perpetuam pelo tempo, sofrendo constantes resignificações e adaptações às necessidades do momento em que se trata e onde se trata.

“Educação Física é uma prática Pedagógica que no âmbito escolar, tematiza formas de atividades corporais como o jogo, esporte, dança ginástica. Formas estas que configuram uma área de conhecimento que podemos chamar de cultura corporal”. (METODOLOGIA DE ENSINO DE EDUCAÇÃO FÍSICA, 1992, p. 50)

Essas atividades, na prática, muitas vezes se manifestam de forma contraditória, ao ideal. Representam uma cultura de massificação, competição, exploração e alienação. Esses valores para a formação humana adquirem um sentido que reforçam o que dentro do ambiente escolar não deveria ser priorizado, mas, sim, ser abordado de maneira muito cuidadosa para se conscientizar, sensibilizar e transformar indivíduos, dando a possibilidade de escolha, mostrando diversos caminhos. Porém, esses valores invertidos, de certa, forma têm o aval de estruturas socialmente e historicamente construídas passando a ser aceitas e estimuladas no coletivo.

Nesse mesmo sentido de práticas que abordam conteúdos da cultura corporal, temos o circo com seu universo próprio e muito rico, sendo ele, referente a um movimento cultural, mas que historicamente, tem mais espaço de atuação na área da arte, entretenimento, espetáculo do que na área educacional, e os motivos para isso são bem discutidos no capítulo 1.

Já por sua vez a Educação, refere-se, de acordo com PEREZ GALLARDO (2000, p.47), a todas as formas de aquisição de conhecimentos produzidos historicamente e que possam contribuir para a formação geral dos indivíduos, seja pelas formas institucionalizadas (a escola), seja pelas informais (dia-a-dia), possibilitando autonomia e transcendência para esses indivíduos.

Porém, é importante salientar que práticas corporais que permeiam o ambiente escolar participam de um processo educativo institucionalizado, e que teoricamente seguem, ou deveriam seguir a mesma lógica do regime político social democrático. O que seria justo, e de direito da sociedade, ter uma educação democrática, no sentido em que todos possam adquirir por meio do ensino possibilidades de transcender a marginalidade e a miséria.

Para que isso ocorra, é importante que as práticas pedagógicas que vão instrumentalizar as pessoas, adquiram uma perspectiva de potencializar as formas de aprendizagem, permitindo ao aluno criar capacidades referentes à sua autonomia.

Segundo FREIRE (1997) deve-se pensar em construir instrumentos para que os alunos sejam capazes por eles mesmos de adquirir o conhecimento, mediante as ferramentas pedagógicas que irão construir esse aprendizado.

Seguindo essa linha de pensamento defendida pelo autor, entende-se a importância de uma prática que reforce a capacidade crítica e veja em seus alunos possibilidades, de uma reavaliação dos valores morais estabelecidos.

Sendo assim, no pensamento sobre autonomia defendido por FREIRE, entende-se que a educação se bem aplicada, pode possibilitar o respeito à dignidade humana, o que libertará as idéias dos educandos. Estes por sua vez, mediante situações injustas, estarão aptos a posicionarem-se diante de situações em prol a seus direitos e valores. Possibilitando assim a busca por uma igualdade de valores e direitos, reduzindo as brutais diferenças entre as classes sociais.

Segundo SAVIANI (1983, p. 4), esta é uma das teorias que se pode dar ao processo de ensino público e privado. A teoria, que vê a marginalidade, 50% dos alunos de escolas primárias desertam das escolas em condições de semi-analfabetismo ou de analfabetismo, e que o contingente de crianças em idade escolar que sequer tem acesso a escola, pode ser encarado sob dois pontos de vista. Como um fenômeno acidental, que afeta individualmente um número maior ou menor de pessoas, e que deve ser corrigida. Ou seja, a educação é um caminho para se diminuir as diferenças entre classes.

Sendo assim esta linha de raciocínio é denominada pelo autor, como uma teoria não crítica sobre o processo educativo.

“A educação emerge aí como um instrumento de correção dessas distorções. Constitui, pois, uma força homogenizadora que tem por função reforçar os laços sociais...” (SAVIANI, 1983, p. 4).

Por um outro ponto de vista, questiona também de forma crítica a mesma educação, que atua como um instrumento de discriminação social. Ao invés de diminuir as diferenças entre as classes. Realiza justamente o oposto, que é nada mais nada menos que a manutenção das estruturas vigentes.

(...) “Nesse contexto, a educação é entendida como inteiramente dependente da estrutura social geradora de marginalidade, cumprindo aí a função de reforçar a dominação e legitimar a marginalização...” (SAVIANI, 1983, p. 4).

Frente a este pensamento, percebemos que as práticas educacionais não estão seguindo os moldes ideais e necessários. Existindo certa diferença entre a Educação que está acontecendo, respaldada e determinada por uma sociedade capitalista caracterizada pela diferença de classes e com interesses opostos, perante a uma Educação que deveria ocorrer, baseada em ideais como o processo de transformação social. (SAVIANI, 1983, p 5).

Perante a esse sentimento de fracasso educacional pode se dizer que não se trata de uma derrota, mas sim de um êxito da escola.

“... aquilo que se julga uma disfunção é antes, à própria função da escola. Com efeitos, sendo instrumento de reprodução das relações de produção, a escola na sociedade capitalista necessariamente reproduz a dominação e a exploração...”. (SAVIANI, 1983, p. 30)

Para se atingir este objetivo, vou recorrer ao universo do circo e do teatro acreditando que com esses recursos pode-se possibilitar uma maior valorização de nossas humanidades. Sendo assim, depois desta fase de “negação” ao treinamento, retorno para olhá-lo com outros olhos e aprofundar minha pesquisa, nessa junção de experiências. Isto significa a utilização de um treinamento com todas suas características, rígidas, precisas e até virtuosas, porém, reforçando, a não priorização de uma formação precoce, mas algo que possibilite uma abordagem do corpo como algo que transcende as características puramente biológicas, ou seja, encarar nosso corpo como algo maior que um organismo físico e sim como um organismo afetivo (ARTAUD, 1978 citado por ARANTES, 1981).

Enfim, esse desejo de trabalhar com o circo e o teatro se intensificou após a experiência de estágio, onde criei um espetáculo para ser apresentado durante as aulas de Educação Física em uma escola Pública, Roque de Magalhães Junior, e posteriormente realizei uma apresentação na Escola do Sítio. Após essas experiências

pude constatar e compreender a enorme carência que existe em relação a inúmeros aspectos, mas ao qual quero me dirigir é a falta de possibilidade dos jovens, principalmente os de baixa renda, a terem acesso a outras formas de expressões artísticas. Percebendo assim a importância de se sensibilizar e transformar indivíduos através da arte.

Com isso acredito que é possível mesmo em pequena escala, suprir tal carência, abordando de forma transformadora os diversos ambientes, inclusive o escolar, onde existe muitas vezes uma inversão de valores de nossa estrutura social aparentemente corrompida, onde a cultura de massificação oprime e despersonaliza nossa nação.

Referencias bibliográficas.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo; [tradução Teixeira Coelho]. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AYUBE, E. A Ginástica na sociedade contemporânea: perspectivas para a educação física escolar. Campinas, 1998. 187 p. tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 1998.

ARANTES, Urias Corrêa. Artoud: Teatro e Cultura. Campinas SP: editora da Unicamp, 1988.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora da USP, 2003.

BURNIER, Luis Otávio. A arte do ator. Revista do LUME - UNICAMP. Campinas n° 2, 1999

CASTRO, A. V. El Clown, ese ser único. Revista do LUME - UNICAMP. Campinas n° 4, 2002.

CASTRO, A.V. de textos da pesquisadora. Disponível em: <http://centraldocirco.art.com.br/> Acessado em julho de 2004

COLETIVO DE AUTORES. Metodologia de ensino de educação física. São Paulo Cortez, 1992. (coleção magistério 2°. Grau, Série formação do professor).

DAOLIO, Jocimar. Da Cultura do Corpo. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DAOLIO, Jocimar. Educação Física e Ciencias Humanas. Movimento & Percepção V.1N.3 – julho/dezembro- 2003

FABRINE, Jaques, SALLET, Andre. Clowns e Fanceurs. Bordas: Paris, 1982. (imagens)

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. 3. ed. Traducido por: José Anônio Pinheiro Machado, Paulo Heccker Filho e Zilá Bernard. Porto Alegre: L&PM, 1986

FREIRE, Paulo *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa* (São Paulo: 1997, Paz e Terra).

GANDARA, Conrado Augusto Federici. Aproximação entre professor e ator: Reflexões sobre arte e ensino. *Movimento & Percepção* V.1N.3 – julho/dezembro- 2003

JARA, Jesús. El Clown: El Navegante de las Emociones. Temas da Educação Artística. 2. ed. 2004.

PEREZ GALLARDO, Jorge Sérgio. Didática da Educação: A criança em movimento Jogo prazer e Transformação. São Paulo: FTD, 1998.

PUC CETTI, Ricardo. Caio na Rede é Riso. Revista do LUME - UNICAMP. Campinas nº 2, 1999.

STOKLOS, Denise. Corpo Prazer e Movimento: SESC-SP. São Paulo, 2002?

SAVIANE, Demerval. Escola e Democracia: Teorias da Educação. 35. Ed. Revista Campinas, SP: Autores associados, 1983.

SOARES, Carmem Lúcia. Imagens da Educação no Corpo: Estudo a Partir da Ginástica Francesa no Século XIX. Campinas, SP: Autores associados, 1998.(Coleção educação contemporânea).

SOARES, Carmem Lúcia. Acrobacias e Acrobatas: Anotações para um estudo do Corpo
BRUNS, Heloisa Turin. Representações do lúdico: II Ciclo de Debates “Lazer e Motricidade” ; GUTERREZ, Luis Gustavo. Campinas SP: Autores Associados, Comissão de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Unicamp, 2001.

TICHE, Viana, MAGALHAES, Esio. Apostila do curso de Commedia Dell’Arte. 2003.

WUO, Ana Elvira. O Clwon visitante no tratamento de crianças hospitalizadas. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Física na Área de Estudos em Lazer), Faculdade d3 Educação Física, Universidade stadual de Campinas, 1999.