



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MARÍLIA MATTOS DE OLIVEIRA

MOSAICO SOBRE O CIRCO SOCIAL NO BRASIL:
PROJETOS, DESDOBRAMENTOS NA CENA DO CIRCO E
NASCIMENTO DO CIRCO TEATRO PALOMBAR

*MOSAIC ON SOCIAL CIRCUS IN BRAZIL: PROJECTS,
CIRCUS SCENARIO DEVELOPMENTS AND THE BIRTH OF
THE CIRCO TEATRO PALOMBAR*

CAMPINAS

2019

MARÍLIA MATTOS DE OLIVEIRA

MOSAICO SOBRE O CIRCO SOCIAL NO BRASIL: PROJETOS,
DESDOBRAMENTOS NA CENA DO CIRCO E NASCIMENTO DO
CIRCO TEATRO PALOMBAR

*MOSAIC ON SOCIAL CIRCUS IN BRAZIL: PROJECTS, CIRCUS
SCENARIO DEVELOPMENTS AND THE BIRTH OF THE CIRCO
TEATRO PALOMBAR*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Dissertation presented to the Institute of Arts of the State University of Campinas as part of the requirements required to obtain the title of Master in Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.

ORIENTADORA: ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA MARÍLIA
MATTOS DE OLIVEIRA, E ORIENTADA
PELA PROFA. DRA. ANA MARIA
RODRIGUEZ COSTAS.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

OL4m Oliveira, Marília Mattos de, 1988-
Mosaico sobre o circo social no Brasil : projetos, desdobramentos na cena do circo e nascimento do Circo Teatro Palombar / Marília Mattos de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Ana Maria Rodriguez Costas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Circo Teatro Palombar. 2. Grupo de Teatro Pombas Urbanas. 3. Circo. 4. Projetos sociais. I. Ana Maria Rodriguez Costas, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Mosaic on social circus in Brazil : projects, circus scenario developments and the birth of the Circo Teatro Palombar

Palavras-chave em inglês:

Circo Teatro Palombar
Grupo de Teatro Pombas Urbanas
Circus
Social projects

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Ana Maria Rodriguez Costas [Orientador]
Erminia Silva
Veronica Fabrini Machado de Almeida

Data de defesa: 26-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4284-4637>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9515498808355705>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MARÍLIA MATTOS DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: Ana Maria Rodriguez Costas

MEMBROS:

1. Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas
2. Profa. Dra. Erminia Silva
3. Profa. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 26.08.2019

Aos ninguéns.

Os Ninguéns

As pulgas sonham em comprar um cão, e os ninguéns com deixar a pobreza, que em algum dia mágico de sorte chova a boa sorte a cântaros; mas a boa sorte não chova ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que não são embora sejam.

Que não falam idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religiões, praticam superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos humanos.

Que não tem cultura, têm folclore.

Que não têm cara, têm braços.

Que não têm nome, têm número.

Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.

Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.

Eduardo Galeano

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro às mulheres e bruxas que lutaram para que eu pudesse estudar, trabalhar e me divorciar. Todo sangue derramado não foi vão. Muito obrigada.

Agradeço à minha família que sempre me apoia, me dá suporte e amor, em qualquer projeto que eu me enfie.

Obrigada, Re, por me fazer acreditar que estou sempre realizando alguma coisa importante. Você me inspira a ser uma pessoa melhor e a saudade que tenho de você não me dá sossego em nenhum instante. Obrigada pelos sobrinhos mais lindos do planeta.

Obrigada, Edna e Ulysses, mãe e pai, por serem desde sempre, estrutura, rigor e afeto. Eu não teria fôlego para realizar nada sem o constante impulso de vocês.

Obrigada, Ignezita, por ser uma vó amorosa, sempre admirando e dando aprovação para tudo que eu faço. Obrigada por não me julgar, e por me incentivar a seguir meus desejos.

Agradeço também à família de mulheres que a vida me presenteou:

Obrigada, Fê, por me incentivar a escrever, revisar os textos, cobrar melhorias e constantemente me lembrar do privilégio que é poder fazer as coisas que a gente gosta e escolhe fazer. Obrigada por me apoiar, não me deixar desistir e por me olhar com admiração em cada micro conquista na minha engatinhada acadêmica. São vinte anos de uma amizade recheada de gargalhadas, *furadas*, companheirismo e afeto.

Obrigada, Li, pelo aprimoramento no meu projeto de mestrado e por todo acolhimento desde o início desse processo dolorido que foi a vida nesses dois anos e meio de pesquisa. Obrigada por ser abrigo, alimento e amor. Obrigada pelos cafés, pelas risadas e pela paciência e doçura nos meus piores dias. Obrigada pela nossa lista, pela nossa palavra e pelo nosso lar.

Obrigada, Glau, pela generosidade de me apoiar em me dedicar nesse projeto pessoal, mesmo que isso sobrecarregasse você no nosso projeto coletivo. Obrigada por me ensinar sobre ética e sobre amor, por me ensinar a ser adulta e profissional. Obrigada por todas as aventuras que tivemos, por me ensinar circo e por me mostrar um jeito de fazer circo que passei a amar. Sinto sua falta de rir e de estar com você todos os dias.

Agradeço aos meus alunos do Vila Gilda, da Fábrica de Cidadania, da Praça Sagrado Coração de Jesus, do Circo Escola Vila Guarani (*Jabastreet*), do Circo Escola

Pelezão, da ETEC de Artes, da Suzie Bianchi, do Galpão do Circo, da Arena de Artes e da Fábrica de cultura de Diadema. Obrigada por me ensinarem a dançar, a fazer acrobacias, e também sobre enfrentar os medos, cooperação e empatia. Vocês dão sentido à minha vida.

Agradeço aos meus professores que me inspiraram e me inspiram. Obrigada, Ailton, meu primeiro professor de matemática, que me ensinou a amar a matemática e o que é ser professor. Obrigada, Mauro Breda, que me ensinou a estudar os movimentos e foi praticamente um segundo pai na minha adolescência. Obrigada também, Catarina, por me ensinar que só acaba depois que termina. Obrigada à minha querida orientadora, Ana Terra, que me fez descobrir a vocação como professora durante a minha graduação. Obrigada, Tati Sanches, por me ensinar que mulheres fortes e poderosas não precisam de autorização para realizar a própria trajetória. Obrigada, de novo, Glau, por me ensinar o valor de colocar as coisas mais simples em cena.

Agradeço a minha analista, Leo, que percorreu esses dois anos malucos comigo. Obrigada por fazer parte da rede de analistas credenciados à clínica do Centro de Estudos Psicanalíticos. Só por isso eu tive acesso ao atendimento, e isso mudou minha vida.

Também quero agradecer os parceiros de treino, de trabalho e de vida, tão importantes nestes últimos dois anos.

Obrigada, Lia Rossi, por me lembrar que é vale a pena optar por fazer o que a gente ama. Mesmo que o preço seja alto.

Obrigada, Gianfranco Di Sanzo, pelas risadas, sonhos e aprendizados. Você me apresentou o jeito mais feminista de treino que já conheci, me impulsionou a fazer meu melhor sempre e me deu suporte o tempo todo. Obrigada pela travessia linda que vivemos.

Obrigada, Marcos Porto, por me apresentar o *petti volant*, e por insistir que eu fizesse aquele workshop de *trampwall* e de balsa. Obrigada por confiar no meu trabalho e me incluir nos seus projetos.

Obrigada, Nildo Siqueira, por insistir que quanto mais alto, mais tempo no ar, e mais seguro. Isso mudou meu jeito de ver a acrobacia e a vida.

Obrigada, Raul Fernandes, por me mostrar a poesia que a acrobacia pode ter. Você faz da acrobacia, arte. Obrigada pelas parcerias nos projetos e por me impulsionar para conhecer diferentes mundos. O circo ganhou novas cores e formas depois de você.

Obrigada minha parceira do Fáblicas, Amanda. Conviver com você foi um presente muito transformador esse semestre. Obrigada por iluminar os momentos gostosos e os difíceis que tivemos e por sempre me dar espaço para nosso trabalho juntas. Que venham muitos outros!

Obrigada também ao vizinho de sala, que não era parceiro, mas virou. Você é genial *num nível de meu Deus*, Telmo Rocha (TJ), e é um privilégio aprender com você.

Obrigada à Lilian, que, lá do pedagógico, fazia parecer que tudo é fácil e possível na sala de aula. Seu coração é gigante e seu apoio foi fundamental.

Obrigada aos companheiros de mão a mão, Cos, Ma, Dy, Lu, Fish e Jac! É muito bom pertencer a esse grupo, me sentir apoiada, me sentir sendo um apoio importante e ser potencializada pelo olhar de carinho, admiração e força de vocês. Tem sido muito especial aprender com vocês. Obrigada especialmente Dyego, pela revisão dos vídeos, pela nossa parceria única e pelo incentivo *insistentemente* otimista.

AGRADECIMENTOS DIRETAMENTE RELACIONADOS À PESQUISA:

Seria difícil me lembrar com justiça de todos que colaboraram com esse trabalho. De toda forma, um primeiro agradecimento geral a todos que somaram nessa obra coletiva.

Agradeço a todos que me receberam com as portas e corações abertos nas escolas e espaços que perpassei na pesquisa. Obrigada, Robson Mol e Simone Requião (Picolino), César Marques (SER), Vinicius Daumas (Crescer e Viver), Daniel de Carvalho Lopes (ICA), Lisa Gianetti (Fábrica de Cultura). Obrigada especialmente Robson, pela bibliografia indicada, empréstimo de livros, e por me ajudar a ampliar a visão que tinha sobre o mundo do circo.

Agradeço aos artistas do circo e pesquisadores, Ms. Daniel de Carvalho Lopes, Ms. Rodrigo Matheus e Ms. Erica Stoppel, que me ajudaram desde à escuta às minhas inquietações, compartilhando sobre os descaminhos de pesquisar circo, até à leitura do trabalho antes da qualificação, disponibilizando indicações importantes. Obrigada especialmente, Erica, por me indicar o Circo Teatro Palombar.

Agradeço aos profissionais que participaram das entrevistas filmadas, dando a este trabalho um significado e alcance muito maior do que se estivesse apenas escrito. Obrigada, Erminia Silva, pelas colaborações desde a qualificação, os e-mails, ligações e na entrevista. Sua genialidade generosamente compartilhada na entrevista foi

fundamental dar relevância a esse trabalho. Obrigada, Adriano Mauriz, pela atenção, pela partilha de histórias inspiradoras e por dispor do seu tempo concorrido. Aprendi muito com nossa experiência. Obrigada a todos os integrantes do grupo Circo Teatro Palombar pelo afetuoso acolhimento em me receber, abrindo os processos e caminhos que realizam, enriquecendo de modo único a pesquisa. Obrigada especialmente ao Marcelo Orquiza pelas ajudas com as burocracias e por me manter atualizada dos movimentos do grupo.

Agradeço à equipe incrível que realizou a filmagem, a edição e a produção dos vídeos das entrevistas: Renato Lopes e Rodrigo Portela, da Terra Preta Produções. O trabalho ficou mais rico por causa do zelo e do profissionalismo de vocês, fiquei realmente muito feliz com o resultado, obrigada de coração.

Agradeço a Paula e a Monique, minhas queridas companheiras na disciplina de fundamentos teóricos. O sentimento que floresceu nestas aulas me apoiou para inúmeras questões da vida acadêmica e fora dela.

Agradeço a todas as integrantes do grupo de pesquisa: “Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea”, da Universidade Estadual de Campinas. Obrigada por todas as trocas e por estarem sempre disponíveis para minhas dúvidas e angústias. Obrigada especialmente pelas ajudas todas Ana Carol, Nicole e Hari.

Agradeço às membras da banca: Erminia Silva, Veronica Fabrini e Ana Terra. Obrigada pelos retornos colaborativos e norteadores na qualificação e por se disporem novamente na defesa. Obrigada também aos membros suplentes, pela prontidão em colaborar caso fosse preciso: prof. Jorge Schroder, prof. Dr. Daniele Pimenta e prof. Marisa Lambert.

Obrigada, mais uma vez, à Ana Terra, por me apresentar à minha maior vocação: o ensino. Sou grata por aceitar me orientar nessa pesquisa, por me dar apoio desde o início e por compreender todos os descaminhos que vivi na minha vida pessoal ao longo do processo.

Obrigada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, que acolheu a minha pesquisa.

Deixemos o pessimismo para dias melhores. É preciso organizar a esperança.

Frei Betto

RESUMO

A presente pesquisa buscou compreender as relações entre o surgimento do que veio a ser chamado circo social e as transformações do cenário do circo no Brasil, sem a pretensão de dar conta do país como um todo e consciente de ser um assunto recente na história do circo, dinamizado por disputas de poder sobre suas origens, definições, modos de praticar, processos de profissionalização, entre outros. O trabalho foi feito em forma de mosaico, realizando uma investigação a partir de diferentes realidades de circo social, por meio de um levantamento bibliográfico, da realização de uma entrevista com a historiadora Erminia Silva, de visitas a espaços e de conversas com pessoas consideradas pelos pares como referências no assunto. A partir desse percurso, chegou-se ao grupo Pombas Urbanas, que deu origem ao grupo Circo Teatro Palombar, escolhido como foco para a verticalização do estudo. Por meio de entrevistas com alguns de seus componentes, constituiu-se um levantamento de dados a partir dos quais foram realizadas análises que apontam para o Circo Teatro Palombar como figura emblemática de como o advento do circo social desdobra novas possibilidades de fazer circo no Brasil.

Palavras-chave: Circo Teatro Palombar, Grupo de Teatro Pombas Urbanas, circo e projetos sociais.

ABSTRACT

The present research sought to understand the relationship between the emergence of the so - called social circus and the transformations of the circus scenario in Brazil, without pretending to account for the country as a whole, and aware of being a recent issue in circus history, power disputes over their origins, definitions, ways of practicing, processes of professionalization, among others. The research was done in the form of a mosaic, performing an investigation from different realities of social circus, through a bibliographical survey, an interview with the historian Erminia Silva, visits to spaces and conversations with people considered by the pairs as reference in the subject. From this path, the group *Pombas Urbanas* was given, which gave rise to the *Circo Teatro Palombar* group, chosen as focus for the verticalization of the study. Through interviews with some of its members, a survey was carried out, from which analyzes were carried out that point to the *Circo Teatro Palombar* as an emblematic figure of how the advent of the social circus unfolds new possibilities of circus in Brazil.

Keywords: Circo Teatro Palombar, Grupo de Teatro Pombas Urbanas, circus; social projects.

SUMÁRIO

Introdução ao assunto.....	14
----------------------------	----

Capítulo I

1. Circo: de que circos estamos falando	23
1.1 Espetáculos circenses	32
1.2 Circo, risco e corpo acrobático	34
2. Circo social: conceitos e formulações	39
2.1 Organizações e projetos que atuam com circo social no Brasil	42

Capítulo II

1. Pombas Urbanas – história e atuação	51
1.1 Centro Cultural Arte em Construção (CCAC)	53
2. Grupo Circo Teatro Palombar	58
3. Histórico do grupo: desafios & conquistas	62
4. Perspectivas de futuro	75

Capítulo III

Tensionamentos: contextos, transformação social, microfissuras, Circo Teatro Palombar.....	79
Considerações finais ou reflexão manifesto.....	88
Referências bibliográficas.....	90
Links de sites visitados.....	93
Apêndice	95
Anexo	97

INTRODUÇÃO AO ASSUNTO

A inquietação inicial que me trouxe de volta à universidade surgiu como uma dúvida: como se forma um professor de circo? Na tentativa de encontrar caminhos para respondê-la, à medida em que os desdobramentos surgiam, o próprio percurso me conduziu a outras direções. A necessidade de uma marcha ré ficou clara na pesquisa, que demonstrou o quanto a pergunta disparadora era avançada, e, para me debruçar sobre ela, precisaria responder uma série de outras perguntas predecessoras, sendo a primeira: de que circo estou falando? Um olhar investigativo para o circo revelou o quanto a sua história é mais ampla e múltipla do que a pequena parte que eu conhecia. Sendo assim, um recorte mais circunscrito se fez necessário.

Por conta da minha trajetória, com contínuo interesse e maior experiência de trabalho atuando em projetos sociais de dança e circo, encontrar com experiências que discutiam as transformações no cenário circense a partir desses projetos sociais – mais adiante, chamados ‘circo social’ – acendeu um desejo de aprofundar o entendimento desse contexto com um olhar crítico. Com isso, passei a procurar uma bibliografia sobre as relações da formação de profissionais de circo a partir da criação do que se denominou circo social. Mas essa tentativa enquanto recorte não resolveu a extensão do problema. Além da necessidade de me debruçar sobre o que eu estava chamando de ‘formação’, surgiu a pergunta sobre como podemos dizer que uma pessoa é ‘profissional’, ou, é ‘formada’ em circo; e ainda precisaria dar conta do *vespeiro*¹ que é o tema ‘circo social’. Por serem assuntos demasiadamente robustos, não seria possível para uma pesquisa de mestrado.

Sendo assim, o enfoque passou a ser encontrar um recorte no tema circo social, ou seja, escolher um objeto de estudo que colaborasse com um olhar para esse fenômeno. Entendemos que seria interessante dar visibilidade ao projeto Fábricas de Cultura de SP, investigando se seria possível pensá-lo a partir do conceito circo social. Ao longo da pesquisa, porém, ficou entendido que o projeto não se enquadrava nos quesitos do circo

¹ Aqui chamado vespeiro por ser um assunto novo na história do circo, e com diferentes pontos de vista nos grupos da classe circense. Falar de circo social é falar de um assunto em construção, e ainda com poucas referências publicadas a respeito, mesmo que seja realizado amplamente no Brasil.

social por inúmeras questões, e isso poderia, inclusive, ser o desenvolvimento da pesquisa.

No entanto, fui orientada pela banca de qualificação a rever essa escolha de pesquisar o Fábricas de Cultura. Tive colegas que trabalharam neste local e que fizeram *posts* com críticas sobre o programa em suas redes sociais pessoais, e que, em seguida, foram sumariamente demitidos de seus trabalhos. Considerando que o caráter da pesquisa acadêmica é de problematizar as questões, e não de apontar um objeto com cunho propagandista, foi indicado que refletisse a respeito sobre encontrar um outro projeto para discutir o fenômeno.

Por sugestão da artista e pesquisadora Ms. Erica Stoppel, conheci o grupo Circo Teatro Palombar. O encontro pareceu organizar tudo que havia sido pesquisado até então. Com isso, passei a buscar entender como se deu e se dá o trabalho deste grupo, e trazer em paralelo, alguns debates sobre o circo social. O grupo, como preferem ser chamados, proveniente da Cidade Tiradentes, surge por meio de um projeto de circo social, que nasce a partir do trabalho de um grupo de teatro muito relevante da cena paulista: o Pombas Urbanas.

A metodologia da pesquisa contou com a revisão bibliográfica da literatura de circo, com visitas nas escolas Circo Crescer e Viver (Rio de Janeiro - RJ), Se essa rua fosse minha (Rio de Janeiro - RJ), Escola Picolino de Artes Circenses (Salvador - BA), ICA (Mogi Mirim - SP) e Fábrica de Cultura Itaim Paulista (São Paulo - SP), para sondagem dos ambientes como mostras de projetos sociais. A partir das mudanças propostas pela banca de qualificação, surgiu como possibilidade apontar o Circo Teatro Palombar como recorte da pesquisa. Foi realizada, então, uma visita ao Centro Cultural Arte em Construção² para uma aproximação da realidade do grupo, e também para convidar os atores do processo a, de alguma maneira, participar das escolhas do próprio material a ser levantado.

Esses caminhos e as entrevistas possibilitaram verificar, na prática, como as narrativas circenses são lugares de conflitos e disputas. Um dos componentes principais que moveu o desenvolvimento das entrevistas é o conceito de memória, conforme formulado por Maurice Halbwachs, 1925, principalmente a partir da formulação de Durkheim, de fatos sociais, no contexto da passagem do século XIX para o século XX.

² Será apresentado no Capítulo II.

Halbwachs propôs a noção de Memória Coletiva para abarcar a dimensão social da memória.

Relatos orais, como fontes históricas, contribuem ao trazer memórias daqueles que, em outros tempos, ficaram submersos e foram excluídos dos processos de construção das narrativas consideradas oficiais, pautadas na ideia de verdade. Entretanto, ao usar os relatos como fonte igualmente relevante aos documentos escritos, temos uma abertura e uma multiplicidade das vozes dos sujeitos históricos.

Ao usar o conceito de memória coletiva, Halbwachs (2006) deixa claro não se tratar de algo uniforme tampouco homogêneo, uma vez que os mesmos expõem divergências e, na maioria das vezes, se apresentam conflituosos. O exercício de relembrar não se relaciona com a noção de verdade ou da busca por uma coesão de ideias. Essa não é a questão principal. O entrevistado elabora um exercício que parte das experiências vividas a partir de sua percepção do tempo presente. Justamente por isso o componente principal é o conflito de memórias existentes na multiplicidade das vozes, bem como aquilo que elas querem ou necessitam esquecer, tornando-se, assim, um rico instrumento de análise.

No entanto, na medida em que essas vozes passam a ser legitimadas por instituições ou grupos específicos – que por sua vez, também são constituídos por pessoas distintas, com interesses pelos quais disputam - muitas vezes consolidam-se enquanto imaginário homogêneo circense, tornando-se narrativas oficiais. Este trabalho procura deixar claro que as perspectivas adotadas são também fruto dessas disputas conceituais, que são também políticas, e lembra que muitas vezes o caráter de uma afirmação, ou seja, dizer ‘o que é’, tem por trás deste uma negação, de estabelecer ‘o que não é’.

A pesquisa enveredou pela criação de materiais audiovisuais: realizei entrevistas filmadas com o objetivo de tornar, parte do levantamento, mais acessível ao público em geral. Realizei entrevistas com a historiadora Dra. Erminia Silva³, com os integrantes do

³ Ermínia Silva é 4ª geração circense no Brasil, foi bancária (hoje aposentada), se formou assistente social e historiadora. Doutora, coordena o grupo CIRCUS junto ao grupo FEF-Unicamp.

Circo Teatro Palombar⁴ e com Adriano Mauriz⁵, o diretor do grupo. As entrevistas estão disponíveis na plataforma do *youtube*⁶.

A presente pesquisa convida para um pequeno cortejo circense. Inicia apresentando o que estamos chamando de ‘circo’, daí percorre alguns autores que discutem as questões e posicionam a pesquisa em relação a assuntos de maneira diversa. Além de contar um pouco sobre alguns projetos relevantes de circo social pelo Brasil, o trabalho flerta com as possibilidades de conceituações do termo circo social, até finalmente chegar ao grupo de teatro Pombas Urbanas e o modo como eles viabilizaram a criação do Circo Teatro Palombar. Nossa charanga termina com o espetáculo que é o trabalho realizado por esse grupo.

Mas, antes de prosseguir, apresento alguns pressupostos que nortearam o processo de investigação. O primeiro pressuposto é que esta pesquisa entende que o modo como conhecemos o circo hoje é uma colaboração de diferentes grupos, e teve, no mínimo, como fonte primária, a participação fundamental das famílias circenses, processo que também foi nomeado como circo-família (SILVA, 1996). Seja o chamado circo tradicional, seja o circo novo ou contemporâneo, todos beberam, mesmo que indiretamente, do circo-família.

O circo-família é datado; ele acontece num determinado período e tem a ver com um modo de organização do trabalho e processos formativos. (...) Ele tem uma data até 1950\60; e, a partir daí, passa por transformações no modo de organização do trabalho e processos formativos, que são significativos. (SILVA, 2019)⁷

⁴ Grupo de circo que nasceu do projeto Somos do circo, realizado pelo Instituto Pombas Urbanas. Será apresentado no segundo capítulo dessa dissertação.

⁵ Adriano Paez Mauriz é ator fundador do Pombas Urbanas atuando em todos os espetáculos do grupo desde 1989 e realizando apresentações pelo Brasil e países da América Latina. É um dos coordenadores do Centro Cultural Arte em Construção em Cidade Tiradentes que realiza projetos como: Encontro Comunitário de Teatro Jovem da cidade de São Paulo, Projeto Semear Asas, Canto das Letras e Somos do Circo. Dirigiu e escreveu os espetáculos “Uma Arriscada Trama de Picadeiro e Asfalto”, “A Novidade é Milenar” e “A Fabulosa Charanga dos Excêntricos” do Grupo Circo Teatro Palombar e “Cidade Desterrada” do Grupo Pombas Urbanas. Foi representante do Movimento dos Pontos de Cultura do Estado de São Paulo na Comissão Nacional dos Pontos de Cultura, recebendo o prêmio Tuxaua do MINC por sua atuação.

⁶ Entrevista realizada com Adriano Mauriz disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Entrevista realizada com Erminia Silva disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Entrevista realizada com o grupo Circo Teatro Palombar disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>.

⁷ Entrevista realizada com Erminia Silva em 13/06/2019 - Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

No circo-família, o modo de organização de trabalho e os processos formativos tinham caráter coletivo, por exemplo, o contrato era com a família como um todo e a formação das crianças eram responsabilidade do coletivo. “O circo-família era um coletivo voltado para a produção do circo como espetáculo. E circo como espetáculo não é só a hora do espetáculo à noite, mas, sim, tudo o que envolve um circo” (Idem)⁸. Aqui, não se pretende retomar toda a história do circo no Brasil para então chegar no que vamos chamar mais adiante de circo social; porém, convém trazer à tona que o circo, em todas as suas formas de prática e realização hoje, tem em sua fundação a herança das famílias circenses.

O segundo pressuposto é que, inúmeras vezes, o leitor será lembrado de que este campo de conhecimento, bem como qualquer outro, é resultado de inúmeras disputas de poder. Aqui, se reconhece o fazer circo, em suas diferentes frentes, como produtor de conhecimento. Como dito anteriormente, os relatos orais, pautados na memória coletiva, compõem as tensões que permitem o desenvolvimento epistemológico, considerando que alguns discursos se sobrepõem, produzindo, muitas vezes, invisibilidade, como veremos adiante a partir do conceito de linhas abissais de Boaventura de Souza Santos (2007).

Muito embora não haja o reconhecimento devido, a “(...) maior parte dos grupos de transmissão oral que capacitava profissionais, que formava profissionais” (Idem)⁹. Silva dá exemplos para além dos circenses: pescadores, rendeiras e alfaiates que num determinado movimento histórico foram tendo seus saberes orais desqualificados. Nessa disputa de poder em que vai se descortinando uma valorização de saber ‘formal’ em detrimento do ‘informal’, por exemplo, vira uma questão, como explica Silva: “(...) de que eles vão incorporando, que eles não têm processos pedagógicos, que eles não são escola e que tem um outro lugar, que é a escola, e que os filhos precisam ir” (Idem)¹⁰.

Também entram nessa conta: a mudança no espaço urbano, que gera uma redução considerável no número de lonas, o asfalto que vai ocupando mais espaços e que encarece o uso para os circos, e, ainda, o modo de contratação, pois, em determinado momento, começam a contratar os artistas, ao invés de contratar a família.

⁸ Entrevista realizada com Erminia Silva em 13/06/2019 - Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁹ Entrevista realizada com Erminia Silva em 13/06/2019 - Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹⁰ Entrevista realizada com Erminia Silva em 13/06/2019 - Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Esses processos de transformações no circo não acontecem passivamente. O circo não é vítima ou receptor desses movimentos. Eles acontecem tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro. Portanto, grande parte da mudança ocorrida se deu, primeiro, pela incorporação desse discurso pelos próprios circenses: quem detém o conhecimento é o outro e é lá que precisamos ir para adquiri-lo. Interessante olhar historicamente e perceber que, apesar de frequentemente serem julgados como inferiores ou ultrapassados, em seus modos de fazer artístico e ensino, os circenses tradicionais - provenientes dos circos-família – estiveram à frente da formação de toda a chamada nova geração de circo no país.

No Brasil, a mistura de circenses de diversas origens – foram os circos itinerantes de lona que fundaram as primeiras escolas de circo, que foram mestres dos primeiros alunos não oriundos das famílias circenses “tradicionais”, que por sua vez formaram diversos grupos, constituíram-se professores de novos alunos de circo, fundaram escolas, circo social, tudo isso junto com inúmeros mestres de espetáculos, processos de formação/ aprendizagem que revelam a polifonia, polissemia e transversalidade das artes do circo. (BORTOLETO; BARRANGÁN; SILVA, 2016, ps. 4 - 5)

Um pouco diferente do conceito circo-família, temos também o termo ‘circense tradicional’. Segundo Silva (1996), ser tradicional de circo é fazer parte de uma geração que recebe e transmite o saber não segmentado do fazer circo, contemplando desde o ato no qual o artista se apresenta até os saberes de mecânica, elétrica, montagem da lona do circo e aparelhos. Isso tem ligação com a construção de uma memória das relações sociais e de trabalho, com a família como mastro que sustenta o todo. Por esta característica de transmissão oral do saber integral do circo, esse se constituiu ao longo da construção de sua história como escola única e permanente. Até meados de 1970, essa era a maneira exclusiva de realizar, participar e viver o circo no Brasil.

O conteúdo deste saber é suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a preparar os números ou peças de teatro, além de treinar as crianças e adultos para executá-los. Este conteúdo trata também de ensinar sobre a vida das cidades, as primeiras letras, as técnicas de locomoção do circo. Através deste saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e de uma maneira específica de montar o espetáculo. (SILVA, 1996, p.2.)

A partir da criação das chamadas escolas de circo, ou seja, espaços de aprendizado de técnicas circenses segmentadas, fora do ambiente da tradição familiar, viabilizou-se o aprendizado dos atos circenses não vinculados à dedicação de uma vida ao circo. Isso já

acontece por um processo de profundas transformações no cenário do circo no Brasil, e reverbera em muitas outras, que, no entanto, não elimina o outro modo já existente de viver o circo tradicional. Essas mudanças dão aberturas para novas formas de realização do circo, seja no âmbito socioeducacional, seja nas áreas de arte, cultura e bem-estar. Dentre essas, nos interessa pensar como nasceu, se expandiu e se redefiniu constantemente o circo social.

Entende-se que a pesquisa é sempre parcial, e, aqui, será apresentada a partir de um ponto de vista. Reitera-se que toda fala é campo de disputa, tal qual, não absoluta. A perspectiva da autora deste texto é o de uma mulher, que foi atleta profissional de ginástica artística e conheceu o aprendizado de circo na Cia. Circodança Suzie Bianchi, uma academia de bairro onde era possível contratar o serviço de ‘aulas de circo’ e cujo ensino principal era de técnicas de aéreos. A professora que ministrava aulas na Circodança, Gláucia Manzzaneira, conheceu o circo em um projeto social em Diadema, com os Fratelli¹¹, e se especializou na Circo Escola Picadeiro – circo de lona, cujo dono do circo é José Wilson Moura, conhecido como Zé Wilson, que veio de família de circo. Importa registrar que, como em meu exemplo, apesar de grande parte dos circenses de hoje não ter vivido o ensino dos circenses tradicionais diretamente, o cenário do circo, no Brasil, como um todo, se fez e se desenvolveu a partir deles.

Como afirma Pinheiro (2010) sobre as sociedades mestiças, é um constante assimilar e incluir o outro em si e o em si no outro. Isso fica claro na história do circo, que vai se amalgamando de acordo com as necessidades e possibilidades que surgem.

Trata-se de mosaicos ou arabescos barroco-mestiços em movimento, descentrados, inacabados e descontínuos, para os quais os sistemas cognitivos da ciência moderna e seus corolários tecnológicos, baseados em unidades totalizantes e no crescimento contínuo, não fornecem conceitos compreensíveis. (PINHEIRO, 2010, p.12.)

Não existe o pré-estabelecido. Tudo vai acontecendo no tempo real da *acontecência*. “Tudo o que é macro é micro e tudo o que é externo é interno, desde que

¹¹ Criado em 1986, o grupo Acrobático Fratelli é uma referência no cenário de circo e montagem de estruturas. Responsáveis pela formação de parte significativa dos artistas que atuam na cena circense paulista, são reconhecidos também para expertise na locação e montagem de estruturas, realizando trabalhos que mesclam circo e recursos audiovisuais.

bem bordado, tecido no mosaico, através de costuras que mapeiam a cadeia reticulada das conexões”. (PINHEIRO, 2010, p. 11).

Ao mesmo tempo em que aprendia os aparelhos aéreos das artes circenses, frequentei a graduação em Dança na Universidade Anhembi Morumbi. Já formada, atuei com Danças Urbanas em inúmeros projetos sociais até começar a trabalhar com circo em cursos livres por meio de Organizações não Governamentais (ONG), e em escolas particulares. Por sentir dificuldade de realizar um trabalho de circo com um olhar para o bem-estar e para o desenvolvimento da arte nas escolas e espaços culturais em que trabalhei, me associei com a minha primeira professora de circo, para, em 2014, inaugurar um espaço de artes, com o objetivo de formar um centro cultural. Este projeto durou cinco anos, rendeu muitas experiências na área de ensino de circo e formação continuada de professores; e se encerrou em 2018, na esteira da crise do país.

Um ano antes, em 2017, retomei os estudos com este projeto de mestrado, enquanto, paralelamente, realizava um curso de extensão em Anatomia para Circenses. Personifico mais um caso típico dos novos, no sentido de atuais, artistas de circo – pessoas que atuam na arte de maneira polivalente em nosso país, e que raramente se estabelecem profissionalmente em um único fazer. Enquanto ministrava aulas de circo em um espaço, realizava pesquisa na universidade, treina especialidades circenses no espaço que ensinava ou em espaços culturais públicos, criava e apresentava em diferentes situações. Apesar de parecer uma prática completamente nova no circo, a principal diferença é que os circenses tradicionais faziam tudo isso sob a lona.

Meu pai, quando chegava numa cidade, fazia uma pesquisa intensa. Intensa. Até porque, quando ele atuava cômicamente, ou com peças teatrais, ou mesmo como palhaço, mexia com cada uma das pessoas que ele tinha feito pesquisa. Mas não é só isso. Era se a cidade era agrícola, industrial, se a cidade estava na safra, na entressafra, se era festa de santo... Tinha que conhecer a cidade. Tem um núcleo duro? Tem.

(...)

Tem uma produção de tecnologias leves e duras. As tecnologias leves são relacionais, são de formação, de afecção - é de existência e é de encontro. É no encontro. Você tem uma tecnologia dura que são aparelhos, o seu próprio saber enquanto corpo duro, mas essas duas coisas estão juntas. (SILVA, 2019)¹²

¹² Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

CAPÍTULO I

Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso.
Nunca se sabe qual é o defeito que sustenta o edifício inteiro.

Clarice Lispector

I.1. CIRCO: DE QUE CIRCOS ESTAMOS FALANDO

A precariedade dos nossos arquivos e as dificuldades de se levar avante uma pesquisa em território tão extenso, não nos permitem afirmar quem chegou primeiro. Contudo, sabemos de muitas companhias que por aqui passaram, desde 1831. (FUNARTE, 1987, p.14.)

Tanto pela falta de documentos disponíveis quanto pelo caráter dessa pesquisa, não há a pretensão em falar sobre a origem do circo ou definir os contornos desse fazer. Em sua dissertação, datada do ano de 1996, a historiadora Erminia Silva já nos alerta: “O circense brasileiro não se preocupou em deixar registros escritos e testemunhos pessoais sobre sua história de vida ou de trabalho” (p.3). Não significa que não haviam registros escritos, mas de fato não foi uma preocupação à época, justamente porque, afinal, só existiam os chamados circenses tradicionais, e o próprio modo de vida era a garantia de manutenção de sua memória e de sua história.

Porém, com a evolução que ocorreu ao longo dos tempos – evolução não compreendida como progresso, mas, sim, como um sinônimo de transformação – se torna necessária a criação de registros e a sistematização de alguns conhecimentos. Destaca-se, aqui, que a palavra ‘progresso’ carrega um imaginário social ligado aos aspectos positivos das situações, no senso comum, e a uma falsa noção de bem-estar equitativo, produzida a partir do Positivismo do século XIX.

No alvorecer do século XXI, o paradoxo está em toda parte. A capacidade de produzir mais e melhor não cessa de crescer e é assumida pelo discurso hegemônico como sinônimo do progresso trazido pela globalização. Mas esse *progresso*¹³, discurso dominante das elites globais, traz também consigo exclusão, concentração de renda, subdesenvolvimento e graves danos ambientais, agredindo e restringindo direitos humanos essenciais. (DUPAS, 2007, p. 73)

Faz-se necessário reafirmar que as mudanças que acontecem na globalização compõem o processo das transformações que ocorrem, também, no circo, uma vez que uma quantidade considerável de circenses abandonam o caráter nômade, que era um modo do viver/ser circo, para se integrar à vida sedentária e urbana, em confluência com a expansão do sistema capitalista.

¹³ Grifo do autor.

A partir dessa transformação na forma de existir do circo, é inegável a necessidade de se criar registros. Trata-se de viabilizar uma memória que sobreviva para além de seus agentes. Porém, é importante destacar o quanto é fundamental que essa memória seja múltipla. Muitas vezes, quem opta por utilizar apenas registros oficializados, sendo esses comumente uma posição dentre as muitas que existem, corre o risco de conhecer uma história só¹⁴. O que, como afirma Adichie (2009), não apenas elimina grande parte da história como também cria estereótipos. Além disso, “É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder” (ADICHIE, 2009).

Em busca de uma definição de ‘circo’, no *google*, a primeira referência remete ao site CIRCODATA:

Espaço circular desmontável e coberto com lona, com pista central (picadeiro) dentro da qual os artistas itinerantes realizam exibições. Elas podem ser força, equilíbrio e agilidade física, no solo, em números aéreos, números de equilíbrio, e, até pouco tempo, com animais e feras.¹⁵

Este conceito de circo destaca apenas um setor de um ramo da atividade: o circo de lona itinerante em seu fazer de shows cotidianos. Mesmo em se tratando deste, reduz suas potencialidades. Ainda faltaria incluir inúmeras possibilidades de atrações, tanto em relação aos números – que só foram citados os acrobáticos – quanto da natureza de lugares - que só foi citada a lona. Desde a época em que havia somente os chamados tradicionais, os artistas já se apresentavam fora da lona. Mas o circo é ainda mais amplo que esta definição, seja dentro ou fora da lona. Silva amplia isso no caso dos conceitos sobre circo:

Quando se trata destes conceitos, em particular: circo, circo-teatro e palhaço, há certo “senso comum” de definições “prontas” ou mesmo uma urgência por definições, como se não carregassem em si história, potências, disputas no campo das relações de poder e saber. (SILVA, 2014, p. 11, grifos da autora)

O circo será apresentado, inicialmente, neste texto, a partir da visão de um conjunto de pesquisadores, como veremos com detalhes adiante. Segundo Oliveira (2016), hoje as artes circenses estão constituídas em seis segmentos: circos itinerantes;

¹⁴ Conceito desenvolvido pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em sua fala na conferência anual – TED GLOBAL 2009 – de 21 a 24 de julho em Oxford, Reino Unido. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>. Acesso em 13/01/2019 às 13:16.

¹⁵ Disponível em: <[http://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=c&:>](http://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=c&:). Acesso em 27/06/2018.

trupes, grupos e companhias; artistas circenses; escolas de circo; projetos de circo social; e pesquisadores. A palavra ‘circo’ pode, então, fazer referência a diferentes funções: a um lugar tanto quanto a uma atividade, e hoje, também a uma área de conhecimento. Pode-se ouvir: “hoje à noite vou ao circo”, da mesma forma dizer: “eu faço circo”, ou: “sou um pesquisador de circo”, sem se equivocar no uso do termo em nenhuma das situações. Cada vez mais comum também serem anunciadas, por exemplo, “aulas de circo”.

Na tentativa de conceituar e nomear o que é ‘circo’, emerge a discussão sobre dividir o circo em tradicional, novo ou contemporâneo. Silva (2019)¹⁶ coloca uma perspectiva interessante dessa divisão, quase trazendo para essa problemática do ‘tradicional x contemporâneo’ o caráter de uma pseudoquestão, uma vez que parte de um desencadeamento de desentendimentos em relação ao circo: “O que esses dois grupos não conhecem? Eles não conhecem a história do circo”. A autora sustenta que essa divisão, pautada na estética, encontraria pouco lugar, caso a história do circo fosse conhecida por ambos os grupos, os quais frequentemente não reconhecem ‘circo’ no fazer do grupo oposto. A discussão será retomada mais adiante no texto.

Entre inúmeras mudanças que transcorrem no circo no Brasil, temos alterações significativas no espaço urbano e no modo de vida dos circenses, que são concomitantes ao surgimento de outro modo de transmissão do conhecimento. É quando se inicia um processo de ensinar circo a pessoas que, como explica abaixo Silva, não tem o destino¹⁷ de ser circense.

Qual o grupo que vai formar os professores da Escola Nacional de Circo? Artistas oriundos do chamado tradicional. Só que, como escola, eles têm que se reinventar. Não é mais a lona. Não é mais ensinar as crianças do circo. (...) Sempre tinha um artista responsável por ensinar crianças do circo, e os pais transferiam essa responsabilidade. Então, não é mais filho, sobrinho, neto. Agora, é uma pessoa que chega (...), sem nenhum tipo de vínculo com nada que se diz artístico ou circense. Você tem alguns artistas que vêm, sim, mas tem um monte de gente que vem da classe média, tem gente da classe alta, da classe baixa. A esfera é enorme e eles têm que se reinventar, para ensinar esse tipo de pessoa, que não tem a fatalidade de “nasceu no circo, tem que ser de circo, tem que ser artista”; não tem. (SILVA, 2019)¹⁸

¹⁶ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹⁷ É uma fala popular entre os circenses tradicionais, comparar-se com a vida dos reis. Você já nasce predestinado a de ser rei, da mesma forma que, por muito tempo, quem nascia no circo, teria a fatalidade do destino de ser circense.

¹⁸ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Ainda sobre as adaptações que os mestres precisaram passar, Silva fala de como a vida circense era antes das escolas fora da lona:

Você acorda e dorme aprendendo. O processo de observação é uma aprendizagem importante, o processo de troca. Tudo, tudo é um processo de formação. Aí, na escola, tem hora para começar e hora para acabar. Você não pode bater em aluno, (hábito) que era uma característica dos grupos, não só dos circenses. Não é privilégio dos circenses. (...) Na escola, você já vai ter, daqui a pouco, o ECA¹⁹. (...) Então, eles têm que se reinventar para a escola de circo. (SILVA, 2019)²⁰

Dando continuidade à questão da categorização dualista entre ‘tradicional’ e ‘contemporâneo’, a partir desse novo grupo de circenses que aprende o circo fora do contexto da lona, e que de inúmeras maneiras se profissionaliza, podemos configurar um modo diferente de olhar essa tentativa de divisão do circo. A mudança que aconteceu no modo de transmissão do saber, em decorrência das transformações no modo de vida dos circenses, bem como da sociedade ao redor, configura um marco que transforma exponencialmente a maneira de praticar, estudar e pensar o circo. É na absorção dessa lógica capitalista de contrato de mão de obra especializada que os maiores circos passam a contratar os artistas separadamente, sendo seu trabalho “unicamente a apresentação de seus números” (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

O circense tradicional itinerante, por sua vez, não poderia apenas conhecer truques de uma ou mais habilidades para realizar seus números no espetáculo: “É no circo armado que se dá todo o conjunto de situações que contribuem para a formação dos artistas, complementando o processo de ensino-aprendizagem com elementos que fazem parte da educação de um circense” (MACEDO, 2008, p. 64). O circense itinerante, ao qual Macedo faz menção, é um ‘sujeito coletivo’ (Idem, p.66). O seu fazer consistia em inúmeros saberes coletivos, que tinham no circo um modo de vida. Esse modo de desenvolver o circo carregava, inclusive, um tipo de relação com os ambientes em que chegavam e que partiam.

¹⁹ Estatuto da Criança e do Adolescente. “O ECA dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente, sendo fruto da lei 8.069 de 13 de julho de 1990. O Estatuto da Criança e do Adolescente nasceu de um movimento de conscientização e respeito pela criança e pelo adolescente. Antes do surgimento do ECA, existia apenas o Código de Menores (uma lei de 1979), uma lei voltada apenas para os menores de 18 anos, pobres, abandonados, carentes ou infratores”. Disponível em <http://www.psbnacamara.org.br/art_det.asp?det=130>. Acesso em 02/07/2019.

²⁰ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Devido a estes constantes deslocamentos, mesmo que vistos com desconfiança pelas populações sedentárias das cidades, lugarejos e vilas por onde passavam, também causavam fascínio e eram os portadores de outras experiências e saberes, provocando nestas mesmas populações que os rejeitavam o desejo de conhecê-los, ainda que somente enquanto durasse a função circense. (MARQUES, 2004, p, 71)

Após a criação das escolas de circo nos anos 1970 e 1980, a “função educativa do circo” (HOTIER, 2003) ganha destaque na sociedade urbana, fora da lona, e cresce exponencialmente fora do ambiente restrito das famílias, em que essa noção expandida do fazer circo já era reconhecida. A primeira ‘escola de circo’ fora da lona no Brasil foi a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978, na cidade de São Paulo. Até este momento, reforçamos, não existia no Brasil uma proposta formalizada de ensinar circo fora do ambiente da família circense.

A academia foi o fruto de uma iniciativa dos circenses - com o desejo de continuar o ensino de circo para seus filhos -, aliada a uma parceria institucional governamental, realizada pela Associação Piolin de Artes Circenses. Foi dirigida, à época, por Francisco Colman, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão de Circo, sob a direção de Miroel da Silveira.

E “(...) quem é que vai ser aluno da Academia Piolin das Artes circenses? Todo mundo da cidade, todo urbano. Desde as chamadas classes baixas, alguém que ia lá para tirar a barriga (emagrecer), atores, dançarinos, cantores (...)” (SILVA, 2019)²¹. No entanto, apesar de serem o público-alvo, a ideia, na prática, não funciona para os circenses. Apesar da importância da Piolin e de todo o movimento que a gerou, a escola teve pouca duração, já que em cinco anos havia fechado suas portas (ABREU; SILVA, 2009).

Concomitante à escola em São Paulo, no Rio de Janeiro gestavam a formação da Escola Nacional de Circo (ENC).

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 Escola 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 Aloísio Magalhães, em 1981, incorporando as áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro – teatro, dança, ópera e circo – foi o último passo

²¹ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

necessário para a consolidação e a fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. (CAMARA; SILVA, 2006, s/p)

No início, um dos objetivos principais da ENC “(...) era o de dar continuidade aos ensinamentos da arte aos filhos de circenses que frequentavam a escola formal. Pelo menos no início do processo” (Idem). Era um momento em que o circense de tradição familiar passava por uma transição importante no modo de vida, aos poucos deixando a vida nômade.

Nenhum dos meus primos, tirando uma prima, ninguém seguiu (a profissão de) artista de circo. O que era impensável até então, na história do circo. Que uma ou duas pessoas pudessem sair do circo e fazer outra coisa, tudo bem, mas uma geração inteira? Então, isso não aconteceu só na minha família, isso não aconteceu só no Brasil. Isso não aconteceu só na América Latina. Aconteceu em vários lugares. (SILVA, 2019)²²

É necessário compreender a amplitude do movimento que acontece nessa direção.

Não é simples o que acontece num processo de organização de trabalho e formativo para dentro de um circo que a geração toda sai. Todos saíram ao mesmo tempo do (que) outros artistas circenses? Não! Mas até 80/81, a maioria tem os seus filhos no lugar aonde tem: processos pedagógicos, metodológicos, que é a escola. São as quatro paredes. Este outro lugar aqui, não tem. Eles incorporam isso. (Idem)²³

Erminia Silva questiona como pessoas que deram formação para os espaços institucionais de atuação passam a incorporar a noção de que não tem método ou processo pedagógico em seus modos de ensinamento, e, a partir dessa constatação, decidem colocar seus filhos nas escolas formais. E essas escolas ainda sustentavam resquícios de certo entendimento de ‘circo na lona’. Chama atenção, por exemplo, a faixa etária para ingressar na escola: “a idade para se inscrever na escola profissionalizante de circo era de 7 a 17 anos, faixa etária considerada ideal para o aprendizado e para o desempenho físico que o *adestramento*²⁴ requer” (INACEN, 1982)²⁵.

²² Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

²³ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

²⁴ Grifo nosso.

²⁵ Inacen. Portaria nº 11 de 5 de maio de 1982.

Esse pensamento vem de como se entendia a formação nas famílias de tradição circense. O aprendizado do herdeiro de um circense acontecia desde a infância. Era parte de sua educação assim como a escrita, a higiene e as normas de segurança.

Pensar como se moldou historicamente a ideia de formação em circo no Brasil, desde antes e depois que houve a ruptura do modo de vida das famílias circenses, nos ajuda a compreender os caminhos trilhados até as formas de conhecer e desenvolver o circo hoje.

A ENC se tornou uma escola técnica, profissionalizante, e, com isso, expandiu seu público-alvo - sem o foco de atender os filhos dos circenses. Hoje, a faixa etária é a partir de 16 anos e recebe jovens de todo o Brasil na audição de ingresso no curso. É um curso técnico com foco na preparação dos alunos artistas para o mercado de trabalho, de modo que o estudante que conclui sai com DRT²⁶.

O Curso Técnico em Artes Circenses é realizado pela Escola Nacional de Circo, em parceria com o Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), e é o primeiro no gênero a ser reconhecido pelo Ministério da Educação. Foi instituído pela Resolução nº 11 de 02 de abril de 2015 do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro do Ministério da Educação. (FUNARTE, 2017)²⁷

Por ser a única escola pública nacional em um país com a extensão territorial do Brasil, considera-se o número de vagas insuficiente, o que torna a seleção mais disputada. Os selecionados estudam em período integral por dois anos, com bolsa de estudos. A escola atende, principalmente, jovens que ainda não trabalham com circo, mas que tiveram uma iniciação em escolas de lazer e/ou projetos sociais com circo.

Pesquisador da área de formação do artista circense, Duprat (2014) afirma, em suas análises, que a expansão do circo vem acontecendo de modo concomitante por escolas especializadas, projetos de circo social, cursos livres, entre outros. Sabe-se que a própria itinerância do circo promoveu a manutenção do crescimento dessa arte. No entanto, desde a década de 1990 ficou notável a expansão do acesso ao circo por

²⁶ O chamado DRT é um registro profissional emitido pela Delegacia Regional de Trabalho nos termos dos artigos 6 e 7 da Lei 6533/78, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnicos em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.satedsp.org.br/drt/lei-6533/>>. Acesso em 02/07/2019.

²⁷ Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/edital/processo-seletivo-para-ingresso-de-novos-alunos-no-curso-tecnico-em-artes-circenses-da-escola-nacional-de-circo-%E2%80%93-turma-20172019/>>. Acesso em 09/06/2019.

diferentes espaços e agentes diante do crescimento de projetos de circo social no país (OLIVEIRA, 2016). Isso também é perceptível por meio de observação do campo, conversas com os pares, páginas nas redes sociais e eventos de diferentes instituições, assim como o modo pelo qual os jovens formados nesses contextos vêm ocupando formas de fazer circo nos diferentes espaços, das mais diversas maneiras.

O circo vem ocupando novos lugares e, com isso, a multiplicidade torna-se crescente em seu fazer. Um exemplo emblemático é o uso da palavra, e da função, do palhaço no feminino – palhaça – e, sendo realizada, de fato, por mulheres. No tempo do circo-família, e, posteriormente, nos circos dos chamados tradicionais, isso não era possível. É um acontecimento diretamente ligado ao advento do circo nas escolas.

A produção do feminino de palhaço se dá depois das escolas de circo. E aí, você abre um rastro para formação de grupos de palhaças impressionante, no mundo inteiro, no Brasil muito amplo. (...). Não foi liso. Você tem muito circense de lona itinerante que não reconhece mulheres palhaças. (SILVA, 2019)²⁸

O encontro e as discussões nesses novos espaços viabilizaram esse modo de ver diferente do que se cultivou por décadas na lona e depois fora dela.

E uma coisa que ampliou de modo significativo essa questão, desses alunos de escolas de circo e das várias origens urbanas que eles estão vinculados (...), vários desses voltam para esse urbano como detentores do conhecimento e produção das artes circenses. E voltam para vários grupos dos quais eles eram de origem. (...). Então, você vai desenvolvendo vários tipos de trabalhos com vários grupos. (Idem)²⁹

Nessa mesma entrevista, Silva afirma que, por essas razões, não dá, então, para em uma frase colocar ‘circo é, dois pontos’. Contudo, apesar do “caráter múltiplo do espetáculo circense” (SILVA, 2014, s/p), parece mesmo que o lugar em que o circo tem sido mais reconhecido entre os autores é este: o da habilidade acrobática, que destaca o risco, muitas vezes comunicando perigo.

Essa valorização da habilidade acrobática pode ser proveniente da regularidade com que reconhecemos em cena nos espetáculos circenses, mesmo nas diferentes especialidades, essa qualidade de corpo em comum: a do corpo acrobático. Observa-se

²⁸ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

²⁹ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

com frequência em espetáculos de circo pelo mundo, que, mesmo não sendo todo palhaço, nem todo mágico, nem todo malabarista, um acróbata, todos esses podem ter um corpo acrobático apoiando a prática; mas não se pode reduzir esse corpo apenas a essa habilidade.

O corpo circense é muito mais rico do que isso. Você reduzir o corpo circense a um corpo da ginástica olímpica, não que a ginástica olímpica em si não seja um complexo de coisas, mas esse é um ganho americano, que os europeus engoliram também. O corpo circense é de uma multiplicidade. Isso vale para a música, para a dança, mas eu estou falando do circo. Por que que eu falo que o corpo do circo é rizomático? (SILVA, 2019)³⁰

Esse ‘rizomático’ que Silva coloca vem da palavra ‘rizoma’. O rizoma se trata da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se a partir de qualquer ponto, servindo para exemplificar um sistema epistemológico em que não há raízes. Silva se utiliza desse conceito filosófico, em que a botânica está como uma alegoria. “Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, e a erva daninha. (...). Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE, 2010, p. 15). Silva se apoia em Deleuze e Guattari, e apresenta a estrutura do conhecimento se elaborando simultaneamente, enredada, com múltiplos atravessamentos, a partir de todos os pontos, sob a influência de diferentes observações e conceitos.

Cada artista detém especificidades de seu fazer junto com uma teatralidade circense³¹. Cada integrante é um sujeito sensível, com determinado modo de se expressar em seu corpo. Bakhtin (1987), em sua obra *A cultura Popular na Idade Média*, explora o conceito de carnavalização do mundo, cuja ideia do corpo grotesco é equivalente direto a esse corpo extraordinário dos espetáculos circenses. Segundo Bakhtin, “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo” (1987, p. 277).

Além do espetáculo de circo ser, desde sempre, um fazer múltiplo, existem diferentes tipos de espetáculos circenses, que foram sendo desenvolvidos com as transformações dentro das famílias circenses e também com a vida na cidade. Sem a

³⁰ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

³¹ “Teatralidade circense entendida como o que engloba as mais distintas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense.” (SILVA, 2014, p. 30)

intenção de esgotar todas as fontes de pesquisas, serão levantados alguns exemplos para ilustrar.

I. 1.1. ESPETÁCULOS CIRCENSES

Conforme o artista e pesquisador circense Rodrigo Matheus nos lembra: “(...) o espetáculo circense, desde o seu surgimento, sempre assimilou as novidades de sua época, sendo esta uma de suas características definidoras” (MATHEUS, 2016, p. 51). Essas novidades eram desde as duplas caipiras que se promoviam no circo, e que, em outro momento, traziam público para este quando já tinham algum prestígio, até a própria televisão, colocada como atração com as telenovelas, entre inúmeras outras atrações.

Além desse modo de operar do fazer circense desde sua chegada ao Brasil, constata-se diferentes maneiras de composição do espetáculo circense, em seus múltiplos modos de produzir cena, entendendo que estão conectados às formas de aprendizagem e vivência da lona. Um tipo de espetáculo de circo muito forte no país, que não poderia ser descrito nem representado por essa redução às qualidades acrobáticas, é, por exemplo, o circo-teatro.

O circo-teatro originou-se da transformação e aprofundamento da linguagem teatral que faz parte do circo “moderno” desde sua raiz e pode ser compreendido como a representação de peças teatrais de diversos gêneros como parte integrante do espetáculo circense. (JANNUZZELLI, 2013, p. 40, grifo do autor)

Injustamente excluído por décadas da história do teatro brasileiro, o circo-teatro chegou, já no século passado, a territórios do Brasil em que o teatro convencional não chegou até hoje (PIMENTA, 2009). Sabe-se que o referido hoje descrito por Pimenta se deu em 2009, e que é diferente de dizer hoje em 2019, sob o risco de anacronismo, principalmente considerando a expansão das políticas culturais no governo Lula (2003 – 2011) – pontos de cultura, atividades quilombolas, fomentos diversos e, em muitas delas, o teatro convencional esteve envolvido, alcançando novas regiões do Brasil. Isso, porém, não muda o fato de que os circenses chegaram antes, por um longo período, em lugares que o teatro não havia chegado.

O circo-teatro por muitos anos teve o espetáculo dividido em duas partes: a primeira com um show de variedades e a segunda, com peça teatral. Hoje, temos companhias de circo-teatro, como o Circo Tubinho, que faz do início ao fim de seu espetáculo uma peça, e que, portanto, não tem como centro o fazer acrobático, ou seja, propõe outra maneira de se conectar com o público.

(...) uma das constantes que conferem identidade ao circo-teatro reside justamente na questão de o espetáculo representado estabelecer estreita conexão com o imaginário do espectador que o assiste, conformando-se ao gosto do público através da apropriação das tendências do momento. (JANNUZZELLI, 2013, p. 41)

Temos, então, essa forma de fazer circo no Brasil, que se apropria do que está na moda local, a partir de um estudo anterior, e cria tal conexão com a plateia que a provoca a retornar no dia seguinte. Por isso, um recurso é apresentar sempre peças inéditas no local em que estão realizando uma temporada. Além do vasto repertório que costumam desenvolver, isso só se tornou possível pelo desenvolvimento de uma modalidade do circo que possui uma encenação extremamente original, com uma série de técnicas e recursos, e nenhum desses dependentes da ovacionada qualidade acrobática. Por exemplo, um recurso comum é, a partir da pesquisa da cultura local do bairro ou cidade que irão se apresentar, incluir no texto maneiras de falar, nomes dos lugares e acontecimentos locais em forma de piada ou provocação.

Outro exemplo de um circo com características próprias é o trabalho realizado pelos palhaços excêntricos musicais. No Brasil, conversei com artistas de circo que consideram que para ser um excêntrico musical do circo seja necessário transformar objetos inusitados em instrumentos musicais. É um tipo de apresentação que se tornou uma especialidade de alguns grupos de circenses que iam envelhecendo. Ao sentirem o corpo modificar, se adaptaram para continuar realizando shows, focando o seu desenvolvimento artístico na música e na comédia. Mas não é realizado apenas com instrumentos inusitados, nem por artistas mais velhos.

Além dessas, existem outras formas de fazer o circo que extrapolam o corpo acrobático, por exemplo, a Trupe Lona Preta³², um grupo de palhaços músicos, com herança do teatro, que não passou pelo aprendizado de acrobacias e atua no circo. O trabalho deles demonstra que a acrobacia não precisa ser o eixo central ou base, e inclusive, como neste caso, nem é necessário passar por ela para ser circo.

Tal afirmação não pretende e nem tem a capacidade de tirar a importância do corpo acrobático na história do circo, e sua expansão no Brasil, mas, sim, a de reiterar que há muitas formas de fazer/ser circo. Não se apresenta, portanto, nenhuma conclusão sobre o tema, mas importa justamente afastar esse desejo ou a busca pela definição do que é circo.

³² “A Trupe Lona Preta atua desde 2005, mesclando em seus espetáculos diversas linguagens artísticas, entre circo, música, teatro, artes plásticas e cinema”. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=23660>>. Acesso em 02/03/2019.

O único objetivo deste breve levantamento é ampliar o modo de perceber a arte circense. Em um documentário realizado pelo SESC, à ocasião do Festival Internacional de Circo de 2015, nomearam o mesmo fazendo uma provocação sobre a definição deste fazer, chamando-o de: “Circo é.... circo.”³³.

Existem, portanto, muitas referências textuais, que serão apresentadas adiante, que tentam definir a materialidade do circo como “o corpo em risco”. Convém novamente lembrar que é mais um campo de disputa de poder, e destacar que a tentativa de definição do que é circo faz emergir uma zona excludente a partir do que sobra, ou seja, define-se também o que **não é** circo.

Nenhuma das tentativas de conceituação é, portanto, isenta de disputas. Em entrevista com Erminia Silva (2019), ela defende que o: “Circo é uma mistura transversal, *transver*, diversidade. E uma produção antropofágica, e uma produção rizomática. De quando? De sempre. Cada um contemporâneo ao seu tempo” (SILVA, 2019)³⁴.

I.2.1. CIRCO, RISCO E CORPO ACROBÁTICO

Em sua dissertação, Ferreira (2012) apresenta como a palavra ‘risco’ evoluiu em suas formas de utilização até hoje. Este resgata que o primeiro registro da palavra ‘risco’ data do século XIV, quando ainda não havia conotação de perigo, nem relação com acidente.

Neste período, o termo risco remetia ao sentido de dano, perda e também de ganho. Contudo, parece ser que na modernidade o termo consolidou-se no campo da navegação, da prática mercantil e das ações militares, e desde então representa uma ambiguidade entre os sentidos do possível e do provável, do positivo (ganhar) e do negativo (perder). Consequentemente, nós o entendemos, de modo genérico, como sinônimo de incerteza. (FERREIRA, 2012, p. 35)

Ferreira, portanto, relaciona o risco nas atividades circenses com a incerteza de um resultado esperado.

Portanto, toda atividade realizada no circo – seja uma instalação, montagem, a aprendizagem de uma nova acrobacia, a preparação de um novo número – contém riscos, isto é, pode resultar de modo favorável, representado pelo sucesso, ou, ao contrário, ter uma consequência desfavorável, como no caso de um acidente. (FERREIRA, 2012, p. 36)

³³ Documentário Circo é ... Circo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0>>. Acesso em 24/01/2019.

³⁴ Entrevista realizada com Erminia Silva em 13/06/2019 - Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Entende-se, então, o porquê de uma associação do risco à dúvida e também ao perigo. E o que poderia ser a consolidação do perigo de algum risco é o acontecimento do que comumente chamamos de acidente. Contudo, acidente é um nome constantemente usado no lugar de negligência. Faz-se, aqui, uma breve ênfase por entender que acidente seria algo que ocorreu por ser impossível de prever, e, portanto, impossível de ser evitado. O que chamamos de acidente no circo, inúmeras vezes, poderia ter tido outro resultado, caso as precauções básicas tivessem sido priorizadas.

Dando continuidade a questão do circo associado ao corpo acrobático e à ideia de risco como perigo, Wallon afirma que o circo é a arte do risco (WALLON et al., 2009). Para Fagot, o circo é “... l'exaltation des corps dans un face à face avec le risque” (FAGOT, 2010, p.12)³⁵. Na mesma linha, Rocha afirma que o circo “(...) é uma cultura de consagração da vida, de desafio à morte” (ROCHA, 2010, p. 62). Uma razão que pode favorecer essa predileção em afirmar o centro do circo como o risco, comumente associado ao perigo, é o fato de que seja efetivamente o risco que torne o circo único em seu fazer, uma especificidade. Ou seja, não é tudo no circo que tem perigos inerentes, como alturas enormes, fogo, necessidade de precisão para evitar danos físicos etc., mas é só no circo, dentre as artes cênicas, que temos esse tema do corpo em risco tão em evidência.

“No cerne dos dispositivos de representação eles introduzem a dupla instável que forma o riso e o temor” (WALLON, 2009, p.16). Então, muitas vezes, a dramaturgia do espetáculo circense se apoia na mensagem de constante risco da queda, ‘risco’ como incerteza, focando a fragilidade e vulnerabilidade do protagonista. É possível dizer que seria o risco relacionado ao perigo o modo como o circo significa, como o circo se comunica.

Ao estabelecer, porém, de maneira generalista, que a materialidade do circo é composta pelo corpo em risco, se reduz a arte circense. Faz-se necessário pontuar a discussão, pois, uma vez que se fala em circo, existem inúmeras outras especialidades, não apenas as acrobáticas, que entram em cena. Falaremos dessas outras mais adiante.

Para exemplificar a questão da centralidade histórica do risco em diversas práticas circenses, uma das cenas comuns em espetáculos de circo, que é um clássico no circo tradicional – que ainda acontece, mas com menor frequência – é fechar um número de

³⁵ “[...] é a exaltação dos corpos face a face com o risco.” (FAGOT, 2010, p. 12, tradução nossa).

trapézio de voos com um ‘erro’ no truque mais difícil, proposital, com o intuito de retornar e superar, produzindo uma sensação de frenesi no público.

O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O que o público presencia é a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. (BOLOGNESI, 2003, p. 189)

Conforme Bolognesi afirma acima quando fala da ‘construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação’, é justamente o fracasso, seja ele real ou cênico, que vira construção dramaturgica. Descreve uma cena de trapézio de voos clássica, em que a ação, muitas vezes, nada tem a ver com uma falha, ou descuido. E que independentemente disso, a queda é real. Então, é justamente essa preparação corporal, que exige uma disciplina de todos os instantes (FAGOT, 2010), que se permite até escolher ‘não agarrar o truque’³⁶ para acertar na próxima tentativa, e comunicar: superação.

Rocha (2013), por sua vez, traz uma visão do circo na construção de um corpo que, segundo ele, não visa produção ou competição, mas, sim, a execução. Coloca o trabalho no campo das habilidades - sem fazer menção ao seu lugar enquanto arte -, confere ao circo o lugar dos corpos disciplinados que voam e fazem coisas extraordinárias, que, não raras vezes, se apresentam em formas excessivas.

Para Fagot (2010), o circo domina a arte de controlar o acaso. Pode se aplicar essa ideia não apenas ao corpo que busca o controle, mas também em relação às estruturas que sustentam o circo de lona. Apesar de muitas vezes aparentar, para pessoas leigas, uma montagem experimental, sem domínio dos conteúdos adjacentes de engenharia e segurança, é justamente o oposto, por se tratar de uma atividade altamente especializada, realizada por profissionais que precisam ter muita competência. Silva (2019)³⁷ nos relembra: não é possível estudar as descobertas tecnológicas sem estudar o circo.

³⁶ Termo utilizado pelo circense quando o trapezista voa de um trapézio, realizando uma acrobacia no ar, e pega nas mãos do *portor*. Quando isso acontece, é porque o volante, pessoa que estava no trapézio, “agarrou o truque”.

³⁷ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Um erro no circo nesse tipo de situação custa muito caro e, por isso, é um ambiente que requer *expertise*: montagem de traves, de *box trauss*³⁸, equipamentos de segurança e, principalmente, a montagem da lona.

Inicialmente³⁹, as dificuldades para se encontrar matéria prima compatível com os requisitos técnicos ou mesmo quem soubesse processá-la para confeccionar o equipamento, obriga a que todos os instrumentos sejam fabricados pelos próprios circenses. Deve-se considerar também que os números de circo envolvem grande risco para os artistas, o que torna indispensável que os aparelhos tenham a máxima garantia de segurança, implicando grandes exigências técnicas e conhecimentos acerca dos equipamentos a serem produzidos. A questão também diz respeito a segurança do público. (SILVA, 1996, p. 93)

É possível dizer que o limite é um dos pontos de partida neste lugar do circo, por exemplo, em que se valoriza o corpo acrobático, e que o relaciona com o risco que leva em conta o perigo. O pacto que é criado com a plateia é: o que se faz é extraordinário e pode dar muito errado; mesmo que, na realidade, a possibilidade de acontecer seja reduzida. A cena que traz o risco à tona é, na verdade, uma seleção de elementos dos quais o artista tem habilidades para executar e controlar. A estética que é criada a partir do risco é utilizada pelo artista como uma ligação com a plateia.

Contudo, ao assumir risco, é importante destacar a natureza deste. A questão é o risco na construção dramática. O risco como construção dramática não é qualquer risco, é uma produção de sentido de risco, pois configura-se em uma estética. É comunicação. Quando comunico, tenho que comunicar com alguém. Nunca acontece apenas no corpo de quem está em risco. Implica em pensar como o corpo que está em risco comunica 'risco!'. O corpo circense acrobático é um corpo especializado em se colocar em determinados perigos para propor sentido de risco no outro. Como explica Guzzo (2010): “Ao assistir um acrobata no circo, imaginamos de mil formas seu futuro, suas probabilidades e visualizamos assim o risco daquele corpo que não é nosso, mas que poderia ser nosso e que se faz nosso ao mostrar-nos do que é capaz” (p.60).

O perigo a que o artista se submete em cena acontece verdadeiramente. De fato, num ato de acrobacias em altura, por exemplo, o corpo pode falhar e cair. Quando o risco é apresentado enquanto uma construção dramática, então, não é a negação do risco como uma possibilidade real, para além do campo ficcional, que está em jogo. Porém, parte-se da concepção de que é parte de um todo. Pode parecer contraditório, mas

³⁸ As traves e os box são estrutura de aço ou alumínio, comumente usada em eventos com apresentação de números aéreos pela facilidade de montagem e desmontagem do mesmo.

³⁹ Inicialmente aqui faz referência ao período que chegam ao Brasil no séc. 19.

enquanto pretende-se ampliar a comunicação sobre risco, na cena, em seu fazer cotidiano, o artista circense trabalha justamente para minimizar as possibilidades de danos através de ensaio, estudo e práticas diárias. Quanto mais seguro de suas habilidades de se pôr em perigo, maior a probabilidade de expressar o risco.

Um exemplo atual foi, em uma cena do espetáculo BABEL, GLÖM⁴⁰, apresentado pela companhia sueca Kaaos Kaamos, no CIRCOS - Festival Internacional de Circo do SESC - SP, de 2019. São seis acrobatas fazendo truques de solo, coletivos, em que alguns fazem diferentes tipos de lançamento, enquanto outros recepcionam. E em determinado momento, enquanto uma das volantes⁴¹ é lançada, um dos portos passa e, encena como se estivesse fazendo uma brincadeira, que interrompe a artista em pleno voo. Ou seja, ele brinca de derrubá-la, fazendo que todos se reorganizem para salvá-la.

É audível o susto do público, que respira aliviado assim que o grupo a recebe antes de chegar ao chão, que é seguida pela cena em que estes fazem expressões de repressão à 'brincadeira' do colega. Mas o jogo com a plateia em seguida, é de o grupo tirando sarro do rapaz, que quando se vira para o público, demonstrando estar arrependido do que fez, tem como fundo da cena todo seu grupo caçoando dele. Então, é um jogo cênico, que só é possível em razão do alto grau de qualificação técnica.

Essa ideia de associar o fazer do circo diretamente a este lugar do risco também é muito comum nas discussões sobre o chamado circo social. Por se tratar de um projeto voltado a crianças e jovens em situação de vulnerabilidades, é comum aproximar os perigos que os atendidos passam, que normalmente não podem controlar, aos perigos do circo, que podem dominar à medida em que se especializam tecnicamente. Consequentemente, essa ideia de circo social tem mais adesão à noção de circo como fazer do corpo acrobático.

Por exemplo, o espetáculo da abertura do CIRCOS em 2015, foi da escola de circo peruana *La Tarumba*⁴², conhecida mundialmente pelo seu trabalho de circo social. E o que se destacou foi o virtuosismo acrobático daqueles corpos potentes, desafiando os seus

⁴⁰ Programação do festival disponível em: <<https://circos.sescsp.org.br/programacao/babel-glom/>>. Acesso em 25/07/2019.

⁴¹ Acrobata que é lançada e faz poses e saltos sobre um porto, ou portora - pessoa que dá suporte, faz os lançamentos e recepciona.

⁴² Disponível em: <<https://www.latarumba.com/zp/>> Acesso em 25/07/2019.

limites e comunicando risco com lançamentos de banquine⁴³, maca russa⁴⁴ e saltos em grandes alturas.

Sem pretender esgotar o assunto, serão apresentadas, aqui, algumas definições, organizações que atuam circo social no Brasil, e um histórico sobre como o fenômeno é reconhecido no meio circense, mesmo sem haver unanimidade a respeito.

1.2. CIRCO SOCIAL: CONCEITOS E FORMULAÇÕES

Silva problematiza o termo ‘social’:

Eu tenho uma questão com o ‘social’, eles⁴⁵ também têm, porque o social não explica nada. Porque o social é tudo. (...) O social, que nem cultura, e popular. Popular é o que? Então, são conceitos difíceis de precisar o que significam. Mas, acaba-se usando circo social. (SILVA, 2019)⁴⁶

Gallo (2010, p.26) apresenta o circo social como “(...) o fenômeno no qual a arte circense é utilizada como ferramenta pedagógica para formação e educação de sujeitos, dando preferência aos que se encontram em situação de risco social”. Bolognesi (2005) complementa afirmando que o circo social é formado por programas sociais e comunitários que utilizam a linguagem do circo para a formação de cidadãos. O autor destaca que esses são concebidos e gerenciados, na maioria das vezes, por entidades não-governamentais que atuam no segmento educacional e social.

Para Hotier (2001, p. 117), no circo social, a “ideia não é de formar artistas de circo e, ainda menos, fazer crer aos beneficiários que este é o fim da ação. A proposta é usar o circo como pedagogia alternativa para jovens em dificuldades e ajudar, assim, toda inclusão social”. Mesmo nos projetos sem a intenção de formar profissionalmente, porém, muitos dos atendidos se tornam entusiastas desta arte (DUPRAT, 2014). Sobre esse

⁴³ Banquine é uma técnica de circo em que dois ou mais portôs (pessoas que são responsáveis pelo arremesso e segurança) lançam o volante (pessoa que será lançada e fará a acrobacia no ar).

⁴⁴ Um aparelho de circo que parece com um balanço de metal gigantesco. Tem um nível alto de perigo, pois lança o acrobata em alturas gigantes, e este será recebido por uma rede ou por colchões carregados por seus companheiros.

⁴⁵ No contexto, Erminia fala sobre a Rede Circo do Mundo Brasil (RCM-Br). Inicialmente formada por seis organizações de quatro estados brasileiros que pactuavam os mesmos pressupostos: Escola Pernambucana de Circo, Aricirco, Acende/Acess (grupo oriundo do Araguaia Pão e Circo), Grupo Cultural Afro Reggae, Se Essa Rua Fosse Minha (SER) e FASE, em parceria com uma organização não-governamental canadense do plano local e internacional, Jeunesse du Monde, e com uma empresa artística do Québec, o Cirque du Soleil.

⁴⁶ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

assunto, Gallo (2010, p. 26) conclui: “(...) intencionalmente ou não, o circo social coopera para a formação de artistas”.

Para Rocha (2010), é nisso que o circo social se diferencia das demais habilidades artísticas nos projetos sociais. Conforme dito anteriormente, é a ideia de que é possível utilizar da sedução pelo risco. Ele afirma que este 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. De fato, ao considerar crianças e adolescentes que convivem em diferentes situações de vulnerabilidade, com perigos dos quais não podem ter controle, quando são apresentados a situações que têm riscos que podem controlar, pode-se gerar um impacto que segue para um encantamento. A criança ganha protagonismo na resolução da situação, com ferramentas para resolver o conflito do momento, seja a altura ou o desequilíbrio.

Observa-se, porém, que o circo social ao qual Rocha faz menção está ligado à ideia do ‘circo como risco’, e diretamente ligado ao circo dos corpos acrobáticos. Nesta pesquisa, como visto anteriormente, o circo é entendido de maneira mais ampla, contemplando múltiplas habilidades do fazer circense, incluindo, mas não só, as acrobáticas. Erminia Silva, inclusive, associa ao pensamento dos circos sociais a recuperação do aprendiz permanente, como era no circo-família, e vai de encontro a este corpo cheio de afetos e afecções. Trata-se de um corpo que faz acrobacias, mas também dança, faz teatro, socializa e se produz. (SILVA, 2019)⁴⁷

Segundo Perim⁴⁸ (2010), um dos fundadores do Crescer e Viver, os projetos de circo social devem propiciar a crianças, adolescentes e jovens, especialmente os de classes e territórios populares, o desenvolvimento de elevação da autoestima, a construção de autonomia e a ampliação do seu exercício pleno da cidadania. Pontes (2016) afirma que a prática educativa com o circo social promove o mover-se até algo, desde um sonho até um projeto de vida, e que tem a ver com a característica do circo, que é a superação dos limites.

É interessante mapear brevemente a escolha dos diferentes autores no modo de se apropriar do termo circo social no singular, como se o conceito fosse uma unanimidade, um consenso. A proposta é apresentar as versões em que o circo social é descrito,

⁴⁷ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁴⁸ Fundador do Circo Crescer e Viver, presidente da Federação Ibero-americana de Circo e Diretor geral do Festival Internacional de Circo do Rio.

conceituado e realizado nas diferentes experiências. Além disso, convém entender que tanto o ato de nomear circo social quanto o circo em projetos sociais são práticas recentes e, portanto, em elaboração e reelaboração constantes.

A história do circo social se expande como uma rede, nas mais diversas direções e, de modo inesperado, cada uma das ramificações se volta para o conceito, alimentando-o. O complexo processo de expansão da concepção de Circo Social e a multiplicidade de experiências que o alimentaram nos últimos 17 anos, nos mais diversos lugares do mundo, fazem com que seja praticamente impossível falar dele como um conceito único, unívoco. (FUNDARPE, 2009, p. 16.)

Em 2006, o grupo Rede Circo do Mundo - Brasil (RCM-Br) convidou o coordenador da ONG Se essa rua fosse minha (SER), Claudio Barría Mancilla⁴⁹, à época representante do Circo nas Câmaras Setoriais de Cultura, para escrever um verbete do circo social. O resultado foi o texto que segue abaixo:

De um modo geral pode-se definir a Metodologia de Circo Social como a construção por meio da arte circense de um diálogo pedagógico no contexto da educação popular e numa perspectiva de promoção da cidadania e de transformação social. Assim, pelo longo processo de sistematização das suas práticas, que data de inícios da década de 1990, e pelo explícito conteúdo social, político e cultural da proposta e do contexto em que se desenvolve, o conceito de Circo Social é muito mais do que simplesmente aplicar oficinas de técnicas circenses em projetos sociais. É sim, uma proposta político-pedagógica que aposta no desenvolvimento criativo e na construção da cidadania a partir dos saberes, necessidades e potencialidades das crianças, adolescentes e jovens das classes populares.

Hoje, centenas de organizações nas cinco regiões do Brasil trabalham com o conceito de Circo Social, servindo como trampolim para a cidadania de milhares de crianças e jovens.

Educar com circo é apostar na alegria e recuperar todo o potencial civilizatório de uma arte milenar, que desde suas origens teve por base a diversidade, a aceitação do outro, o sentimento do fantástico e do mágico, a superação dos limites, a convivência e criação coletivas e acima de tudo, a brincadeira e o jogo levados a sério. São estes alguns dos

⁴⁹ Doutor e Mestre em Educação pelo PPGEDU/UFF. Fez parte da coordenação geral do Instituto de Arte Tear entre 2013 e janeiro de 2018, onde exerceu as funções de coordenador artístico pedagógico, coordenador geral e Responsável pelo Pontão de Cultura e Educação Tear. Idealizador e diretor da Revista Astrolábio, plataforma de mídia eletrônica colaborativa. Professor na FFP/UERJ de 2007 a 2012. Pesquisador associado à Coordenação de Cooperação Internacional da EPSJV/Fiocruz (2012-2013) como bolsista da Agência OPAS/OMS. Como parte da ONG Se Essa Rua Fosse Minha (2001-2012), coordenou projetos em parceria com UNICEF e UNODC, além de compor a articulação da Rede Rio Criança e da Rede Circo do Mundo Brasil, participando em diversas instâncias colegiadas para incidência em políticas públicas, como o Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC, a Comissão do Fundo Nacional de Cultura e o GT para Política Municipal de Atendimento a Crianças e Adolescentes em Situação de Rua; Também em ações junto ao UNICEF e ao Comitê de População de rua do Ministério da Saúde. (Informações coletadas do Lattes em 21 de junho de 2019).

elementos que baseiam a concepção do Circo Social. O Circo Social sonha com um mundo diferente, integrado e solidário, que se aceite como o que é: o lugar de todos, redondo, itinerante e a céu aberto (MANCILLA, 2012).

No verbete, destaca-se a afirmação sobre o circo social ser um conceito que é muito mais do que simplesmente aplicar oficinas de técnicas circenses em projetos sociais, e, ainda, que serve como trampolim para a cidadania de jovens e crianças. É complexo pensar em formulações que deem conta de um assunto tão amplo como o circo social em um verbete. Conhecendo a história e as realizações de Mancilla, é possível saber que, apesar de criar uma definição descrita com artigos definidos, dando a entender que é um conceito formulado, e com consenso, a própria visão deste educador, não compactua com essa.

Apesar de o circo social se constituir como um sujeito coletivo que compartilha pressupostos teóricos e metodológicos comuns, cada instituição tem uma particular aproximação com o trabalho desenvolvido, apresentando uma metodologia própria e programas que dialogam com o contexto no qual está inserida, com a natureza dos atendidos e com as problemáticas que se apresentam. (GALLO, 2010, p. 26)

Assim como Gallo, Mauriz defende que em cada lugar se aplica o fazer do circo social à sua maneira, afirmando que “(...) o circo social não tem um formato definitivo (...) não existe uma metodologia. Cada escola tem processos diferentes” (MAURIZ, 2019)⁵⁰. Serão apresentadas a seguir algumas instituições que atuam com circo social, tanto pela relevância dos seus projetos, em termos de continuidade, ou seja, que persistem na realização de seus trabalhos, quanto pela rede de contatos e abertura disponibilizada dos mesmos para com esta pesquisa.

I.2.1 ORGANIZAÇÕES E PROJETOS QUE ATUAM COM CIRCO SOCIAL NO BRASIL

Ao ler os materiais disponíveis sobre instituições que atuam com circo social, se destaca como existem mais textos com caráter institucional, e, portanto, com viés quase publicitário, do que textos com teor crítico. Como qualquer área em construção, se destaca o extenso campo de divergências. Aqui, faremos um encontro da leitura dos materiais

⁵⁰ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QtyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

disponíveis com visitas realizadas *in loco* na tentativa de apresentar algumas características desses locais que atuam com circo social.

Em 1991, nasce o projeto Se Essa Rua Fosse Minha (SER). Em visita ao espaço, em fevereiro de 2017, Cesar Marques⁵¹ explica que o objetivo era utilizar o lúdico em sua metodologia; em suas palavras, trata-se de investir na prática da linguagem circense como utensílio pedagógico no trabalho com meninos e meninas de rua.

Principalmente por conta da grande visibilidade que ganhou essa experiência, por muito tempo associaram a este projeto o surgimento de algumas bases do que viria a ser chamado de circo social. Conforme afirma o pesquisador Fabio Dal Gallo, fazendo referência a entrevista com Vanda Jaques: “SER é conhecido por ter sido, no mundo, “o primeiro projeto social com abordagem de circo”, e lhe é atribuída a criação e definição do termo Circo Social” (GALLO, 2009, p. 23).

Apesar de toda a relevância que o SER alcançou no cenário mundial, a base que fica na cidade do Rio de Janeiro tem condições muito parecidas com a maioria dos projetos sociais: lutam para se manter financeiramente e não possuem um espaço com estrutura ideal para as múltiplas atividades de circo na unidade sede. O que não impede nenhum deles de realizar múltiplas atividades circenses, com resultados excelentes em várias frentes. Não pude visitar a lona em que desenvolvem seu projeto maior, com mais recursos e, portanto, mais estrutura, mas a pequena sede do Rio de Janeiro tinha o mesmo cenário, que será exposto mais adiante, encontrado no espaço Crescer e Viver, também no RJ, e na Escola Picolino de Artes Circenses, visitada no mesmo ano.

O Circo Crescer e Viver, criado em 2001, realiza um trabalho com circo social desde 2003. Segundo o site oficial⁵², é um empreendimento social que desenvolve ações com atuação em todos os elos da cadeia produtiva do circo, por atuar nos campos da formação, produção, difusão e fruição das artes circenses. Anunciam que a proposta do seu programa de circo social é articular, também de forma lúdica, as dimensões simbólica, social e educativa das artes circenses.

⁵¹ Antônio Cesar Marques da Silva (1955-2019) - Arte Educador, poeta, autor de textos teatrais diretor artístico da companhia de jovens Griôts e Secretário Executivo da Ong Se Essa Rua Fosse Minha. Um ativista que lutou contra o racismo e pela garantia de direitos de crianças, adolescentes e jovens. Como Arte Educador deixou sua enorme contribuição para o Circo Social na formação de novos educadores da Rede Circo do Mundo Brasil. Disponível em: < <http://www.redecircodomundo.org.br/noticias/73-nota-de-falecimento-antonio-cesar-marques>>. Acesso em 25/07/2019.

⁵² Disponível em: < <https://www.crescereviver.org.br/historia/>>. Acesso em 18/07/2019.

Na proposta do projeto, também descrevem que oferecem para as crianças e jovens de classes e comunidades populares, estudantes da rede pública de ensino, oportunidades educativas focadas na elevação da autoestima, fortalecimento da autonomia e no desenvolvimento da criatividade. Eles têm um convênio com a UNESCO, e suas atividades estão pautadas nos quatro pilares da educação da Organização: 1. Aprender a conhecer; 2. Aprender a fazer; 3. Aprender a viver em grupo; 4. Aprender a ser.

No Crescer e Viver, há um entendimento de que a finalidade da ação social se estende até a formação do artista de circo. Em uma visita ao projeto, em fevereiro de 2017, depois de assistir a uma tarde de aulas, foi possível conversar com um dos coordenadores, Raphael Calvo. Este explicou que no dia havia faltado um educador social e um auxiliar, e, por conta disso, estavam em uma aula atípica. Justificou que a equipe estava empenhada em conseguir verba para o projeto, pois trabalhava no momento sem subsídio, ainda na expectativa de que os recursos chegariam em um futuro próximo, em possíveis novas parcerias. O esforço para não paralisar o trabalho tinha o objetivo de evitar a dispersão das crianças, pois já havia ocorrido algumas pausas anteriores por falta de recursos orçamentários.

Assim como as escolas visitadas no Rio de Janeiro, a Escola Picolino de Artes Circenses, em Salvador - BA, também enfrenta inúmeros desafios para dar continuidade a seus projetos. Foi a primeira escola de circo do Nordeste e está desde 1985 em atividade na Bahia. Seu objetivo inicial era ser uma escola particular direcionada ao público que frequentava os espetáculos – ainda que desde o princípio os seus trabalhos acontecessem em parceria com a Prefeitura e outros projetos, como o Projeto Axé⁵³, que encaminhava crianças de rua para a escola de circo.

Em visita ao projeto, em junho de 2017, tive a oportunidade de assistir aulas e conversar com os coordenadores da época, Robson Mol e Simone Requião. A situação da Picolino, em comparação com o Crescer e Viver, pareceu ainda mais complicada. Além das dificuldades de levantar o orçamento para o projeto social, existiam pendências

⁵³ Fundado em 1990 pelo ítalo-brasileiro Cesare de Florio La Rocca, o Projeto Axé é uma organização não-governamental que atua na área da educação, arte-educação e defesa de direitos de crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social, em especial os que vivem em situação de rua na Cidade de Salvador-Bahia. O processo educativo do Axé é iniciado com a Educação de Rua, que estabelece vínculos e estimula crianças e adolescentes a saírem das ruas e ingressarem nas Unidades Educativas, espaços pedagógicos onde se realizam atividades lúdicas, artísticas e culturais, baseadas nos princípios da ética e dos Direitos Humanos. Disponível em: <<https://aliancardfc.wordpress.com/2017/03/06/conheca-o-projeto-axe/>>. Acesso em 24/07/2019.

administrativas da escola como um todo. Segundo Robson Mol, problemas em gestões anteriores, como dificuldades na prestação de contas de projetos, impedem que a associação possa captar recursos estaduais.

Enquanto conversávamos, os alunos estavam ensaiando um número de acrobacias. Mais uma vez ficou evidente o empenho dos envolvidos em dar continuidade ao trabalho, apesar da crise a que estavam submetidos. O endereço, que mudou pela segunda vez desde a criação da escola, era ainda mais afastado do centro, e a precariedade dos materiais (colchões rasgados, poucos materiais disponíveis, cama elástica com ferrugem) era visível. Ainda assim, como nos outros projetos visitados, apesar da estrutura defasada, os membros se dedicam para que a atividade não seja interrompida.

Havia, portanto, um número razoável de crianças ensaiando junto com o professor de acrobacias. Faziam uma sequência acrobática que estava bem ensaiada, com complexa organização espacial. Foi interessante perceber que o trabalho realizado ia além das condições momentâneas.

Existem outros projetos pelo Brasil com melhores condições financeiras e, por isso, mais estrutura. Por exemplo, por meio do pesquisador de circo Ms. Daniel de Carvalho Lopes⁵⁴, conheci também o Projeto ICA, fundado em 1997, no município de Mogi-Mirim. Conforme site oficial⁵⁵, teve iniciativa privada de Sofia Mazon junto a outras pessoas de sua comunidade, em um esforço conjunto para a realizar o projeto, que, segundo afirmam, tem o objetivo de transformação da comunidade através de atividades múltiplas, incluindo a arte do circo, para o desenvolvimento integral da criança e do adolescente.

O ICA recebeu o primeiro lugar no Prêmio Itaú Unicef, em 2011, na categoria projeto de grande porte, e, em 2017, foi premiado pelo Itaú Unicef Regional. Ficou ranqueado entre as 200 melhores ONG's do Brasil pelo Instituto Doar/Revista Época em 2018. Esses prêmios, de acordo com as fontes oficiais, são um reconhecimento dessas instituições que enxergam no ICA um espaço que valoriza o ser humano, que promove o autoconhecimento, a autoestima, o senso crítico e possibilita escolhas mais conscientes.

⁵⁴ Doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - USP. Mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2015). Licenciatura plena em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2010). Co-Coordenador do portal da diversidade circense - www.circonteudo.com e membro do Grupo de Estudos e Pesquisa das Artes Circenses - CIRCUS/FEF-UNICAMP e Grupo de Estudos e Pesquisas em Gesto, Expressão e Educação, da Faculdade de Educação da USP - GEPGEE-FE-USP. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/5387181/daniel-de-carvalho-lobes>>. Acesso em 25/07/2019.

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.projetoica.org.br/>>. Acesso em: 27/06/2018.

Em 2006, o ICA foi inserido na Rede Circo do Mundo, e em 2015, iniciam atividades formativas, funcionando para a Rede como um Centro de Formação de Educadores do Circo Social. Na visita ao ICA, foi possível acompanhar parte da aula de uma turma de pré-adolescentes em um momento de integração ao projeto, ou seja, era o primeiro dia de aula da oficina. Além da aula, que foi tipicamente uma primeira aula, no sentido de estarem se conhecendo e entendendo o que iria acontecer nos próximos meses, foi observado as crianças almoçando no ambiente.

De partida, foi possível constatar uma organização com engajamento por parte dos estudantes para que o espaço continuasse limpo e organizado. Em uma situação descontraída, em um momento em que estava desacompanhada no espaço, algumas crianças me abordaram, curiosas sobre o que eu fazia ali. Conteí a elas sobre a pesquisa de projetos sociais com circo e, espontaneamente, me relataram que o circo era a oficina predileta delas dentro do ICA. Me convidaram para assistir a uma aula, queriam me mostrar o que sabiam fazer, com muito orgulho de suas habilidades.

Não há no meio circense uma posição definida sobre o papel do circo social objetivar a formação de artistas ou não. A RCM-Br, por exemplo, entende o circo social como emancipação do sujeito, que não tem como objetivo formar artistas. A Escola Pernambucana de Circo (EPC), por exemplo, tem o apoio da RCM e acredita tanto na formação profissional quanto na emancipação dos sujeitos com o circo social. Ou seja, se mantiveram vinculados, mesmo com essa possível discordância de visão.

Como mencionado anteriormente, o Circo Crescer e Viver fez parte da RCM-Br, e, diferente da EPC, optou em se desligar por razão dessa diferença de posição. O projeto pedagógico da escola do Rio propõe que é justamente a profissionalização em circo que materializa as possibilidades dos sujeitos, proporcionando, assim, emancipação e autonomia. Sem a profissionalização, conseqüentemente, o objetivo seria incompleto. É interessante lembrar que a Crescer e Viver e a ENC estão na mesma cidade, e de alguma forma, concorrem como escolas de formação. Possivelmente, por isso, essas ideias têm mais adesão nesse ambiente.

A EPC, foi fundada em 1996, com apoio da Fundação do Patrimônio Histórico e Cultural de Pernambuco (FUNDARPE), e se manteve até 1998 com o objetivo de reestruturar o processo de cidadania da comunidade da Favela Brum (CONSTANCIO, 2010, p. 49). Infelizmente, foi inviável viajar até o Recife para conhecer pessoalmente o projeto, então importa destacar que a natureza das informações que serão apresentadas a

seguir, não foram colhidas em conversas e materiais diversos como nos outros espaços, mas foram coletadas do livro organizado por Rudimar Constâncio.

Desde seu nascimento a escola teve esse forte apelo da transformação social. Após esse período, contudo, foi necessário buscar novos patrocinadores, e assim encontraram apoio no Programa *Cirque de Monde*. Este programa surge, entre contínuos movimentos de expansão e reconhecimento do circo social pelo Brasil e pelo mundo, em outubro de 2000, sob o título de Rede Circo do Mundo Brasil (RCM-Br). A RCM-Br promoveu tanto uma discussão teórico-prática sobre o circo social, como também uma oficialidade no sentido do registro de atividades para este fazer como um todo.

É interessante observar que, ao mesmo tempo em que o *Cirque de Soleil* descobre a potência do trabalho de circo social no Brasil e cria esta rede, colaborando como chancela, o que, de certo modo, valida para o mundo os processos que aqui ocorriam, também acontece uma apropriação de saberes, numa criação de conteúdos sobre circo social a partir do que já era realizado antes, sob a prerrogativa de apoiar, frutificar e organizar conhecimentos.

A Rede (RCM-Br)⁵⁶, que atua desde o princípio realizando encontros e, com isso, cria possibilidades para que se levante questões pertinentes aos modos de fazer e às experiências de circo social. Começou também um trabalho de sistematização da prática realizada, que, por um lado, organiza, mas, por outro, incorre no risco de pasteurizar os modos de fazer circo social. Essa organização teve o objetivo de criar manuais escritos para divulgar o método que seria utilizado pelos envolvidos, possivelmente fazendo sentido para um grupo que pensa a proposta do circo social como ‘projeto franquiado’, no sentido de poder ser multiplicável.

Esse modo de operar, com manual e método a ser seguido, parece desconsiderar a peculiaridade local de cada projeto. Mauriz (2019)⁵⁷ afirma que mesmo que seu projeto de circo social, com o Circo Palombar, seja integrante da Rede, não segue esses manuais e instruções: “A formação da Rede vem com um formato: do que deve ter um formador de circo social, quais são os seus requisitos. Que eu acho muito legal, mas eu não seguia”.

Durante o processo de aproximação com o *Cirque*, a EPC precisou reduzir em atendimento, por estar sem espaço físico, e atuava nas praças. Porém, com o estreitamento

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.redecircodomundo.org.br/a-rede/historia>> Acesso em 07/11/2019.

⁵⁷ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

dos laços, conseguiram, no ano 2000, comprar materiais e capitanear recursos para o aluguel do espaço de realização do projeto, além de dois voluntários canadenses para auxiliar no trabalho (CONSTANCIO, 2010).

Paradoxalmente, mesmo nos projetos em que visitei, onde os gestores afirmavam que não era dever ou objetivo do circo social formar para o trabalho profissional em circo, me chamou atenção relatarem com grande empolgação sobre os artistas que surgiram em seus projetos. Mesmo não tendo essa prerrogativa de formar artistas, esse acontecimento era mais relatado do que, por exemplo, medidores sobre as mudanças de comportamento ou de melhorias no bem-estar social das crianças. Inclusive, em nenhum dos projetos que visitei fui apresentada a esse tipo de informação, índice ou metodologias de medida de impactos sociais. Por terem sido visitas de sondagem, eu não fiz perguntas específicas, só pedi que me contassem dos projetos, e portanto, não perguntei diretamente a respeito. Mas se eles têm esses índices, não estão visíveis nos espaços, e não escolheram relatar a respeito. O espaço que não visitei, a EPC, foi o único que até aqui, produziu um livro com medidores.

Outro questionamento importante em conexão com o assunto é: por que o parâmetro de avaliação do “sucesso” desses projetos está constantemente associado ao espetáculo de fechamento de ciclo, não tendo o objetivo de formar artisticamente? Por que, ao invés de ser destacada a emancipação dos sujeitos, como, por exemplo, o desenvolvimento da interação com os colegas, a qualidade do pensamento crítico, a evolução nas dificuldades de relação da criança, o que é apresentado é um show de habilidades?

O problema não é o show de habilidades em si. A linguagem que trabalham com as crianças é o circo. Aliás, é muito potente ver esses corpos se transformando, se descobrindo e pulsando. A crítica que se faz, na verdade, está atrelada aos critérios de valor. Como seria uma apresentação em que não há destaque para a criança que faz “o mortal”? Que não destaca as habilidades individuais, mas que enfatiza a colaboração coletiva? Como pensar modos de ensino que façam emergir trabalhos autorais das crianças? Como reforçar diferentes tipos de inteligências e habilidades? São questões das quais compartilho também no meu fazer cotidiano. Quais maneiras que podemos realizar as frequentes mostras de processo dando destaque aos ganhos de humanização?

Pensando nos modos de ensino, que partem dos diferentes projetos e produzem diferentes possibilidades, no próximo capítulo será apresentado o grupo de teatro Pombas Urbanas, o espaço Centro Cultural Arte em Construção e, finalmente, o projeto Somos do Circo que gestou o objeto dessa pesquisa: o grupo Circo Teatro Palombar.

CAPITULO II

Se quer ir rápido, vá sozinho. Se quer ir longe, vá em grupo.

Provérbio Africano

II.1 POMBAS URBANAS – HISTÓRIA E ATUAÇÃO

Pombas Urbanas nasce muito disso, da pomba como um símbolo da paz, que se adapta à cidade e vira um rato com asas. E a pesquisa de dramaturgia sempre foi em direção ao pensamento do jovem da periferia sobre a cidade. (MAURIZ, 2019)⁵⁸

Lino Rojas⁵⁹ (1942-2005), diretor peruano, vem exilado para o Brasil em meados de 1975 e, a partir de 1985, começou a atuar como Diretor de Teatro na USP⁶⁰ (Universidade de São Paulo), mas, por sentir outras necessidades de atuação, procurou projetos sociais para trabalhar e acabou por criar um projeto de teatro chamado Semear Asas. Segundo Teixeira (2012), o grupo Pombas Urbanas (P.U.) nasceu no cenário paulistano de 1989, no bairro de São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo, em decorrência deste projeto social.

Por não haver casas de espetáculo ou teatros em São Miguel Paulista, a rua se tornou um caminho natural para a apresentação dos processos dos jovens que estavam no projeto. Tudo o que criavam acabava sendo experimentado na praça. Conforme relatou Marcelo Nobre Orquiza⁶¹, à época, Lino não encontrou em São Miguel Paulista nenhum espaço disponível para criar um teatro, mas, em conversas com a comunidade, descobriu que existia um galpão abandonado na Cidade Tiradentes, que era um antigo mercado que havia pegado fogo.

A Cidade Tiradentes é hoje um bairro populoso na zona leste de São Paulo, com características fortes do nordeste brasileiro. Na década de 1930, com a chegada da Companhia Nitro Química Brasileira ao bairro, a região recebeu um grande número de

⁵⁸ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

⁵⁹ Formado pelo Instituto Superior de Arte Dramática de Lima – Peru, estudou com grandes mestres de sua geração como Pablo Neruda, Julian Beck e Judith Malina (fundadores do The Living Theatre), Jerzy Grotowski, Henrique Buenaventura (do Teatro Experimental de Cali), Jorge Aly Triana (do Teatro Popular de Bogotá), Atahualpa de Cioppo (do Teatro Galpon de Montevidéu). Em 1989, iniciou o projeto Semear Asas, que deu origem ao grupo Pombas Urbanas que dirigiu durante 15 anos realizando pesquisa de Dramaturgia, Formação do Ator e Linguagem. Junto com o grupo em 2002, fundou o Instituto Pombas Urbanas, uma OSCIP que tem por missão desenvolver projetos de Arte que promovam o desenvolvimento local, cultural e humano de comunidades de baixa renda. Em novembro de 2005, Lino Rojas recebeu a Ordem de Mérito Cultural, conferida pelo Ministério da Cultura por sua relevante contribuição à cultura brasileira. Disponível em: <<http://grupopombasurbanas.com.br/sobre-lino-rojas/>>. Acesso em 22/06/2019.

⁶⁰ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lino_Rojas>. Acesso 19/10/2019.

⁶¹ Em visita ao Centro Cultural Arte em Construção, no dia 06/02/2019, o artista Marcelo Nobre Orquiza, do grupo Circo Teatro Palombar – um dos cinco grupos que ocupam o galpão hoje –, conta um pouco da trajetória do Pombas Urbanas.

migrantes em busca de trabalho. No site oficial da prefeitura de São Paulo⁶², registram-se 211.501 pessoas (censo 2010) em 15 km², e configura o bairro com o maior conjunto habitacional da América Latina, com uma população composta, em sua maioria, de jovens.

Em sua pesquisa na universidade, Lino Rojas tinha como foco a linguagem, a dramaturgia e a formação do ator. Porém, com os adolescentes da periferia, esse assunto não funcionou, e, a partir disso, ele percebeu que esses jovens tinham outra bagagem em comum: a maioria descende de nordestinos, de uma classe trabalhadora e que, ao mesmo tempo em que tinha uma bagagem cultural, negava-a por morar na cidade de São Paulo. Um dos importantes trabalhos realizados por Rojas foi estimular a busca pela própria história no processo de formação desses jovens atores, favorecendo a emergência da tomada de consciência de si e da própria realidade.

Existe grande alarde quando se fala da Cidade Tiradentes por causa da violência, mas o projeto Semeando Asas na Comunidade (...), possibilitou aos integrantes do grupo apreender como surge a violência. Um dos pontos escolhidos foi o Conjunto Habitacional Prestes Maia, a Cohab mais antiga da região, com uma população oriunda principalmente do interior do Estado e que trouxe consigo sua cultura e suas tradições; por isso o hábito de realizar suas festas na praça. Em conversa com o grupo, alguns moradores relataram que deixaram de fazer as festas após a chegada de uma delegacia de polícia ao bairro. Informaram ainda sobre as condições em que foram “jogados”: suas casas eram pequenas e não tinha espaços destinados à garagem de carros. Quando os primeiros moradores compraram automóveis, viram-se obrigados a derrubar as paredes das salas para construir as garagens. As ruas do bairro são muito estreitas, não comportando sequer o caminhão de gás e não havia espaços de lazer. Dessa forma, conclui-se que o primeiro gerador de violência é o próprio Estado, condenando e condicionando esses moradores a uma realidade para a qual não estão habituados, e negando-lhes aquilo que tanto cobra Milton Santos (2000b): o direito ao entorno, que pode dar uma vida digna. O grupo Pombas Urbanas, por meio de seu trabalho, dialoga com essas realidades e condições, revelando possibilidades, pois ao se inserir nessas condições e nessas realidades, discutindo-as, pode vir a desnaturalizar o que foi sendo naturalizado historicamente. (TEIXEIRA, 2012, ps. 53 - 54)

E nessa falta de direito ao entorno, misturada a uma busca por encontrar a própria identidade, Mauriz (2019)⁶³ conta como, à época, os jovens criavam formas de se divertir,

⁶²Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12758>. Acesso em 22/06/2019.

⁶³ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

serem vistos e reconhecidos: “(...) estava na moda surfar no trem, grafitar na ponte. Lino dizia: Poxa, esse jovem arrisca sua vida para criar uma identidade, e produz violência. Mas com essa mesma força, ele pode produzir arte”. Em seu modo de ensino, tinha o objetivo de formar atores independentes, que aprendessem a encontrar brechas e caminhos alternativos aos que eram naturalizados dentro de sua realidade.

(...) O grupo Pombas Urbanas sai de São Miguel, onde eles se criaram, com o diretor Lino Rojas, que tinha um trabalho com jovens. Através desse trabalho de teatro comunitário, teatro com jovens, eles formam um nome, conseguem se estruturar como um grupo de teatro e vão para o centro. No centro, eles ganham nome, conseguem participar de festivais, viajam para fora do país, mas eles não se sentem identificados com o centro, porque as pessoas gostavam do trabalho artístico, mas não gostavam do que eles queriam falar: sobre criança abandonada, assédio, estupro. Então, eles pretendem voltar para periferia para fazer um trabalho que o Lino já fazia com eles, que era multiplicar os saberes. (ORQUIZA, 2019)⁶⁴

Rojas defendia a formação do ator orgânico, um ator que cria, produz e administra sua arte (MAURIZ, 2019)⁶⁵. Ele conscientizava o grupo sobre o que significava o trabalho independente: uma prática que exige que os participantes conheçam e saibam realizar todas as etapas de uma produção. Atuou como dramaturgo e diretor, criou o grupo de teatro Pombas Urbanas, que este ano completa 30 anos de existência. Lino acompanhou o grupo durante quinze anos, até morrer assassinado em fevereiro de 2005. Não há consenso sobre a história de sua morte trágica, mas há registros que apontam para latrocínio⁶⁶.

II.1.1 CENTRO CULTURAL ARTE EM CONSTRUÇÃO (CCAC)

Em 2004, quando o Grupo Pombas Urbanas chegou em Cidade Tiradentes, encontrou um galpão de 1600m² localizado numa das principais vias de acesso do bairro, que estava praticamente em ruínas, havia passado por incêndios e depredações, não tinha instalação elétrica, hidráulica, piso, banheiro nem janelas. Na revitalização do local, mais de cinco toneladas de entulho foram retiradas. As atividades foram iniciadas com a estrutura básica necessária, chão quebrado, sem água e energia elétrica. O nome “Arte em Construção” simboliza a construção física de um espaço voltado para a Arte e a construção de uma linguagem teatral

⁶⁴ Em visita ao Centro Cultural Arte em Construção, no dia 06/02/2019, o artista Marcelo Nobre Orquiza, do grupo Circo Teatro Palombar – um dos cinco grupos que ocupam o galpão hoje –, conta um pouco da trajetória do Pombas Urbanas.

⁶⁵ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

⁶⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0403200530.htm>>. Acesso em: 22/06/2019.

que expresse e dialogue profundamente com a comunidade. Para a estruturação do local, além do processo de reforma das instalações, o Instituto iniciou um contínuo processo de oficinas artísticas que resultaram na criação de três coletivos jovens de teatro. (Site Oficial)⁶⁷

Através do projeto Semear Asas, o P.U. teve as portas abertas para ocupar esse galpão abandonado mencionado acima – que estava em ruínas, na Cidade Tiradentes. Fizeram um trabalho de revitalização do espaço, adquirindo o direito de utilização via comodato⁶⁸. A empresa responsável pelo galpão cedeu para uso por 20 anos renováveis. Segundo Orquiza (2019)⁶⁹, quando estavam no galpão pelo 12º ano consecutivo, em um cenário político favorável, renovaram o contrato por mais 20 anos, o que deu algumas garantias de continuidade ao trabalho.

O galpão revitalizado recebeu o nome de Centro Cultural Arte em Construção (CCAC), onde eles iriam realizar oficinas artísticas, inicialmente, pensando em cursos livres de teatro. Quando foram abertas as inscrições, houve uma superlotação, com 800 pessoas interessadas, que, segundo Adriano, se inscreveram:

(...) muito numa expectativa do que aquele espaço abandonado vai se tornar, no que ele vai melhorar a vida das pessoas, o que aquele lugar tão grande vai fazer por elas. E as pessoas vem vestidas de primeira comunhão, de sainya branca. As meninas pisam naquele chão todo quebrado, todo de terra; e a gente começa a se tocar, porque elas nos perguntam: vai ter música, vai ter biblioteca, vai ter... O que que vai ter? E a gente como ator, bem mentiroso, começa a falar: vai, vai ter! Você traz seu livro e eu trago o meu e a gente faz uma biblioteca. E (assim) a gente começa a criar um espaço de ouvir os projetos que as pessoas tinham. (MAURIZ, 2019)⁷⁰

Por causa da realidade encontrada no novo bairro, com número excessivo de crianças e jovens, ficou evidente a necessidade de realizar novos projetos e parcerias, para dar conta da demanda de público. A primeira solução foi, então, em escuta com a comunidade local, além das aulas de teatro para crianças e jovens, oferecer diferentes cursos, que cada um dos integrantes do Pombas poderia desenvolver por já ter tido algum

⁶⁷ Disponível em: <<http://grupopombasurbanas.com.br/sobre-o-instituto-pombas-urbanas-e-o-ccac/>>. Acesso: 22/06/2019.

⁶⁸ “Comodato é um tipo de contrato em que ocorre o empréstimo gratuito de coisas que não podem ser substituídas por outra igual, como um imóvel”. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/comodato/>>. Acesso em 12/02/2019.

⁶⁹ Em visita ao Centro Cultural Arte em Construção, no dia 06/02/2019, o artista Marcelo Nobre Orquiza, do grupo Circo Teatro Palombar – um dos cinco grupos que ocupam o galpão hoje –, conta um pouco da trajetória do Pombas Urbanas.

⁷⁰ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

contato. No primeiro ano de existência do CCAC, o grupo P.U. realizou 20 projetos, mesmo tendo apoio financeiro apenas para um.

Adriano Mauriz conta que foi ele quem iniciou com o curso de circo, pois já tinha alguma experiência na área a partir de suas experiências no Circo Escola Picadeiro.

Aí, eu começo o projeto de circo, chamado Somos do Circo. (...). Eu coloquei uma perna de pau, um monociclo, uns malabares... O projeto tinha as coisas que eu tinha, que eram meus objetos pessoais. E ‘bombou’. A molecada ama circo na periferia. (Idem)⁷¹

Assim como Mauriz não era um especialista em circo, os outros integrantes do grupo que ofereceram os cursos de música, capoeira, entre outros, não eram especialistas nessas atividades. Mas é interessante notar como a maneira de fazer teatro deste grupo permitiu a elaboração e execução de oficinas artísticas diversas.

Adriano conta sobre o modo como ensinava as artes circenses: “Circo é muito mais do que elas imaginam do circo, do que o que eu posso ensinar. Então, minhas aulas eram assim: hoje, todo mundo é mágico! Era muito teatral. Sobre o circo, era uma viagem sobre o circo” (Idem)⁷². Além de não serem especialistas no curso que lecionavam, não tinham formação de professor. Apesar disso, ele conta como hoje consegue perceber que atuavam de maneira pedagógica: “Eu não tinha nenhuma formação em pedagogia, mas eu vejo assim, que, talvez, a partir do teatro, o que a gente faz é muito Paulo Freire. É muito: o que você me ensina e o que eu te ensino. O que você está trazendo, o que eu trago” (Idem)⁷³.

É interessante perceber como a prática artística do grupo tornou o espaço das oficinas um lugar pedagógico, mesmo sem uma formação específica. Adriano descreve como tentavam olhar para seus alunos com curiosidade, com desejo de conhecer esse outro e, assim, tentando uma prática sem hierarquias de conhecimentos, troca de saberes. A partir desse trabalho de aproximação com a realidade das histórias dos aprendizes, surge um novo projeto no CCAC.

E aconteceu uma coisa muito forte. Assim, por exemplo, dentro desse contexto, tinha um menino que chamava Rafael. Ele vinha uma aula e sumia dez. E esse menino chegava e saía andando no monociclo. Sem saber andar, ele subia e andava. Eu até fazia uma brincadeira com ele, né?! Poxa, Rafael, eu demorei dois anos, você faz em um dia. Aí você me

⁷¹ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

⁷² Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

⁷³ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

ferra! E eu falava: eu não tenho nada para ensinar para esses meninos. E aí, quando eu parava para conversar com o Rafael, eu descobria um monte de coisas. Eu descobria, por exemplo, que ele faltava dez aulas porque cuidava dos irmãos: ele cozinava, tinha mil responsabilidades em casa. A aula de circo, para ele, era totalmente supérflua na vida. E aí, conversando um pouco mais, descobri que ele não era alfabetizado; tinha dez anos e não sabia ler. E eu falei com ele: ‘sabe, vem aí, vamos estudar junto. Você traz seu livro, a gente estuda, eu te ensino e você me ensina.’ E aí, a gente começa um projeto de Letramento. (Idem)⁷⁴

Nessa constante busca em construir uma relação direta com seu entorno, iam se estabelecendo como grupo na comunidade. Para Erminia Silva, “(...) as produções mais interessantes que a gente tem (de circo social) são as que têm vínculo com a comunidade” (SILVA, 2019)⁷⁵. Paulinho conta:

A gente sempre fala, né?! Se você for num bairro de Cidade Tiradentes, você vai encontrar em todas as ruas: igreja, bar e farmácia. Então, por exemplo, antigamente, no meu bairro, não tinha muita possibilidade de se divertir com arte. Tinha quadra de futebol, tinha basquete, tinha pipa. Mas aí, tem uma hora que você começa a crescer e, opa, surgiu ali um curso de teatro, lá no Pombas Urbanas. Ah, vou lá no Pombas Urbanas ver como é que é.

E aí comecei a fazer aula de teatro. Depois de três meses de aula de teatro, isso com 12 anos, eu vi uma aula de circo. E eu achei muito interessante, porque eles tinham aula de circo, mas era usado como ferramenta pedagógica. Eu, mesmo sem saber... Mas depois de um tempo, você começa a entender o porquê você se atraiu pelo negócio, né?! Eles usavam o circo como uma ferramenta de educação. Então, eu via um monte de aulas, um monte de gente, brincando e correndo, passando pelo bambolê. Eu quero, quero, quero! E aí, eu comecei a fazer circo.

E comecei a me identificar com a questão do palhaço. E passando os anos, e passando o tempo, eu comecei a me aproximar mais comigo, gostando mais sobre essa arte, entendendo mais e me aproximando de mim. Foi aí que eu me encantei e, hoje, sigo fazendo circo tanto no farol, quanto no grupo, quanto em qualquer lugar. (PALOMBAR, 2019)⁷⁶

Apesar de não serem educadores sociais por formação, o P.U. de fato atuou em constante escuta com a comunidade. Conforme conta Adriano: “(...) o objetivo não era o circo, não era o teatro. Para a gente, no nosso âmbito pessoal, era as pessoas gostarem de aprender” (MAURIZ, 2019)⁷⁷. Começaram a realizar parcerias com o governo federal

⁷⁴ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

⁷⁵ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/zOC3SPRPRNY>>. Acesso em: 23/07/19.

⁷⁶ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁷⁷ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

para funcionar como Ponto de Cultura, que depois se tornou Pontão de Cultura, e também um projeto chamado Casa Brasil. Conseguiram também um apoio por iniciativa privada, do Grupo Votorantim, que patrocinou por dois anos (2008-2009) o projeto Semeando Asas na Comunidade.

Desde 2005 seguiram com o projeto Somos do Circo, mesmo sem apoio ou incentivo financeiro. Como visto anteriormente, os projetos de circo social com frequência reúnem esforços para não desestruturar uma conquista de longa data por causa de um período sem recursos. É uma prática comum também em grupos artísticos independentes, principalmente nas artes cênicas, essa tentativa de seguir com um projeto por acreditar nele, mesmo sem subsídio.

Adriano (MAURIZ, 2019) explica que um dos desdobramentos do projeto Somos do Circo era um trabalho que realizavam nas férias. Nesse período, eles faziam um movimento para receber todos os interessados e acolhiam uma média de 200 crianças por dia. Muitas crianças não conseguiam participar do curso ao longo do ano, por perder o período de inscrição ou por acabar o número de vagas, pois as turmas, de 40 alunos, ficavam lotadas. No final de 2009, realizaram com a turma um espetáculo chamado *Brincando de circo*. Adriano descreve:

(...) eles estavam todos adolescentes. O espetáculo terminava num ‘X’ assim (mostra com as mãos), com eles falando: eu vou ter que parar de brincar agora, porque eu vou ter que ir trabalhar. E eles viravam adultos. Era um momento que, não todos, mas que dessas quarenta crianças... era uma coisa que a gente estava sentindo já. Foi um momento muito difícil, porque, muitas meninas, no ano seguinte, apareceram grávidas, aos 14 anos. E muitos pararam mesmo de fazer circo. Era uma turma incrível, mas que parou de fazer circo. E foi o momento em que eu falei: meu, a gente tinha que repensar. Eu falei: meu, o que a gente vai fazer agora? E aí, a partir desse momento, com a galera que fica, a gente conversa e fala: vamos montar um grupo. (MAURIZ, 2019)⁷⁸

Assim como Adriano afirma, essa é uma grande questão nos trabalhos de projetos sociais: o que acontece com os meninos depois que eles crescem? A proposta de trazer à luz, na pesquisa, a trajetória do grupo Pombas Urbanas é uma oportunidade de olhar também para essa discussão, que é um debate que acontece em projetos sociais a longa data. O PU é um grupo de teatro que nasceu e se desenvolveu a partir do projeto Semeando Asas. Possivelmente, nem todos os que participaram do projeto seguiram com o grupo, mas o nascimento do grupo surgiu daí.

⁷⁸ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

E então, eles seguem com um projeto de circo social, que mais tarde integra, entre outras atividades, o Instituto Pombas Urbanas, ocupando o CCAC, colaborando para mantê-lo como um espaço cultural. O P.U. se consolida como grupo de teatro, recebendo prêmios em festivais desde sua primeira montagem; e com o desenvolvimento do trabalho se tornaram referência no Teatro em Comunidade, com o diferencial de ser feito para, com e na comunidade.

Dando seguimento ao modo como foram gerados, a partir de um projeto social, colaboraram na formação de três coletivos que atuam diretamente nas atividades desenvolvidas no Centro Cultural Arte em Construção, são eles: Núcleo Teatral Filhos da Dita, Cia Teatral Aos Quatro Ventos e Circo Teatro Palombar. Este último, que nasce em julho de 2012, de maneira emblemática, representa um dos potenciais que o advento do circo social pode desencadear.

II.2 GRUPO CIRCO TEATRO PALOMBAR

O nome do grupo, ‘palombar’, vem de um vocabulário do próprio circo: é o ato de costurar a lona do circo, feita de forma coletiva por todos os familiares e artistas que viviam e vivem no circo de lona. O nome surgiu em um encontro para estudo com a tradicional de circo Elza Wolf, que contou como ‘palombavam a lona’. Ao ser questionada sobre o termo, a explicação gerou uma conexão do nome com o fazer do grupo, que acabou permanecendo.

Conforme site oficial⁷⁹, o grupo tem a arte como projeto de vida e desenvolve um trabalho de formação de crianças e jovens através de oficinas de circo, a partir dos conceitos do circo social. No mesmo site, o Palombar é apresentado com treze integrantes: o diretor do grupo, Adriano Mauriz, o assistente de direção, Ricardo Big, e os artistas que atuam tanto em criação e cena quanto na produção, montagem técnica e captação: Barbara Maria, David Wilian (Dinho), Giuseppe Farina, Guilherme Torres, Henrique Nobre Orquiza, Larissa Evelyn, Leonardo Galdino, Marcelo Nobre Orquiza, Paulo Santos (Paulinho), Rafael Garcia e Vinicius Mauricio.

Conforme relatado na introdução, a pesquisa contou com uma entrevista com o grupo. Quando agendada a entrevista, foram enviadas as perguntas antecipadamente, e, por conta do tamanho do grupo, foi pedido que se dividissem em duplas para responder

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.circoteatropalombar.com.br/sobre-o-grupo-palombar/>>. Acesso em 27/01/2019.

as perguntas que seriam escolhidas pelos mesmos. Isso numa tentativa de, apesar de não ser o grupo todo respondendo ao mesmo tempo, ter pluralidade nas falas e, também, para que cada um escolhesse responder o que conhecia mais, já que, por ser um grupo de cooperação, as tarefas são divididas.

A ideia dessa entrevista, realizada com os integrantes da formação atual do grupo, era a de ouvir as vozes dentro deste coletivo. A primeira parte da entrevista foi pedir a cada artista que contasse um pouco da sua trajetória até se tornar profissional de circo, integrante do Circo Teatro Palombar. Em seguida, organizados em duplas, cada dois responderam, em média, duas questões.

Serão apresentadas, aqui, as duplas e as respectivas perguntas. Os artistas Guilherme e Paulinho receberam as questões: “Em que momento vocês entenderam que estavam na transição de aprendizes de um projeto social para uma cia profissional artística? Como vocês se autodenominam: trupe, cia de circo, cia de circo teatro, cia de teatro, artistas da cena...? A produção artística do Palombar está identificada como circo tradicional, novo circo, circo contemporâneo ou circo social?”.

O interesse aí era ouvir sobre essa transição, sabendo que não temos exatamente um diploma, ou um certificado, que diz: agora você é profissional e pode trabalhar com circo. Existe sim um registro profissional, chamado DRT, porém muitos profissionais das artes trabalham sem. E, depois de ouvir o Adriano dizer sobre essa dificuldade que sentiram muitas vezes, de se sentirem reconhecidos como profissionais, foi ainda mais importante entender qual o momento em que isso atenuou, e até deixou de ser uma questão. As demais perguntas foram direcionadas para conhecer um pouco sobre a visão que o grupo tem de si, e em relação ao cenário circense.

O Giuseppe e o Vinícius responderam às perguntas: “Quando começa o Circo Teatro Palombar? Como são escolhidos os integrantes e com que critérios se escolhem os caminhos do grupo?”. O interesse em perguntar sobre a origem se deu no intuito de verificar a dificuldade de falar com precisão sobre quando alguma coisa começa. Num livro infantil chamado *Hocus Pocus* (TERRA; ZILBERMAN, 2012) eles descrevem de maneira poética sobre que o começo é sempre o lugar onde a gente está quando encontra uma coisa importante. A pergunta, portanto, teve a intenção de capturar o que os fez perceber que o grupo começou, mais do que dados ou datas.

Para o Marcelo e o Rafael, foi perguntado: “Como é a organização de trabalho da companhia (modo de contratação, divisão de tarefas, local de trabalho...)?”. E também: “Quais os desafios que enfrentam como um coletivo de 13 pessoas? Quais os benefícios de um grupo desse tamanho?”. Essas perguntas foram formuladas especialmente para refletir como é possível a criação e manutenção de grupos grandes no quesito burocracia e economia. Além disso, compreender o modo como ser um grande grupo potencializa seus processos artísticos.

Para Dinho e Henrique, as perguntas foram: “Vocês já realizaram, e realizam hoje, trabalhos junto com a comunidade? Como eles acontecem e com que objetivo vocês realizam isso como companhia profissional?”. Essas questões foram levantadas pensando que o grupo foi fruto de um processo de circo social em sua comunidade, e interessa saber como sua história reverbera nos processos artísticos e pedagógicos que realizam agora, como profissionais.

Barbara, a única integrante mulher presente no dia da entrevista, solicitou que respondesse sozinha a pergunta seguinte: “O grupo tem 13 integrantes, 11 homens e 2 mulheres. Existe alguma razão para ter muito mais homens do que mulheres no grupo? Em algum momento, houve outra formação? Surgem questões por essa diferença quantitativa?”. Em entrevista anterior, com Adriano, este já tinha anunciado estranhamentos que estavam acontecendo em relação a essa questão, tanto no P.U. quanto no Palombar. E por isso, foi importante ouvir de uma das mulheres do grupo sobre o assunto. Interessante constatar que ela mesma pediu para responder sozinha à questão, com objetivo de falar mais tranquila sobre a temática. Serão retomadas mais adiante as suas colocações sobre o assunto.

Leonardo respondeu sozinho à pergunta: “Sobre o último espetáculo que estrearam *Bombalhaço*, quais os ganhos como companhia que vocês reconhecem nesse trabalho?”. Por ser uma companhia com quase dez anos de atuação, pareceu necessário ouvir também sobre a trajetória artística. Entender o que este último trabalho conta sobre como o grupo trabalha.

Algumas falas chamaram muito a atenção ao longo das entrevistas. Uma delas foi ver a realidade desses artistas antes e depois da companhia. Como disse o jovem artista Guilherme Torres: “Eu era só mais um moço comum da Cidade Tiradentes. Minha mãe

me colocou no projeto e eu comecei a fazer circo” (PALOMBAR, 2019)⁸⁰. O que aconteceu depois, a vontade de se profissionalizar, teve relação direta com o acesso viabilizado pelo projeto de circo social.

Giuseppe, por outro lado, não veio através de nenhum outro projeto. Entrou no grupo já mais velho, na saída do seu trabalho como farmacêutico no bairro, por ser músico. Segundo o mesmo: “quando conheci o projeto achei tão bonito que eu quis ajudar. Chegou uma hora que eu já era parte” (Idem)⁸¹. É o único artista que se tornou circense depois de integrar o processo. Uma figura emblemática do grupo, Dinho (Idem)⁸², relatou que era o seu sonho entrar para companhia. Como ele mesmo diz, o grupo ri dele quando conta isso. Mas ele demonstra como criaram um grupo profissional local e, assim, se tornaram uma referência para os jovens da Cidade Tiradentes.

Sobre os pormenores de ser um grupo de 13 integrantes, Rafael comenta: “Só para sair, a gente precisa de uma van” (Idem)⁸³. Marcelo também expõe informações sobre a parte financeira: “Se a gente vai tomar uma casquinha, já é uma porrada” (Idem)⁸⁴. Porém, tanto Marcelo quanto Rafael falam da força que tem em ser um grupo grande, como é sempre um acontecimento a hora em que chegam em qualquer lugar para se apresentar ou fazer algum evento, e também como se apoiam mutuamente. Rafael descreve a sua visão sobre as vantagens de ser membro de um grupo grande:

A gente sonha junto. Artisticamente, é muito potente. E a gente sente isso. Então, a gente acaba abraçando um ao outro por causa dessa mesma causa, sabe? A gente se ferra junto, a gente faz tudo junto. É complicado, mas, ao mesmo tempo, é maravilhoso, porque você não está sozinho. E o mundo do circo é muito isso, né?! Ah, eu vou sozinho, minha mochilinha, vou viajar. A gente é outro ‘rolê’, sabe? A gente tem que reunir bastante,

⁸⁰ Entrevista realizada em 20/05/2019, no Circo no Beco, SP, com o Grupo Circo Teatro Palombar. Contou com a presença dos integrantes: Barbara Maria, David Wilian (Dinho), Giuseppe Farina, Guilherme Torres, Henrique Nobre, Larissa Evelyn, Leonardo Galdino, Marcelo Nobre, Paulo Santos (Paulinho), Rafael Garcia, e Vinicius Mauricio. Por isso, ao longo do trabalho, a citação a este encontro virá com o nome do integrante, autor da fala, seguido da referência (PALOMBAR, 2019). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁸¹ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁸² Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁸³ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁸⁴ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

tem que sonhar bastante, tem que ‘tretar’ bastante também; se não, não ‘rola’. Acho que é isso. (Idem)⁸⁵

IL.3 HISTÓRICO DO GRUPO: DESAFIOS & CONQUISTAS

O grupo começa com a criação do primeiro espetáculo em 2012: *Uma arriscada trama de picadeiro e asfalto*⁸⁶. À época, Adriano, que dava aulas de circo para a turma, conduziu o grupo a estudar a história do circo, já que havia a intenção de trazer elementos desta para o espetáculo. E a partir de cada estudo realizado pelos integrantes sobre a história do circo, iam criando as cenas. Adriano (MAURIZ, 2019)⁸⁷ conta, por exemplo, como o estudo sobre o circo na Grécia Antiga se tornou uma cena de gladiadores com fogo nessa apresentação.

Quando terminou o processo da criação do *Arriscada*, os aprendizes que já estavam no projeto Somos do Circo há algum tempo, com uma idade mais adiantada (entre 16 e 21 anos), disseram para Adriano que queriam formar um grupo. Ele assumiu, então, o papel de diretor e passou a ajudar o coletivo a se organizar. Ou seja, até a criação do espetáculo, ainda faziam parte do projeto de circo social, mas, com o espetáculo pronto, eles se viram com o desejo de trabalhar com circo. Isso, em parte, por uma vontade de seguir fazendo circo, mas também por sofrerem uma pressão da sociedade para o trabalho, inclusive com a expectativa de colaborar financeiramente em suas casas, dada a realidade social da qual são parte.

Então, no ano seguinte, em 2013, fizeram a circulação do espetáculo *Arriscada*, enquanto se ocupavam dos trâmites de se oficializar como grupo profissional. Paulinho conta como foi esse processo desde o projeto de circo social até se tornar um grupo, e como estes procedimentos atingiram cada pessoa de uma maneira diferente:

No meu caso, foi muito por uma questão de sobrevivência também. No bairro em que a gente nasceu (Cidade Tiradentes), no lugar em que a gente nasceu, em épocas atrás, a gente não tinha tantas possibilidades de acesso à arte. Era um pouco complicado. Mas, imagina, ele (Guilherme) começou (no projeto) estava com 8, eu estava com 12 anos. Então, até a gente falar, aqui, juntos, para mim, já traz um monte de lembranças.

⁸⁵ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁸⁶ Uma Arriscada trama de Picadeiro e asfalto, espetáculo do Circo Teatro Palombar. Link disponível para mini DOC: <<https://www.youtube.com/watch?v=aO-pD5oh0Ts&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/2019.

⁸⁷ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QtyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

Porque éramos os mesmos meninos que faziam aulas de circo, sem perspectivas de que poderiam ser um grupo, que poderiam sobreviver disso. E de repente..., acho que foi indo por etapas.

Primeiro, você treina. Aí um dia você se apresenta e escuta os aplausos. Ah, tá, essa sensação é boa. Aí você se apresenta de novo: *Putz*, eu preciso melhorar nisso. Chegou um ponto em que eu acho que foi. Chegou um ponto que, de tanto treinar, de tanto se dedicar, e aí, viver as apresentações, você sente que está num estágio um pouco avançado, tanto aqui (aponta para a cabeça), quanto de quando você começou. Chega um momento em que a gente se olha, reflete sobre o que a gente realiza, sobre o nosso trabalho. (...) A gente teve que aprender várias coisas, porque, além do profissional, você precisa de várias coisas. Você precisa ter DRT, você precisa aprender o que é DRT e você precisa aprender várias coisas que não é só estar ali.

Acho que quando amplia essa percepção, a gente começa a sentir: opa, beleza, eu preciso captar, eu preciso vender o que eu faço. Ah, beleza, eu preciso fazer produção. Ah, eu preciso comunicar. Acho que vem muito, também, da guia do Adriano. O Adriano é nosso diretor. (PALOMBAR, 2019)⁸⁸

Enquanto diretor do Palombar, o papel que Adriano (2019)⁸⁹ afirma mais se identificar é o de um formador de grupo. Assim como Lino Rojas, ele entende que sua maior colaboração na direção foi justamente a de ensinar o grupo a ter autonomia. Por isso, a primeira característica que chama atenção no grupo é a sofisticada organização independente que desenvolveram. Paulinho complementa:

Essas percepções, ele (Adriano) sempre trouxe para a gente, mas quando você é mais novo, é difícil você entender: não, eu não quero fazer produção, eu quero treinar. Não quero fazer captação, eu quero treinar. E aí, você começa a entender a importância desse conjunto para você sobreviver da arte. Então, é quando você para e entende: se eu não sou profissional, eu ainda estou no caminho. (Idem)⁹⁰

O Palombar é formado por jovens da periferia da zona leste, que, a partir de uma formação artística na infância, cresceram, se descobriram na arte e, atualmente, trabalham se autogerindo. Formação essa advinda de um projeto de circo social de um grupo de teatro que ministrava oficinas num formato de cursos livres, sem a pretensão de

⁸⁸ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁸⁹ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

⁹⁰ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

profissionalizar. Marcelo conta sobre como a formação os trouxe para os moldes do grupo hoje:

A gente vem da formação que foi passada para a gente, da ideia do ator orgânico. Então, é um ator que não está só no palco. Ele precisa se desenvolver em alguma área fora disso. Desde pequenos, quando a gente estava sendo instruído, foi aprendendo cada um uma área. Administração, captação... Depois disso, a gente viu a necessidade de se organizar a partir de um CNPJ próprio. Então, a gente decidiu não se cooperativar nas cooperativas que já existem, mas fundar uma cooperativa junto com os coletivos que abrigam o Centro Cultural Arte em Construção. (Idem)⁹¹

Hoje, são cooperativados, têm carteira assinada e trabalham com temas e desejos de interesse do coletivo – que é o modo como acreditam ser o melhor para o trabalho – e, principalmente, com o que os move: a arte do circo. O artista Dinho conta que fazem um trabalho independente, ao que Henrique complementa: “É muito boa essa autonomia. Quanto mais independência, mais autonomia. Então, não tem nenhum cara falando: ‘você tem que ter quantidade de aluno’. Não. O importante é a qualidade” (Idem)⁹².

Como artista atenta aos movimentos do cenário do circo - tanto como espectadora⁹³ quanto como acrobata e professora⁹⁴, e ainda, mantendo contato com diferentes áreas do fazer circense⁹⁵ -, pude observar ao longo dos últimos dez anos, especialmente na cidade de São Paulo, mas também em companhias de diferentes partes do Brasil, uma realidade comum para os profissionais de circo: a de atuar como autônomo, prestando serviços para diferentes grupos; por exemplo, o artista de São Paulo, Marcos Porto, que tem a própria companhia, mas atua para os Irmãos Sabatino e para o

⁹¹ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁹² Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁹³ Houve uma dedicação, especialmente nos dois anos e meio em que esta pesquisa foi realizada, em frequentar a cena de circo. Assisti mais de 20 espetáculos em cada festival internacional de circo bianual do SESC, o Circo, e conheci mais 9 espetáculos na viagem aos EUA, conhecendo algumas estruturas e shows do *Cirque do Soleil*. Calculei ter assistido, no período, em torno de 90 espetáculos de companhias nacionais e internacionais. Foi muito importante esse olhar atualizado da cena para refletir criticamente as questões do texto.

⁹⁴ Praticando trocas contínuas em oficinas de reciclagem, ministrando e participando de cursos. Como professora, fui convidada para dar cursos de formação e workshops em diferentes espaços no Brasil (Galpão do Circo, Escola Picolino de Artes Cênicas, Circademia Vertical, Circo Viramundo). Como artista, treinei com referências importantes do cenário do circo nacional.

⁹⁵ Como empresária, na manutenção de um espaço chamado Arena de Artes, de 2014 a 2018. Como pesquisadora, conheci a sede do *Cirque de Soleil* e o seu projeto de circo social chamado Circo do Mundo. Visitei escolas de formação de circo e de cursos livres em Montreal, Quebec, Londres, Seattle e Las Vegas e projetos de Circo Social em Santiago de Chile, Bogotá e no Brasil.

Circo Zanni. Os artistas dessas companhias também circulam, trabalhando em outras. Ou seja, mesmo quando têm a própria companhia, os circenses atuam ao mesmo tempo para outros grupos, para ter alguma estabilidade financeira.

Além do Circo Teatro Palombar, não tenho conhecimento de artistas que consigam viver exclusivamente do trabalho com o grupo ao qual pertencem, sem complemento de renda de outros trabalhos. O Palombar vai, também nesse sentido, no contra fluxo das companhias atuais. Marcelo explica:

A parte de sustentabilidade é difícil. A maioria dos coletivos, hoje, se organizam em 3 ou 4 pessoas para ter uma renda, um fluxo de caixa melhor. A gente, desde pequeno, decidiu se organizar assim, quando a gente formou o grupo, em 2012. A gente se formou através de uma turma e tinha a ideia de coletivo mesmo, de um grupo grande. Até por isso, o nome ‘Palombar’ – o ato de arrematar a lona em coletivo. Então, a gente é realmente uma companhia grande. (Idem)⁹⁶

Adriano (2019)⁹⁷ afirma que isso ainda é possível porque são um grupo de jovens, e que, em algum momento, as demandas financeiras podem aumentar, como, por exemplo, formar família ou querer ter uma casa, e o formato de trabalhar apenas em um único grupo pode ser que não dê conta. Com exceção do Circo Zanni, que se organiza em coletivos (em que nem todos os integrantes participam de todos os espetáculos que o grupo cria, e que cada um recebe pelos espetáculos que apresentam, ou seja, não tem um salário fixo), as companhias circenses têm uma média de até 6 integrantes, no máximo. O Circo La mínima conta com três integrantes, assim como o Circo Mínimo, que conta também com a participação de até 5 artistas dependendo do projeto. A Cia La Mala e a Cia Nós nobambu têm dois integrantes.

Independente dos movimentos futuros do Palombar, e apesar de todos os desafios da gestão financeira e burocrática por ser um grande coletivo, apenas o fato de terem mais de 10 artistas no grupo já é um diferencial no campo do circo independente nos dias de hoje. Tal diferencial é o que possibilita a realização de números mais coletivos, como a báscula e a pizza. O impacto, desde a chegada da trupe, com a van, os equipamentos e o grupo, é inevitavelmente maior. Marcelo Orquiza explica:

⁹⁶ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁹⁷ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

A possibilidade de fazer equipamentos como báscula, com uma segurança maior, porque tem várias pessoas para ficar perto. O equipamento que a gente apresenta neste espetáculo (Bombelhaço), que é a pizza, são dez pessoas jogando e outros equipamentos em coletivo. Para a gente, a gente sente que é uma potência maior. Quando chega a trupe, assim, um monte de pessoas, tem um peso diferente do que quando chega dois ou três. (PALOMBAR, 2019)⁹⁸

É importante destacar que, mesmo afirmando ser desafiador, o grupo enfatiza que consegue sobreviver financeiramente trabalhando apenas pelo Palombar. Os que desejam podem realizar outros trabalhos como complemento de renda, mas existe um valor fixo, como um salário, que garante uma continuidade do trabalho da companhia. Guilherme também conta como o grupo foi entendendo as necessidades de ser profissional:

A partir do momento em que o grupo ficou mais coeso que a gente se deu um ‘se ligue’, de que não é só o artístico, né?! Tem todo o *backstage*, tem os contatos, tem os projetos. Quem que vai escrever para a gente? A gente que tem que escrever nossos projetos. Quem que vai vender? A gente que vende. Ah, quem é que vai montar a técnica? Eu tenho que aprender a fazer luz, e você tem que aprender a fazer o som. Então, a gente foi se virando aí, e a partir desse momento, que o grupo ficou mais coeso, que começou a cair várias fichas, e a gente foi começando a crescer. E acho que uma coisa (importante) desse lance do profissionalismo é quando você vê o retorno do seu trabalho, sabe? As pessoas começam a te reconhecer. Ah, gente, tipo: ‘ow, nosso trampo está dando retorno, né?’ Antigamente, ninguém sabia quem era a gente, agora, algumas pessoas sabem. Daqui um tempo podem ser muito mais pessoas. Então, esse lance do profissionalismo está batendo aí também, de como o mundo vê o Palombar na cena do circo. O Palombar está criando espaço na cena do circo. (Idem)⁹⁹

E Paulinho complementa: “E como o Palombar vê o mundo também” (Idem)¹⁰⁰.

E nesse processo de buscar a profissionalização, dão continuidade aos ensinamentos de Lino Rojas sobre o ator orgânico, que aprenderam com Adriano. E passam a criar, a fazer a produção do grupo e a vender o trabalho sem depender de terceiros, realizando projetos ininterruptamente desde o primeiro ano do grupo. Em 2012, como dito anteriormente, foi o nascimento do grupo e a criação do espetáculo *Uma Arriscada Trama de Picadeiro e Asfalto*. Em 2013, realizaram uma circulação deste

⁹⁸ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

⁹⁹ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹⁰⁰ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

espetáculo com apoio do programa VAI¹⁰¹, e fizeram apresentações na Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua, no 5º Encontro Comunitário de Teatro Jovem e na Virada Cultural.

Em 2014, então, foi a realização do projeto *Rolê dos Saltimbancos*, quando se dedicaram a estudar esquetes e números de circo, e realizaram o 2º Intercâmbio de Circo Social no Centro Cultural Arte em Construção. Em 2015, fizeram o projeto *Circuitas na Praça*, criando vídeos sobre circo e apresentando em praças com apoio do Programa Redes e Ruas. Também realizaram uma temporada do *Arriscada* no Centro Cultural São Paulo.

Mesmo com espetáculos e projetos com apoio financeiro e de maneira independente desde o início do grupo, Adriano (MAURIZ, 2019)¹⁰² conta que tinham dificuldade de ter um reconhecimento pelos pares. Continuamente eram tidos como um grupo de circo menor, - seja pelo circo dito tradicional, seja pelos grupos que se autodenominam contemporâneo, e até pelos contratantes de arte e cultura -, sob a justificativa de ser um projeto de circo social, realizado por “uns meninos da escola”. Não tinham reconhecimento como grupo de circo, mas também não era enunciado enquanto teatro; por isso, resolveram estudar o circo teatro para o novo show.

Então, em 2016, criaram um número de báscula¹⁰³ com apoio do ProAC¹⁰⁴ - Números Circenses, e estrearam o espetáculo de circo teatro *A novidade é milenar*¹⁰⁵, com apoio do VAI 2. Nesse show, houve um acontecimento com um dos integrantes que, à época, ampliou o repertório do grupo. Um menino chamado Lucas sofreu uma lesão nos

¹⁰¹ O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Disponível em: <<http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html>>. Acesso em 22/06/2019.

¹⁰² Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

¹⁰³ A báscula é um equipamento de circo, utilizado para realizar acrobacias. “A báscula poderia ser descrita como uma alavanca de tipo um fornecendo uma ótima força de transferência através da ação de balanço do aparelho”. Disponível em: <https://www.crescereviver.org.br/apostilas/Apostila_Circo_Capitulo_09.pdf>. Acesso em 16/07/2019.

¹⁰⁴ O ProAC Expresso Editais é um programa de investimento direto do Estado em projetos culturais através de concursos regulamentados na forma de editais. Cada edital é direcionado a um determinado segmento artístico e/ou cultural. Contém a definição do objeto, prazo de inscrição, número de projetos que serão selecionados, o valor limite a ser concedido por projeto, a documentação necessária para inscrição, entre outras informações. Os projetos selecionados recebem recursos financeiros diretamente da Secretaria para serem executados, não havendo necessidade de procurar patrocinadores. Disponível em: <http://www.proac.sp.gov.br/faq_editais/como-funciona-o-proac-editais/>. Acesso em 23/06/2019.

¹⁰⁵ A Novidade é Milenar, espetáculo do Circo Teatro Palombar. Link disponível para mini DOC: <<https://www.youtube.com/watch?v=qr8UAhQgud8&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/06/2019.

ombros e, segundo o médico, não poderia mais fazer circo. Ele, porém, não queria sair do trabalho; foi quando Adriano propôs a ele que colaborasse com a trilha sonora, já que tocava guitarra. A partir disso, o grupo passa a se apresentar com banda ao vivo.

Ao buscar referências do que gostavam de assistir, chegaram à banda suspensa do *Circo Zanni*¹⁰⁶ e se inspiraram nisso para fazer uma estrutura para a banda. Mauriz (2019)¹⁰⁷ conta que, para ele, ficou incrível o resultado deste espetáculo, mas que era extremamente complicado de montar e, conseqüentemente, difícil de vender. Por outro lado, pela grandiosidade do trabalho, começaram a ser vistos com um novo olhar, e diferentes instituições passaram a contratá-los e a entendê-los como companhia profissional. Mesmo assim, ainda escutavam em muitos lugares que o que eles faziam não era circo. Ainda em 2016, se apresentaram com *A Novidade Milenar* na Escola Livre de Palhaços (ESLIPA), na Escola Nacional de Circo - RJ, no 9º Festival Paulista de Circo¹⁰⁸ e no XII Festival de Circo de Londrina¹⁰⁹.

Em cada processo de criação, a partir do que queriam aprender, estudar e apresentar, convidavam artistas e/ou pesquisadores sobre o tema para colaborar. Em 2017, decidiram olhar para o universo do palhaço e, para isso, convidaram a historiadora Dra. Erminia Silva para estudar os excêntricos musicais. Nesse ano, estrearam o espetáculo *A Fabulosa Charanga dos Excêntricos*¹¹⁰ e circularam em cidades do estado de São Paulo. Mauriz considera como um marco no amadurecimento do grupo, no sentido de traçar escolhas mais fáceis e levar em consideração as condições de produção. Ele afirma que a montagem era mais simples e, nisso, conseguiram atingir uma qualidade maior no fazer. A escolha do estudo para esse espetáculo consistia em procurar modos de associar a comicidade, o palhaço e a música. Também em 2017 realizaram a estreia do

¹⁰⁶ O Circo Zanni é uma das referências de circo no Brasil. Criado em 2004 por Isabella Mucci, Fernando Sampaio, Domingos Montagner, Marcelo Lujan, Pablo Nordio, Luciana Menin, Erica Stoppel, Maíra Campos e Daniel Pedro, o Zanni surgiu com o intuito de resgatar a importância dos espetáculos de circo apresentados na lona em centros urbanos. Mais recentemente tem adaptado seus espetáculos para apresentar em teatros, para ampliar sua participação no cenário de circo dos teatros e dos festivais de circo no Brasil.

¹⁰⁷ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

¹⁰⁸ Divulgação do Circo Teatro Palombar no Festival. Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top/?q=9%C2%BA%20Festival%20Paulista%20de%20Circo&epa=S_EARCH_BOX>. Acesso 15/07/2019.

¹⁰⁹ Divulgação do festival no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/263016303775557/photos/a.263018390442015/1137980946279084/?type=3&theater>>. Acesso em 15/07/2019.

¹¹⁰ Charanga dos Excêntricos, espetáculo do Circo Teatro Palombar. Link disponível para mini DOC: <<https://www.youtube.com/watch?v=msR282eLVnI&feature=youtu.be>>. Acesso em 20/06/2019.

espetáculo *Um Beijo para Benjamim*, com apresentações nas bibliotecas Municipais da cidade de São Paulo.

No ano de 2018, iniciam a mostra de repertório chamada *Circo Teatro Palombar 5 anos*, contemplada pelo Edital de Apoio a Criação Artística – Linguagem Circo, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Também estrearam o número *Esquadrão Bombelhaço*, com apoio do ProAC – Produção e apresentação de número circense. Continuam a mostra em 2019 e fazem temporada com o, agora espetáculo, *Esquadrão Bombelhaço*.

É interessante perceber que a história oficial é contada de maneira linear e direta, mas, muitas vezes, não é capaz de apreender as variações e os desdobramentos produzidos por cada elemento e transição. Os dados do grupo, que foram coletados a partir do site, não contam, por exemplo, como uma experiência de aprendizado fora de um ambiente formal de formação, como o convite para participar do Festival de Circo de Londrina, em 2016, gerou para o grupo o contato com o equipamento pizza¹¹¹.

A partir dessa experiência que decidiram escrever um projeto para o ProAC de Criação de número para aprender a fazer o equipamento e treinar a técnica. E foi a partir desse desejo mobilizado, com o financiamento do edital, que trouxeram o Sergio Oliveira, da Escola de Circo de Londrina, para ensinar o grupo, e passaram a treinar para montar o número de pizza que integrou o espetáculo *Bombelhaço*.

É nítido que em sua trajetória enquanto grupo, a partir do que querem aprender e ou desenvolver, eles gerenciam maneiras de conhecer mais do assunto, seja convidando artistas do meio, seja em buscas na internet. Conforme nos conta o artista Guilherme: “A gente é uma geração nova, né? Eu, por exemplo, tudo que eu sei de monociclo, é tudo *youtube*. Mas aí vem a dona Elza (Wolf) e dá uma aula para a gente, então tudo que é conhecimento a gente vai trazendo para esse grande grupo” (PALOMBAR, 2019)¹¹².

Além das possibilidades de adquirir conhecimentos pela internet, o grupo se recicla continuamente em eventos pelo Brasil. Isso também porque, em paralelo à carreira artística, ou seja, além do trabalho técnico e criativo de circo, teatro e música, o Circo

¹¹¹ O equipamento Pizza é uma espécie de lona/tapete redondo com alças em suas bordas, que pode ser segurado por 8 ou mais pessoas. Disponível em: <<http://flertai.com.br/2019/04/circo-teatro-palombar-estreia-o-espetaculo-esquadrao-bombelhaco/>>. Acesso em 16/07/2019.

¹¹² Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Teatro Palombar manteve um trabalho de oficinas no Instituto Pombas Urbanas durante toda sua trajetória. Por serem filiados à Rede Circo do Mundo como projeto de circo social, estabeleceram contatos com diferentes grupos de circo ao frequentarem encontros de troca e formação. Sobre o projeto de circo social que realizam, Henrique relata:

Desde que o grupo se criou, há 7 anos, a gente dá aulas junto com o Instituto (Pombas Urbanas). É uma parceria, nossa com o Instituto, né?! Porque é a gente que manja mais do tema circo. A gente está ingressado no circo social. E por aí vai, várias participações com a comunidade. E a gente acredita que nós somos da comunidade. Então, assim, a gente mesmo se beneficia dos nossos trabalhos. (PALOMBAR, 2019)¹¹³

Dinho complementa:

Uma outra troca que a gente tem com a comunidade é quando a gente faz cortejo, quando a gente faz espetáculos na rua, ou lá dentro do espaço, que as pessoas vêm para assistir. E as pessoas sempre perguntam quando vai ter oficina, porque elas gostam muito de aprender. (Idem)¹¹⁴

Em sete anos de existência, o Circo Teatro Palombar já contou com diferentes formações no grupo e foi ganhando novas características de trabalho. O ponto de partida foi o interesse pelo circo no sentido dos truques, mas, como conta Mauriz¹¹⁵, ele ensinava o circo de um modo teatral, dizia: ‘hoje, todo mundo é mágico’, e brincavam de ser mágicos. Então o circo e o teatro imbricados eram linguagens sempre presentes no Palombar. Depois da lesão do artista Lucas, a música passou a ter igual peso na companhia e virou mais um foco de trabalho. Como o Palombar trabalha a partir de estudos, Mauriz reforça:

(...) e nisso, eu acho que a gente não perde o olhar da formação, aquele olhar do circo social, né? (...) Independentemente de ser grupo que se profissionaliza, qualquer artista está estudando a vida inteira. Quando a gente se envolve num processo, a gente não sabe no que vai dar. É realmente um caos criativo, que a gente vai buscar algo que nos interessa aprofundar, e estudar, para criar algo novo. E isso é o artista a vida inteira; não é porque é circo social. (MAURIZ, 2019)¹¹⁶

¹¹³ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹¹⁴ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹¹⁵ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QtyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

¹¹⁶ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QtyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

Apesar de ouvir muitas vezes que o Palombar é um grupo da escola, Mauriz defende que o artista deve estar constantemente em busca de conhecimento, ser uma pessoa que realiza estudos permanentemente, e reforça que isso é uma prática do Palombar não por atuar no circo social, mas, sim, por ser composto de artistas.

Nesse processo de criação de artistas com uma formação integrada, com um fazer imbuído de toda teatralidade circense, os espetáculos conseqüentemente são autorais e sofrem com as alterações de elenco. Como o grupo conta, uma das dificuldades se dá na continuidade dos artistas na companhia, apesar de afirmarem que nos últimos dois anos tiveram uma organização mais estável, e, portanto, com menos variáveis no número de integrantes. Ainda assim, é uma constante no grupo as entradas e saídas de artistas.

Vinicius comenta: “Esse grupo, agora, ele não foi a única formação. Já tivemos várias formações. Já tivemos mais mulheres no grupo, já tivemos outros estilos de pessoas. Mas por conta da vida de cada um, e das escolhas de cada um, isso foi seguindo mesmo” (PALOMBAR, 2019)¹¹⁷.

Sobre a discussão de gênero, a artista Bárbara afirma que essa questão, das mulheres, sempre foi uma problemática no grupo. Ela argumenta:

Quando eu integrei o grupo Palombar, existiam quatro mulheres. E entrou a Lari, que é a atual integrante, e depois eu. Então, tinham 6 mulheres. Só que por conseqüências da vida, cada uma foi saindo. Uma foi por causa de gravidez, a outra foi porque não conseguia ficar mesmo. Uma outra por causa de trabalho; e outra porque a mãe não deixava continuar. E, no final, sobrou só eu e a Lari.

O grupo Palombar sempre teve essa fragilidade, sabe? Em ter mulheres. Por várias questões. Mas, antigamente, tinha outra formação. Hoje em dia, tem duas mulheres. Inclusive, sei lá, há cinco meses, tinha mais uma; que a gente chamou para fazer a produção do grupo, só que, também, por conta dessas coisas da vida, ela teve que sair.

Entender o porquê disso eu acho que é um pouco complicado. É um grupo majoritariamente de homens, e é difícil sim, eu não tenho problemas em falar isso. É difícil, é muito difícil, mas o grupo sempre foi aberto para as mulheres entrarem. No ano passado, a gente chamou três meninas para acompanhar, mas também, com o passar do tempo, elas pararam, por conta dessas coisas. Acho que é difícil encontrar o motivo; mesmo que, ao mesmo tempo, o motivo está dado. Ele está aí, ele está dado, mas é difícil achar o exato porquê.

¹¹⁷ Entrevista realizada em 15/06/2019, Circo no Beco, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSDy7b0zt94&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

Mas falando como uma mulher do grupo, eu gosto de estar nesse espaço e eu acho que precisa ser fortalecido esse espaço da mulher dentro do grupo. Eu sinto que o grupo tem muito essa abertura, inclusive em todos os espetáculos o protagonismo feminino é forte, mesmo que agora tenha uma fragilidade na questão feminina, por conta da vida mesmo, sabe? De saber que minha única companheira está machucada, em vários sentidos, mas a gente quer muito estar bem, a gente quer que passe essa fase para que a gente possa levantar, que possa estar em cena e mostrar que a gente é capaz, que não é menor. Porque, em muitos momentos, eu né, não posso falar pela Lari, mas em muitos momentos eu achei que eu era menor por sermos a minoria, mas, com o passar do tempo, aprendendo, eu vi que não, que não é porque a gente é só duas que a gente é menor. Muito pelo contrário, a gente consegue ser maior, sabe? E não maior que eles, mas a gente consegue estar ali, sabe?

Mas em questão deles, eu sinto que eles estão abertos, nessa coisa artística. Eles querem que a gente esteja, mas é difícil, porque existem diferenças. Diferenças hormonais, psicológicas, físicas. Existem diferenças físicas. E que é difícil. E eu entendo o porquê de tudo isso quando eu estou em cena. Mesmo que agora eu não esteja, quando eu estou, eu entendo, e é lindo assim. E vale a pena. (Idem)

A artista Bárbara traz questionamentos importantes relacionados a gênero que, apesar de associar ao grupo, ela mesma aponta como questões da vida. Pode soar contraditório quando defende a ideia de que o grupo é aberto às mulheres e, ao mesmo tempo, dizer que é difícil ser mulher no grupo. Mas o fato é que são questões que estão na sociedade como um todo, e um grupo, uma vez que está em troca constante com os seus contextos, não se aparta delas. Talvez estar aberto para as mulheres não seja suficiente.

Assim como nos lembra Angela Davis (2017): "Numa sociedade racista, não basta não ser racista. É necessário ser antirracista". Da mesma forma, em uma sociedade machista e misógina, são necessárias ações para incorporar mulheres no grupo, mais do que estar disponível para que essas entrem. A revista especializada Azmina¹¹⁸ afirma que:

De acordo com o mais recente Relatório Global de Desigualdade de Gênero do Fórum Econômico Mundial, levaremos 170 anos para pôr fim à distância que separa homens e mulheres quanto ao aspecto econômico. Colocar fim à desigualdade de gênero em termos políticos levará ainda mais tempo.

(...)

¹¹⁸ AzMina é uma instituição sem fins lucrativos cujo objetivo é usar a informação para combater os diversos tipos de violência que atingem mulheres brasileiras. Realizamos consultorias, palestras e debates para aprofundar a discussão sobre os direitos da mulher. Já a Revista AzMina é uma publicação online e gratuita para mulheres de A a Z. Nela, há jornalismo investigativo acessível, de qualidade. Disponível em: <<https://azmina.com.br/sobre/quem-somos/>>. Acesso em 17/07/2019.

É inquestionável que o estágio da paridade de gênero no mundo do trabalho atual seja alarmante. O progresso parece estar a caminho em algumas questões que envolvem a igualdade, como a discriminação e o assédio, mas aspectos como o desenvolvimento na carreira apresentam pouca ou nenhuma melhoria. Por exemplo, apenas 3% das 500 maiores empresas do mundo, listadas pela revista Fortune, têm uma mulher como presidente. A parcela de mulheres nas diretorias das principais empresas com ações na Bolsa de Valores de Londres, por exemplo, permanece estagnada nos 12%. E um quarto de tais companhias possuem cúpulas exclusivamente masculinas. *Não importa onde você esteja, há incontáveis adversidades que as mulheres enfrentam ao redor do mundo, em se tratando de avanço na carreira.*

(...)

Um recente estudo da Revista da Escola de Negócios da Universidade de Harvard, em parceria com o serviço de consultoria Bain & Company, encontra significativas explicações para o dramático estado da desigualdade de gênero no mundo do trabalho atual. Um olhar mais atento aos dados indica que, apesar de as mulheres terem igual grau de competência e adequação para posições de liderança, existem sérios fatores estruturais que dificultam o seu acesso aos altos escalões na hierarquia das corporações.

De um lado, existem percepções rígidas que tornam mais difíceis as discussões sobre a paridade no mercado de trabalho. Enquanto mais de dois terços dos homens ouvidos pensam que as mulheres possuem as mesmas que eles oportunidades no trabalho, menos de um terço das mulheres que submeteram à pesquisa possuem essa impressão.

(...)

De outro lado, há fatores culturais que impedem o processo voltado a diminuir a desigualdade. Em muitas sociedades, há estereótipos arraigados acerca do papel das mulheres como cuidadoras e dos homens como provedores. A referida pesquisa revela que, para 80% das mulheres, esses estereótipos não são mais plausíveis. Pelo contrário, elas afirmam que homens e mulheres são igualmente bons na tarefa de cuidado.

Enquanto isso, 77% dos homens acreditam que sua parceira deva ser a pessoa a fazer sacrifícios na carreira em prol da família. No entanto, apenas 53% dos homens dizem estar prontos para fazer seus próprios sacrifícios em favor do cuidado da família. Preconceitos subconscientes como esses persistem, sendo evidente que estereótipos de obrigações atribuídos a cada um dos gêneros não deveriam ser usados como pretextos para impedir o desenvolvimento das mulheres na carreira. (Equipe AzMina, 2017, on-line, grifo nosso)¹¹⁹

Assim como colocado acima, são incontáveis as adversidades que as mulheres enfrentam em se tratando de avanço na carreira. Faz-se necessário reconhecer que esta é

¹¹⁹ Disponível em: <<https://azmina.com.br/reportagens/5-aco-es-que-precisam-mudar-para-acabar-com-a-desigualdade-de-genero-no-trabalho/>>. Acesso em 17/07/2019.

uma questão do grupo justamente por ser uma condição da sociedade em que estamos inseridos.

É preciso considerar um dado relevante: a discussão sobre a questão feminina, no caso do Palombar, está situada em um bairro periférico, em que a questão da classe social não é secundária. Saiu no jornal Folha de São Paulo, em outubro de 2018, a matéria “Direita avança nas periferias a reboque do 'conservadorismo da favela’”¹²⁰, em que relata o caso de Douglas Garcia, na época com 24 anos, cofundador do Direita São Paulo e morador da favela de Americanópolis, periferia de SP.

(...) “A maior parte da favela já é conservadora”, afirma o cofundador do Direita São Paulo, movimento que propõe a dobradinha de deputados Douglas (estadual) e Alexandre Frota (federal) pelo PSL de Bolsonaro.

E os conservadores estão aprendendo a entrar numa trincheira historicamente dominada pela militância de esquerda, diz o jovem. “Você consegue convencer as pessoas atacando a questão moral. Fala pro cobrador de ônibus se ele apoia que filho João possa ser chamado de Maria. Vai dizer que não. Mas você não consegue dizendo que vai tirar o Bolsa Família. (Folha de São Paulo, 2018)¹²¹

O Brasil conheceu, nas últimas eleições, uma grande onda conservadora, e o que mais chocou foi a força que esta ganhou em algumas periferias. O artista Mano Brown comenta sobre o assunto fazendo referência à trajetória do Racionais:

Quando os Racionais surgiram, lutávamos para ter liberdade para falar, para ter espaços que não tínhamos. Passaram-se 30 anos. E alguns fãs da banda se tornaram conservadores. Muitos, hoje, são de direita. Nossos pensamentos já não batem mais. Não sou contra gay, contra punk, contra candomblé, como pessoas que eram fãs da banda demonstram ser. Os Racionais foram criados por quatro garotos que tentavam sobreviver, que não tinham ideia de como era o mundo. Só sabíamos o que era a favela. Muita coisa mudou, e hoje eu questiono a importância dos Racionais num mundo desses. Aqueles ideais que o povo defendia, o povo esqueceu. Com aquele discurso que tínhamos em 1990, hoje, os Racionais seriam engolidos pela periferia. Seriam rejeitados. Porque, depois de dois governos Lula e de um governo Dilma, mudou a mentalidade da periferia. Não tem como desvincular os Racionais da política, a banda sempre foi atrelada ao momento político do país. E qual é o momento político do país agora? A periferia passou a ser de direita. O rap virou algo de direita, conservador. Aquele rap da época dos Racionais, hoje, é um rap religioso,

¹²⁰ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/direita-avanca-nas-periferias-a-reboque-do-conservadorismo-da-favela.shtml>>. Acesso em 17/07/2019.

¹²¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/direita-avanca-nas-periferias-a-reboque-do-conservadorismo-da-favela.shtml>>. Acesso em 17/07/2019.

moralista, que não conversa com a revolução que precisa ser feita atualmente. (BROWN, 2018, on-line)¹²²

Apesar de, por um lado, ter sido surpreendente esse movimento de certas comunidades optando pela direita, a periferia sempre foi marcada por tipos de violência que nascem de um conservadorismo, muitas vezes cultivado a partir da moral judaico-cristã.

Tanto Adriano quanto a Barbara mencionaram, ainda, os casos em que meninas e mulheres se afastaram de seus cursos e trabalhos, e não retornaram, após se tornarem mães. Isso não é uma realidade entre os pais, constatação realizada a partir do cruzamento dos dados apresentados no texto de AzMina, que afirma que a maioria dos homens acredita que são as mulheres que devem se sacrificar pela família, e os relatos coletados junto ao grupo.

A questão de gênero não é um foco do trabalho, mas emergiu como problemática por se tratar da fala de uma das artistas do grupo pesquisado, e ressoar na minha vivência enquanto profissional e pesquisadora. Nesse sentido, penso que talvez seja necessário que o Palombar não apenas dê espaço para mulheres, mas criem ações que viabilizem sua entrada e permanência no grupo.

II.4 PERSPECTIVAS DE FUTURO

Em relação aos próximos passos, Adriano conta que: “eles têm convites esse ano, mas não têm projeto, e não têm grana. E algumas pessoas que estão desgastadas dentro do grupo. Então eles precisam se recombinar” (Mauriz, 2019)¹²³. O diretor acredita que a perspectiva de futuro depende de se repactuarem como grupo:

O Palombar é um grupo de muita gente, que cresceu como amigo, que agora está com vinte e poucos anos. E que, agora, talvez daqui para frente, alguns que vão pensar em constituir família, em ter sua casa, em ter suas coisas, precisem ganhar mais, precisem de uma outra estrutura que, às vezes, o grupo pode não suprir. E que, às vezes, também, quem

¹²² Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/02/hoje-a-luta-das-pessoas-e-individual-nao-vejo-mais-luta-de-classes-afirma-mano-brown-cjd4ro6d7064k01kexrlfigt4.html>>. Acesso em 17/07/2019.

¹²³ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

fica pode querer justamente chegar num lugar que não estão chegando agora. É grupo, gente. (Idem)¹²⁴

Foi curioso ouvir Adriano se referir ao Palombar como “eles”. Ao ser perguntado sobre esse modo de se colocar, ele explicou: “Eu falo ‘eles’, porque acho que a autonomia do projeto é deles, não é minha. Mas eu estou no projeto deles, como estou em outros. (...) E eles estão cumprindo um projeto, eles terminam um projeto daqui dois meses” (Idem)¹²⁵. E com o final deste projeto, surge a necessidade, então, de se entender como grupo. Fica a questão para os integrantes que permanecem: se o grupo quer ser escola, se quer circular, ou, enfim, como pretende atuar.

O Palombar tem a cessão do uso do galpão CCAC por mais de 10 anos e, apesar de atualmente estar sem projetos e sem ministrar oficinas no espaço, os artistas demonstram uma motivação em continuar atuando como vieram nos últimos anos. No entanto, estão em um momento de realinhar os desejos e objetivos enquanto grupo, para, assim, compreender o modo como pretendem seguir.

Atualmente, como já foi dito, há poucas companhias independentes com muitas pessoas envolvidas. A maior parte dos incentivos estatais e privados são para se desenvolver sozinho e ser independente. Além da questão financeira, outro fator é a tendência à individualidade, afinal, estar em grupo requer uma visão comum, que, não raras vezes, contrasta com a velocidade e hábitos do nosso tempo.

No próximo capítulo, iremos esticar as linhas para a costura desse mosaico formado nos dois capítulos que o antecederam, compondo contexto, teoria, ação social, arte, grupo Circo Teatro Palombar, nesse quadro imenso chamado Brasil.

¹²⁴ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

¹²⁵ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

CAPÍTULO III

Oorra

Direto vejo pai brincando com filho no parque, sinto inveja
 Fico me perguntando tio o que que a vida fez comigo?
 Sorrio pelos pivetes, acho da hora, olho pra baixo
 tenho mó vontade de chorar, mas não consigo
 Em segundos me vem vinte e poucos dia dos pais
 'Guarda presente fi, ele já não volta mais
 Arrasta a cartolina com papel crepom
 Amassa joga no lixo, porra, pior que esse aqui tava bom
 Hoje, fico olhando na espreita
 Vendo os moleque ai com pai mãe do lado e nem respeita
 Devia ser por um dia o que eu sou a vinte anos
 Pra vê se 'cêis ia 'tá na de trocar coroa pelos mano
 Não sei se dá tristeza ou ódio, não conseguir lembrar de você sóbrio
 Não vi as vadia nem seus aliado com o doutor no corredor
 Implorando pelo o que há de mais sagrado!

Eu já passei fome, já apanhei calado
 Já me senti sozinho, já perdi uns aliado
 Eu já dormi na rua, fui desacreditado
 Já vi a morte perto, um cano engatilhado
 Eu já corri dos homem, bati nos arrombado
 Quase morri de frio, eu já roubei mercado
 Já invejei quem tem pai, já perdi um bocado
 Eu sofri por amor, eu já vi quase tudo chegado!

E mesmo assim, tive que penar pra aprender
 Que minha mãe não ia poder 'tá lá pra me ver crescer
 Tinha que trabalhar pra ter o que comer
 Não ver seu filho aprender a falar, essa porra deve doer
 Guentar madame mandar e ter que acatar
 Aê ouvir teu bairro sussurrar ('cê sabe, mãe solteira é o que?)
 Ver seu tempo acabar, sua chance morrer
 E no fim do mês ganhar, o que não da nem pra sobreviver
 Me ensinou a não desistir rapaz
 Miséria é foda, só que eu ainda sou bem mais
 Maderite furado, cigarro, cheiro de pinga
 Olha onde eu cresci Onde nem erva-daninha vinga
 Como cê vai sonhar com pódio?
 Se amor é luxo e com a grana que nois tem só dá pra ter ódio
 Coisas da vida, história repetida, algo assim
 Com quatro anos eu já via o mundo inteiro contra mim

E o que eu sempre tive foi minha rima
 O resto se foi, tipo trampo, amigo, mina
 Eu nunca quis viver disso, nunca nem sonhei com isso
 Eu tava acostumado: Rimar por hobby, tramar por uns trocado

E eu ia pro crime, irmão
 Se não fosse a confiança, do Pedro e do Felipão
 Sem dinheiro, já dava pra vê o fim
 Mas um me levou pra Liga e o outro fez as base pra mim
 Na fé, me pois no lugar onde vários quer nome
 Foda-se todos, eu não quero mais passar fome
 Amo isso, vou ser contribuinte
 Assim ó escrever como quem vai morrer no dia seguinte
 Vagabundo pirou nos flow a cada verso ouvia hoow!

Quando vi, o radinho tocou, gente querendo show
 E agora, eu vou fazer virar com os meus
 É real, o menino do morro virou Deus
 Eu quase me perdi nas ilusão
 Fui salvo, por ter sabedoria e pé no chão
 Chamei uns de irmão, quando nós era sócio
 Pensei ter feito amigos, e tava fazendo negócios
 Odeio vender algo que é tão meu
 Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra, então que seja eu!
 E os que não quer dinheiro, mano é porque nunca viu
 A barriga roncar mais alto do que eu te amo
 Eu vi minha mãe, me jogar dentro do guarda-roupa trancado
 Era o lugar mais seguro, quando a chuva levou os telhado

E dizia não se preocupa, chuva é normal
 Já vi o pior disso aqui, ver o bom hoje é natural
 E o justo, então antes de criticar quem 'cê vê tramar
 Cala boca e pensa em quantas história 'cê tem pra contar
 Falar que ao dizer a rua é nóiz pago de dono da rua
 Desculpa, eu vivo isso e a incerteza é sua
 Se você não se sente dono dela, xiu não fode!
 E antes de escrever um Rap, me liga e pergunta se pode

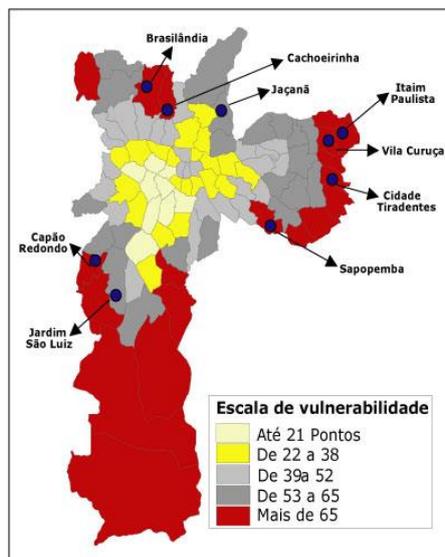
Emicida, 2018.

III. TENSIONAMENTOS: CONTEXTOS, TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, MICROFISSURAS, CIRCO TEATRO PALOMBAR

Conforme citado na introdução, o primeiro recorte para estudo do circo social foi o programa do Governo do Estado de São Paulo chamado Fábricas de Cultura. Ao estudar o programa, a pesquisa encontrou o Índice de Vulnerabilidade Juvenil, desenvolvido pela Fundação Seade.

Assim, com base em metodologia especialmente criada, a Fundação Seade elaborou o que se denominou índice de vulnerabilidade juvenil (IVJ), construído a partir das variáveis: taxa anual de crescimento populacional entre 1991 e 2000; percentual de jovens, de 15 a 19 anos, no total da população dos distritos; taxa de mortalidade por homicídio da população masculina de 15 a 19 anos; percentual de mães adolescentes, de 14 a 17 anos, no total de nascidos vivos; valor do rendimento nominal médio mensal, das pessoas com rendimento, responsáveis pelos domicílios particulares permanentes; e percentual de jovens de 15 a 17 anos que não frequentam escola. Como resultado, foram classificados todos os distritos da capital segundo uma escala de 0 a 100 pontos, em que o 100 representa o distrito de maior vulnerabilidade, agrupados em cinco categorias. Do grupo cinco, com 19 distritos de maior vulnerabilidade juvenil, foram escolhidos os nove distritos para intervenção. (CARVALHO, 2003)

A fundação também desenvolveu em sua pesquisa um mapa de escala de vulnerabilidade na cidade de São Paulo. Ele ilustra como o bairro de Cidade Tiradentes faz parte dos grupos que mais sofrem com vulnerabilidade juvenil entre os bairros da cidade de São Paulo.



Fonte: <http://www.oscultura.sp.gov.br/paginas/Links/FabricaCultura.asp>

O olhar para a experiência do Palombar, enquanto um percurso que se difere da ampla tendência dentro dos projetos sociais, contribui para pensar uma nova ideia de social. Como afirma István Mészáros (2008), dentro de um sistema econômico capitalista, nada pode fugir à lógica do capital. A educação, bem como a cultura e a arte estão submetidas a esse sistema econômico, e, por isso, fica inviável uma transformação social significativa dentro dos moldes de uma realidade que dá subsídio à continuidade da miséria.

A razão para o fracasso de todos os esforços anteriores, e que se destinavam a instituir grandes mudanças na sociedade por meio de reformas educacionais lúcidas, reconciliadas com o ponto de vista do capital, consistia – e ainda consiste – no fato de as determinações fundamentais do sistema do capital serem *irreformáveis*. (MÉSZÁROS, 2008, ps. 26-27).

Na linha teórica materialista, assumida aqui, é sabido que a realidade social, objetiva, é produto da ação de homens, por isso, a mudança dessa realidade, da mesma forma, não se dará pelo acaso, mas é um trabalho histórico. Por isso, a necessidade de permanente busca pela liberdade, por não ser fruto de doação, mas de conquista.

Essa ideia comum em projetos sociais de que a arte e a cultura podem transformar a sociedade em ambientes de vulnerabilidade social não é nova. Porém, não parece possível diante da ideia de assistir os educandos com arte em uma perspectiva submetida aos ideários de um sistema econômico historicamente opressor. Os projetos que atuam de modo a profissionalizar crianças e jovens, ocupando seus corpos e mentes integralmente para, de uma ou outra forma, integrar a máquina do sistema, não permite, nem pretende, tornar cidadãos críticos.

No entanto, é preciso enfatizar que, enquanto projetos que buscam “afastar da criminalidade”, se diminuem alguma vulnerabilidade e, em alguns casos, viabilizam a entrada no mercado cultural, os mesmos cumprem o seu papel; e isso não é pouco. A discussão, aqui, não questiona a existência desses projetos, mas questiona se estariam potencializando esses meninos e meninas para serem socialmente conscientes, olhando criticamente para sua realidade inclusive dentro desses mesmos projetos; questiona se haveria espaço para uma crítica do próprio fazer social.

A riqueza humana é riqueza de necessidades, e riqueza de relações com o mundo. Sob o capitalismo, o homem torna-se um ser carente de necessidades, um ser que reduz sua vida à necessidade de se sustentar, ou que renuncia às suas necessidades humanas em favor de apenas uma: a necessidade de dinheiro. (VÁZQUEZ, p. 47, 2011)

O homem é um ser social e quanto mais resolvidas suas necessidades primárias (alimento, abrigo, sexo) maiores as possibilidades para se desenvolver no projeto de ser humano. É na relação social, na construção histórica, que o homem natural se constitui homem humano. Assim como Mészáros, também Vázquez faz coro ao afirmar que o capitalismo não é passível de reforma ou melhoria. E conforme explicitado anteriormente, é um sistema alienador e desumanizante. É necessária uma transformação de outra ordem. É imperativo que se pratique outro fazer social, econômico e político para que seja viável uma vida humana que nos humanize.

Na entrevista realizada para essa pesquisa, Silva faz uma crítica em relação aos projetos que tem como objetivo a transformação social.

Transforma! Sempre transforma. Ninguém sai igual a partir de um encontro. A partir do nosso encontro aqui, vai transformar. Algo vai ficar. (...)

Que eu tenho uma ética desse tipo, que, para mim, é assim: democracia, diversidade, respeito pela diferença, antirracismo, anti-homofobia. Se eu tenho isso - que eu tenho -, ótimo. É claro que, de alguma forma, eu vou passar isso no meu trabalho, é claro. Se isso vai atingir a Marília e vai fazê-la mudar de pensamento, eu não sei!

Não dá para negar que vários desses projetos tem uma postura ética que eu respeito muito. Agora, se os formandos que vão passar por ali vão incorporar a forma como eles entendem a democracia e a ética, eu não sei. Mas como proposta, tem. (SILVA, 2019)¹²⁶

A historiadora afirma que acredita na importância de ter uma ética, mas que isso não garante que o outro será transformado. Essa questão que ela apresenta é importante em um país como o Brasil, que é um lugar em que se aceita e “(...) adora fazer caridade, mas que tem horror quando o assunto é justiça social” (SILVA, N. F., 2018, on-line)¹²⁷.

¹²⁶ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹²⁷ Disponível em: <<http://sindijus.org.br/caridade-e-justica-social.html>>. Acesso em 16/07/2019.

Quais as alternativas para pensar o lugar da ação social, que não este romantizado, de fazer o “bem” ao outro?

Um dos importantes braços de ação social em nosso país são as ONGs. Por um lado, são organizações que promovem uma melhoria de qualidade de vida, atendendo a demandas que o estado deveria suprir, e não supre. Nesse sentido, essas organizações poderiam ser consideradas fundamentais para o crescimento do Brasil. Se por um lado, a existência dessas tem o objetivo de gerar melhorias para a população, por outro, o sucesso absoluto das ONGs, e, portanto, o alvo, deveria ser que elas não precisassem mais existir. Pesquisamos a seguir os movimentos sobre o crescimento e redução de número dessas instituições.

No G1, foi publicado este ano (2019) que o número de ONGs e associações no Brasil caiu 16,5% entre 2010 e 2016.

As 237 mil fundações e associações representavam, segundo o IBGE, 4,3% das 5,5 milhões de entidades públicas e privadas, lucrativas e não-lucrativas do Cempre (Cadastro Central de Empresas) existentes em 2016.

O número inclui entidades empresariais e patronais, escolas, hospitais, cartórios, condomínios, entidades religiosas ou de defesa de direitos de minorias, entre outras. Pela metodologia utilizada pelo IBGE, foram excluídos partidos políticos, sindicatos, federações, confederações, condomínios e entidades do Sistema S, entre outras. Considerando também esses outros grupos, o universo total de entidades ativas em 2016 chegou a 526,8 mil. (G1, 2019)¹²⁸

Estes dados sozinhos não trazem informações que possam ser consideradas diretamente relevantes nesse estudo, por serem números sem as respectivas histórias. Ou seja, sabemos que reduziu o número em um período, mas não temos a investigação do motivo. Se foi um abandono temporário do terceiro setor, se foi um endurecimento das regras para atuar como ONG ou se pode ser por conta de uma diminuição no índice de vulnerabilidade social (IVS). Segundo o IPEA:

No período 2000-2010, a redução do IVS no Brasil foi de -27% e significou a passagem da faixa de alta para média vulnerabilidade social. Ainda que esse avanço tenha sido significativo para o país, um notável desempenho é observado entre 2010 e 2011, com a redução de 18% do IVS, ou seja, passando de 0,326 para 0,266, o que, consequentemente,

¹²⁸ Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/04/05/numero-de-ongs-e-associacoes-no-brasil-cai-165percent-entre-2010-e-2016-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em 16/07/2019.

alterou a posição do Brasil da faixa de média vulnerabilidade social para a baixa em apenas um ano. (IPEA, 2018, p.15)¹²⁹

Dentro do período mencionado acima, vale destacar as ações do chamado Governo Lula (2003–2011), que inicia seu primeiro mandato com o slogan *Brasil: um país de todos*, com o maior projeto de educação da história do país, criando institutos e universidades federais numa quantidade jamais vista. Essa mudança, porém, que gerou mobilidade social, não foi bem recebida por esse Brasil, que não quer:

(...) que diminua a obscena concentração de renda entre as classes, que dê a essas pessoas a igualdade de condições no acesso aos bens de consumo, que contemple a todos os seres humanos a condição digna de usufruir de forma igualitária das ditas políticas públicas como: educação, saúde, segurança, transporte, lazer e que possam a partir dessas prerrogativas ascender em sua condição humana tão vergonhosamente desequilibrada. Isso é justiça social. (SILVA, N. F., 2018, s/p)¹³⁰

Se de fato temos resistência em relação à transformação social, por que temos tantos projetos sociais em desenvolvimento? Isso não é um desvio de rota, mas faz parte do projeto de manutenção de classes, como a história da escravidão pode ilustrar.

A escravidão negra no Brasil e no mundo foi exploratória e absolutamente desumana. Um dado que nem sempre fica em evidência é que mesmo antes de chegar aos locais em que seriam vendidos como escravos, ou seja, entre a captura dessas pessoas negras escravizadas até o destino final, ocorria um alto índice de mortes.

Para cada grupo dos que eram nelas capturados correspondia um certo número de mortos, abatidos durante a luta ou após o combate, por não haver para eles demanda externa, uma vez que tinham passado dos 40 anos, apresentavam defeito físico, encontravam-se enfermos ou eram bebês de colo que tinham perdido as mães. (COSTA e SILVA, 2002, p.589)

Por causa desse alto índice de mortes, existia um “cuidado mínimo” no transporte para com os negros considerados com potencial para serem escravos produtivos. Era uma “mercadoria cara”, por isso: "Alguns de seus chefes, cientes do valor do que tinham sob seus cuidados, faziam paradas de repouso, junto a roças mantidas especialmente para

¹²⁹ Relatório Institucional IPEA, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180515_relatorio_institucional_a_nova_plataforma_da_vulnerabilidade_social.pdf>. Acesso em 16/07/2019.

¹³⁰ Disponível em: <<http://sindijus.org.br/caridade-e-justica-social.html>>. Acesso em 16/07/2019.

alimentar a escravaria de passagem, e cuidavam para que esta não experimentasse fome nem desgaste excessivo" (COSTA e SILVA, 2002, p.590).

Da mesma forma que existiu um atendimento às necessidades básicas, sendo as mínimas necessárias para que essas pessoas não morressem e pudessem ser produtivas, dentro da mesma lógica, os projetos sociais de alguma forma, conscientes ou não, e, compactuando dessa visão ou não, ocupam esse papel de tornar suportável a vida do pobre, periférico, com sub condições de vida. Por isso, os mesmos têm o apoio do poder público e não são tratados como ameaça, desde que continuem ocupando seu fazer como auxiliares da manutenção da pobreza.

Neste fazer, porém, são incontáveis os atores que trabalham submetidos a essas organizações com um desejo de instalar o contraditório, criando com estas crianças e jovens que são alvos desses projetos, micro-exceções, que irrompem no cotidiano do sistema vigente. Entre os inúmeros projetos que sucumbem, temos, então, as exceções, e entre elas, surge o Circo Teatro Palombar.

A história do grupo Circo Teatro Palombar se destaca nesse sentido, de ter uma trajetória que aponta sempre para o crescimento de um grupo de jovens em direção à autonomia. Não participaram de um projeto social que tinha como objetivo os afastar da criminalidade, ou tornar cidadãos dóceis para com a ordem vigente, mas foram formados por um grupo de artistas e se descobriram no desejo de se tornar também um grupo de artistas, com fazer crítico e independente.

Em sua trajetória, da mesma forma que, o grupo Pombas Urbanas demorou a ser reconhecido pelos pares enquanto grupo profissional, em suas falas, os integrantes do Palombar frequentemente associam esta dificuldade com o fato de virem de um projeto de circo social, ou seja, uma formação que poderia ser vista como 'menor'.

Esta pesquisa destaca, porém, uma prática que permeia o que o português Boaventura de Souza Santos conceituou como linhas abissais: trata-se do apagamento do que está para além dos limites de determinada linha estabelecida socialmente. Porém, é importante enfatizar que traçar linhas abissais é uma operação diferente de qualquer tipo de desvalorização, porque o invisível/inexistente não entra em escala de valor; ou seja, trata-se de um efetivo desaparecimento.

A divisão é tal que "o outro lado da linha" desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência

significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o "outro". A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. O universo "deste lado da linha" só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética. (SANTOS, 2007, p. 71, grifo do autor).

Existem inúmeros recursos para o apagamento do que está depois da linha, um deles é o exemplo do Palombar, quando não é reconhecido enquanto um grupo profissional: não são circo, não são teatro. Mais do que a afirmação de uma negativa, as linhas abissais dizem respeito à inexistência social ou política, nesse caso, conformada pela exclusão da possibilidade de ser legitimado no campo artístico.

A entrada em qualquer mercado de trabalho passa por disputas, mas, nesse caso, são jovens que já tiveram que vencer inúmeras barreiras anteriores. Sendo periféricos, não se trata apenas de ir em direção ao alvo; é nadar contra a corrente e escolher entre refazer as regras do jogo ou criar um novo, em que possam ganhar. E eles justamente acabam por criar uma nova maneira de existir enquanto profissionais de circo.

São um coletivo de 13 pessoas, que se sustentam com o trabalho artístico de circo, a partir da criação de uma cooperativa, junto com outros dois grupos que, na área do teatro, tiveram a trajetória correlata à deles. Eles têm carteira assinada, mantêm um instituto e um espaço e trabalham constantemente envolvidos com a comunidade, já que, como eles mesmos afirmam, fazem parte desta.

Silva (2019) reflete como ao invés de um processo de negação da própria condição, para se encaixar em um lugar existente, é possível reivindicar um espaço outro de fala. Ela aponta como justamente o advento do circo social possibilitou uma formação ampliada, que não reduz o circo ao corpo acrobático.

Quando os pedagogos e artistas descobrem o circo como ferramenta pedagógica, eles meio que descobriram processos de formação como o circo-família. É uma das coisas que trabalho com eles. Pensar o corpo da criança e do adolescente não como um corpo que salta só, mas um corpo que precisa ser alfabetizado; é um corpo de afetos, de relações, é um corpo ator, um corpo dançarino, um corpo musical. Uma discussão que eu faço em relação ao circo social é que eles fazem uma coisa que você não vê nas escolas de circo. Você não vê no circo itinerante de lona,

porque há uma coisa de você formar ‘corpos acrobáticos’. (Silva, 2019)¹³¹

Enquanto Mauriz por algum tempo sentiu a necessidade de defender que o Palombar não é circo social, por conta da experiência de perderem trabalhos, e por outras vezes serem julgados como ‘artistas menores’, Silva (2019)¹³² afirma que é justamente no circo social que se retoma o modo de ensino do circo-família, se destacando das formações que temos hoje em circo.

Então, (o circo social) recupera o aprendiz permanente, mas o aprendiz não de ser apenas saltador. O aprendiz permanente no sentido mais amplo. No sentido mais amplo do corpo circense. O corpo circense, ele é rizomático; e eles aprendem a cantar, a dançar, a representar, a saltar, a estabelecer relações sociais. (...) (Coisa) que você não vê mais no circo itinerante de lona. (SILVA, 2019)¹³³

Como aprendizes permanentes, os integrantes do Palombar mantêm esse processo cooperativo e contínuo de estudo, reciclagem e criação para além do circo apenas com o chamado corpo acrobático. Mauriz (2019)¹³⁴ exemplifica com o espetáculo que eles criaram: “(...) todos os personagens fazem alguma técnica, e tem uma história, e tem um aprofundamento no teatro, e tem um aprofundamento na técnica do circo”.

São artistas de circo que, justamente pela especificidade desse circo social que viveram, se encontraram com esse fazer circense múltiplo. Foi fruto deste grupo formado por Lino Rojas, que gerou um Adriano Mauriz, que deu origem a um grupo de interessados em aprofundar nas artes do circo. Não é porque vieram de um projeto de circo social, mas porque vieram *deste* projeto de circo social. Silva destaca ainda em relação ao circo social:

O circo social é também algo muito novo na história do circo. E eu não estou colocando a história do circo como de antigamente; estou colocando como produção de história de circo hoje. Nós estamos fazendo uma produção histórica aqui, agora. Meu pai não tinha isso. Não tinha

¹³¹ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹³² Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹³³ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

¹³⁴ Entrevista realizada em 14/06/2019, Tendal da Lapa, SP. Disponível em: <<https://youtu.be/QyR2ViAS6RA>>. Acesso em: 23/07/19.

isso de ser entrevistado por alguém que está fazendo mestrado. Meu pai não teve. Só quando tinha 80 anos. Então, a geração do meu pai não tinha.

O circo social é novo. Nas suas mais diferentes formas de se constituir, nas suas mais diferentes formas de pensar o que é, do vespeiro que é. Só que a coisa mais importante que eu tenho visto do circo social, mas sempre esteve, mais do que querer definir a partir de um verbete único, é definir a partir das experiências e vivências de cada um com sua comunidade, com seu entorno, com suas afecções, com seus afetos. Mas com uma ética. Os que eu respeito têm uma ética comprometida com a democracia, a diferença e em fazer da questão pedagógica um recurso importante para formação de pessoas melhores. Se vai acontecer, a gente não sabe, mas esse é um mote ético deles. (SILVA, 2019)¹³⁵

Por isso, não se ignora o fazer das micropolíticas. A ação de dar acesso tem se mostrado um motor nas microtransformações em muitos cotidianos. A criança que tem acesso à arte, à educação e à cultura tem mais possibilidade de conhecer a si, de se reconhecer em inúmeros modos de ser potente e qualificar o mundo, não como objetivo final, mas como consequência.

Questionar o discurso da transformação social sustentou, neste percurso de pesquisa, justamente a proposta de olhar para além das trajetórias individuais, e, se deparar com a questão: em que medida o circo social e os projetos sociais atuam para a construção de sujeitos críticos às desigualdades, e não para a qualificação de indivíduos mais adequados às regras vigentes.

¹³⁵ Entrevista realizada em 13/06/2019, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2IqZHKyLoZ4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 23/07/19.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS ou REFLEXÃO MANIFESTO

Olhar para as decisões políticas que estão sendo feitas no Brasil de hoje, 2019, dá um misto de desesperança e medo. A retirada de direitos que pareciam garantidos, a banalização do mal, o escárnio em garantir os privilégios dos poderosos e a tranquilidade com que o poder público vai minando a vida dos mais vulneráveis compõem uma situação escandalosa.

A pesquisa teve um caráter investigativo, que partiu da necessidade de compreender nos entre caminhos do circo, os percursos do circo social. E com todos os desvios de percurso, absolutamente comuns em qualquer trajetória, foi possível descobrir o grupo Circo Teatro Palombar. Conhecer esse grupo, num momento como esse, foi de um frescor necessário.

Temos um grupo de circo – claro, temos vários, mas esse, eu conheci, convivi e posso atestar – na periferia da zona leste de São Paulo, que foi formado por um grupo de teatro, que cria, se desenvolve, que ‘treta’, que se organiza, que atende a comunidade, e que é cuidado por ela. Esse grupo de jovens artistas nasceu de um tempo em que a arte em seu bairro era escassa, mas hoje, eles, junto com outros grupos, fomentam a arte e a cultura nesse local.

Dar foco a iniciativas que têm uma ética que compactua com valores como a justiça social, a equidade e a democracia, é urgente. Precisamos olhar além do sufocamento desse desgoverno a que estamos submetidos, para ações que sejam possíveis, que estão sendo realizadas e que colaboram para o tipo de mundo que acreditamos e que queremos viver.

Dói na minha carne refletir sobre como os trabalhos sociais, que são os locais com que mais me identifico como profissional da educação, e dedico tempo e energia de trabalho, como uma parte de um projeto maior que dá manutenção à miséria. Porém, passado o susto que me acometeu essa reflexão, tive a possibilidade de olhar para esse projeto Semear Asas, e pensar nos frutos que gerou.

Não é apenas o ganho de um pequeno número de jovens que não ‘se perdeu’. É um grupo que inspira uma comunidade inteira, que comunica para os mais novos: existem outras formas de existir nesse lugar chamado Cidade Tiradentes. É o mesmo que olhar para a trajetória do artista Emicida, e entender que não foi um a menos no crime, mas foi

um a mais arrastando a sociedade para um olhar crítico, chamando a atenção para a necessidade de usar “a nossa própria cabeça” para pensar, nossos próprios olhos para ver.

Acredito que essa foi a experiência mais importante da pesquisa: perceber como eu tinha, e tenho, muitas referências internas, que não sei de onde vieram e que não condizem com as realidades. Muitas impressões sobre o circo, sobre os projetos, sobre o circo social, sobre as políticas públicas, que pesquisando nos registros, depois olhando pessoalmente, depois conversando com os pares, foi se mostrando completamente diferente de como eu achava que era.

E que a partir do momento que eu começo a saber, também já não sei mais, porque tudo vai se transformando o tempo todo. É imperativo fazer frente aos que colaboram com a manutenção das linhas abissais. É necessário sair do lugar em que estamos, olhar de perto e conhecer sobre o que ouvimos, e desconfiar, conhecer de outro jeito e olhar de novo.

Conhecer o Circo Teatro Palombar atravessando a cidade de São Paulo, de Interlagos (zona sul) para chegar e conhecer a Cidade Tiradentes (zona leste), onde fica a sede do grupo, e visitar o CCAC, foi fundamental. Incentivo, você, que por qualquer motivo passou os olhos nesse texto: vá conhecer. Como nos disse Dra. Erminia Silva, o circo acontece no encontro, e o encontro sempre transforma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **O circo e a cidade**. São Paulo: Abracirco, 2005.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. *Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP*, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006.

BORTOLETO, M. A. C.; DUPRAT, R. M.; TUCUNDUVA, B. B. **As atividades circenses na FEF-UNICAMP: a construção de uma nova área de estudos e pesquisa**. In: BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÑON, T.; SILVA, E. (Org.) *Circo: horizontes educativos*. Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

CAMARA, R. S.; SILVA, E. **O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões**. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/colunista/o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes-2/>>. Acesso em 16/07/2019.

CARVALHO, Sonia Nahas de. **Avaliação de programas sociais: balanço das experiências e contribuição para o debate**. São Paulo Perspec. São Paulo, v.17, n.2-4, p. 185-197, dez 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392003000300019&lng=pt&nrm=iso>. São Paulo, v. 17, n. 3-4, p. 185-197, dez. 2003>. Acesso em: 20/09/2017.

COSTA e SILVA, Alberto. **A manilha e o libambo: a África e a escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F., **Mil Platôs**. São Paulo, Editora 34, 2010.

DUPAS, Gilberto. O mito do progresso. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n.77, p.73-89, Mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002007000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09/06/2019.

DUPRAT, Rodrigo M. **Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil:** rumo a uma formação técnica e superior. Tese (Doutorado). Campinas: UNICAMP, 2014.

FAGOT, S. **Le cirque:** entre culture du corps et culture du risque. Paris: L'Harmattan, 2010.

FERREIRA, Diego Leandro. **Segurança no circo:** questão de prioridade = Circus safety: a priority issue. 2012. 217 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/275014>>. Acesso em: 20/08/2018.

FUNARTE. **Circo, Tradição e Arte.** CATÁLOGO EXPOSIÇÃO realizado pelo Instituto Nacional do Folclore no Museu de Folclore Edison Carneiro. Rio de Janeiro, 1987.

FUNDARPE. **CIRCO SOCIAL NO BRASIL.** Catálogo realizado com o incentivo da Funcultura. Pernambuco, 2009

GALEANO, E. **Livro dos abraços.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

GALLO, Fabio Dal. **A renovação do circo e o circo social.** In: Repertório: Teatro & Dança, ano 13, número 15, 2010.

GALLO, Fabio Dal. **Da rua ao picadeiro:** escola picolino, arte e educação na performance do circo social. 2009. Tese (doutorado). Salvador: UFBA, 2009.

GUZZO, Marina. **Corpo em risco.** Athenea Digital, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOTIER, Hugues. (Org.). **La fonction éducative du cirque.** Paris: L'Harmattan, 2003.

HOTIER, Hugues. **Un cirque pour l'éducation.** Paris: L'Harmattan, 2001.

JANNUZZELLI, F. **Cena e Atuação no Circo-teatro: um breve panorama.** Campinas: Unicamp, Mestrado em Artes da Cena. Orientação: Prof. Dr. Mario Santana. I Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Campinas, Unicamp. 2013.

MACEDO, Cristina Alves. **Educação no circo:** crianças e adolescentes no contexto itinerante. Salvador: Quarteto, 2008.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo.** Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2016.

MESZÁROS, István. **A educação para além do capital.** 2.ed. – São Paulo: Boitempo, 2008.

OLIVEIRA, Zezo. **Escola Nacional de Circo: desafios na gestão de um espaço cultural público de formação profissional.** In: BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÑON, T.; SILVA, E. (Org.) **Circo: horizontes educativos.** Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

PERIM, Junior. **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.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** Tese (doutorado). Campinas: UNICAMP, 2009.

PINHEIRO, Amalio. **Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina.** In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 14 – 2010. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4658>>. Acesso em 04/07/2019.

PONTES, Maria de Fátima. **As relações humanas na pedagogia do circo social desenvolvidas pela Escola Pernambucana de Circo.** In: BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÑON, T.; SILVA, E. (Org.) **Circo: horizontes educativos.** Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

ROCHA, Gilmar. **O circo no Brasil – estado da arte.** In BIB, São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, p. 51-70.

ROCHA, G. **A magia do circo: etnografia de uma cultura viajante.** Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.** *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, p. 71-94, Nov. 2007. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso>. access on 25 Aug. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>.

SILVA, Daniel Marques. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro**: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes**: o circo no Brasil do final do século XIX e meados do XX. 1996. 211f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Erminia. **Palhaços excêntricos musicais**. Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, Erminia. **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.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua**: buraco d'Oráculo e pombas urbanas nos limites da zona leste de São Paulo. 2012. 190 f. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86866>>. P. 46

TERRA, Kiara; ZILBERMAN, Ionit. **Hocus Pocus** - Um Pai de Presente. São Paulo: Companhia Das Letrinhas, 2012.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 3ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular de São Paulo, 2011.

LINKS DE SITES VISITADOS:

Rede circo mundo: Disponível em: <<http://www.redecircodomundo.org.br/noticias/15-circo-social-para-transformar>>. Acesso em: 11/05/2018.

Escola Nacional de Circo. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>>. Acesso em: 27/06/2018.

CIRCODATA. Disponível em <<http://circodata.com.br/>>. Acesso em: 08/06/2018.

Escola Pernambucana de Circo. Disponível em: <<http://www.escolapecirco.org.br/website/escola-pernambucana-de-circo/>>. Acesso em: 27/06/2018.

Escola Crescer e Viver. Disponível em: <<https://www.crescereviver.org.br/historia/>>.

Acesso em: 27/06/2018.

Escola Picolino de Artes Circenses. Disponível em:

<<http://www.circopicolino.xpg.com.br/sobre.htm>> Acesso em: 27/06/2018.

Instituto SEADE. Disponível em: <www.seade.gov.br>. Acesso em 28/08/2017.

Índice Paulista de Vulnerabilidade Social-IPVS. Disponível em: <<http://indices-ilp.al.sp.gov.br/view/index.php#>>. Acesso em 25/08/2017.

Rede de Escolas de Circo. Disponível em:

<<https://redeescolasdecirco.wordpress.com/escuelas/>>. Acesso em: 27/06/2018.

Projeto ICA. Disponível em: < <http://www.projetoica.org.br/> >. Acesso em : 27/06/2018.

Se essa rua fosse minha. Disponível em: <http://seessarua.org.br/circo_social.php>.

Acesso: em 25/02/2018.

APÊNDICE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Mosaicos sobre o circo social no brasil: desenvolvimento de projetos, desdobramentos deste na cena do circo, e nascimento da trupe Circo Teatro Palombar.

Marília Mattos de Oliveira

Número do CAAE: 84135417.7.0000.8142

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Esse projeto tem como propósito investigar quais as transformações que o advento do circo social gerou no cenário do circo no Brasil. O objetivo é, compreendendo as realidades de circo social, vislumbrar um dos caminhos que possibilitou a criação da cia: Circo Teatro Palombar.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a: participar de uma entrevista filmada sobre o assunto circo social, que será publicada no youtube de modo público, para apreciação e acesso de um maior número de pessoas.

Observações:

- As atividades serão realizadas no primeiro semestre de 2019, em horário definido em acordo pelos participantes e a pesquisadora. O participante terá livre escolha sobre o horário e local da coleta do depoimento.
- O participante poderá solicitar anonimato, tendo seus dados preservados. O registro será armazenado e mantido em posse da pesquisadora por tempo indeterminado.

Desconfortos e riscos:

Não há riscos previsíveis. Caso o participante sinta algum desconforto durante a realização da atividade, poderá interromper sua participação a qualquer momento.

Benefícios: Não existem benefícios pessoais diretos. Porém sua participação irá colaborar para o cenário do circo como um todo. No âmbito acadêmico, pouco foi produzido sobre circo, e ainda menos sobre circo social. Colaborar respondendo a pesquisa irá contribuir diretamente para um levantamento de material sobre o cenário de Circo Social no Brasil.

Acompanhamento e assistência:

Os participantes serão acompanhados pela pesquisadora e podem solicitar assistência a qualquer momento sobre qualquer questão.

Sigilo e privacidade:

Rubrica do pesquisador: _____ Rubrica do participante: _____

Os participantes poderão, a qualquer momento, solicitar a não divulgação de seus dados e imagens pessoais.

Ressarcimento e Indenização:

Como o questionário será recebido e enviado por e-mail, não haverá ressarcimento. O participante terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora Marília Mattos de Oliveira, no Espaço Escola Arena de Artes, R. Eng. Francisco Pitta Brito, 513 – Jd. Promissão, São Paulo, por telefone: 11.994647248 ou por e-mail: mmo.dancaecirco@gmail.com . Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: _____

Contato telefônico: _____

E-mail (opcional): _____

_____ Data: ____/____/____.

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

_____ Data: ____/____/____.

ANEXO

AUTORIZAÇÃO PARA COLETA DE DADOS

Eu, Marília Mattos de Oliveira, declaro estar ciente dos requisitos da Resolução CNS/MS 466/12 e suas complementares e declaro que tenho conhecimento dos procedimentos/instrumentos aos quais os participantes da presente pesquisa serão submetidos. Assim autorizo a coleta de dados do projeto de pesquisa intitulado Dança e tecnologia no ensino fundamental: processos de criação de uma artista-docente e seus alunos em uma escola de educação integral na cidade de Campinas, sob responsabilidade da pesquisadora Marília Mattos de Oliveira após a aprovação do referido projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa-Unicamp.

Assinatura

Data: 12/06/2019