

MÔNICA ALVES BARRETO

PROJETO DE PESQUISA

AS PERFORMANCES DO CIRCO NA RUA:

Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo

UFG

Goiânia, 2016

MÔNICA ALVES BARRETO

PROJETO DE PESQUISA

AS PERFORMANCES DO CIRCO NA RUA:

Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo

Projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Performance, Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Performances Culturais. Orientadora: Profa. Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Goiânia, 2016

A. SUMÁRIO

Introdução

Cap. 1 – Breve História do Circo – o circo e a transformação das cidades

Ao falar-se em circo imagina-se logo uma lona colorida, que chega na cidade, nos encanta por algum tempo e depois vai embora. Mas o circo não foi sempre assim. A arte circense se adapta às mudanças e responde a elas com presteza. Ao longo dos tempos a relação da arte circense com seu entorno sofreu mudanças e é sobre essas mudanças que pretende-se falar aqui.

Para desenvolver uma análise sobre a relação entre o circo e as cidades vou utilizar a noção de Halbwachs (1990) da memória e sua vinculação com o espaço. Para situar historicamente a transformação do circo irei dialogar com Castro (2005), Silva (2007) e Margot Berthold (2000). Munford (2008) trará questões históricas da evolução das cidades.

Segundo Lynch “nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas” (LYNCH, 1988, p. 11) e a imagem que o cidadão tem de sua cidade está repleta de significações. Como se situa o circense, caracteristicamente nômade, em relação ao seu meio ambiente, que se modifica com enorme freqüência?

Cap. 2 – O Circo e as Performances Culturais – Performance circense: um ritual artístico.

Pretende-se analisar a arte circense como performance cultural, segundo a teoria de Richard Schechner e Victor Turner, utilizando-a como arquétipo conceitual. A subdivisão do ritual identificada por Van Gennep também se aplica a um espetáculo de circo. Cada etapa será relacionada ao ritual sob o ponto de vista do espectador, do artista e da comunidade circense.

Não é fácil escrever sobre performances, um termo tão abrangente quanto controverso. Uma grande quantidade de conceitos têm se abrigado sob o termo *performance*, por isso é necessário deixar claro que pretende-se ancorar este estudo nos conceitos lançados por Turner (1974; 2005a; 2005b, 2008) e Schechner (1985; 2006; 2011). Dos diálogos entre os textos destes dois autores delineou-se o campo das performances culturais. Ainda que outras vozes possam, eventualmente, ser convidadas ao diálogo, é no arcabouço teórico desenvolvido por estes autores que pretende-se basear o presente texto.

A arte circense, mesmo sendo uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade, poucas vezes tem sido objeto de estudos. Apesar de notar-se um interesse crescente nos últimos anos, não raro pesquisadores se ressentem da escassez de registros e pesquisas nesta área. Para o desenvolvimento deste capítulo foi buscado o diálogo com alguns dos mais expressivos estudos sobre arte circense, além de, logicamente, a formação pela Escola Nacional de Circo e a convivência com o mundo do circo, experiências que formaram a base do contato com a arte do circo.

Pretende-se, ao longo do texto, analisar cada etapa do processo ritual em relação ao circo. Apesar de Schechner ter localizado o circo fora das performances artísticas, como 'entretenimento popular' (LIGIÉRO, 2012, p. 49), o circo tem seus rituais. Como o autor localiza o risco no jogo, creio que ele aproximaria mais o circo do jogo que do ritual, no entanto, associando os três momentos colocados por Van Genep (TURNER, 2005b, pg. 234) ao circo, temos a separação ao entrar na lona, o período de margem ao longo do espetáculo e a agregação com o fim dele e a volta do público ao seu dia-a-dia. Os ritos de separação, margem e agregação, assim como o estado de liminaridade e a sensação de *communitas*, serão abordados tanto sob a perspectiva do espectador quanto do artista de circo.

Cap. 3 – O artista de rua: quem é?

Pretende-se mostrar aqui o resultado das entrevistas, mostrando quem é, como vive e trabalha o artista circense de rua.

Cap. 4 – Troca de conhecimento no circo de rua

Irei apresentar o resultado da observação dos encontros entre os circenses de rua, como por exemplo o Jornada ELRECA, que caracteriza-se por reunir, em sua maioria, artistas de rua (malabaristas, b-boys, grafiteiros, etc.). Em sua primeira edição a proposta era reunir artistas de circo de Goiânia que se interessassem pela troca de experiências, mas ao longo dos três anos em que acontece o encontro a participação foi se diversificando naturalmente. Nesta edição houve a participação de artistas de outros estados e países, como Argentina, Colômbia e Dinamarca. Interessante notar que este crescimento aconteceu sem grandes recursos de divulgação, já que o encontro só conta com a divulgação boca-a-boca e nas mídias sociais gratuitas.

A organização do evento é feita pelos próprios participantes, com distribuição de tarefas de acordo com áreas de afinidade e disponibilidade. Existe uma comissão

central, formada por artistas que já participaram anteriormente. Toda participação é voluntária, não envolvendo nenhum tipo de pagamento. Todos os profissionais envolvidos doam seu trabalho, desde os organizadores até osicineiros.

O valor da inscrição é simbólico, sendo utilizado para a compra do essencial para a realização do encontro, como papel e tinta. Muitos não pagam inscrição por serem considerados 'da família'. O conceito de 'família' é bastante complacente, incluindo aqueles que costumam sair para trabalhar ou treinar juntos, os amigos próximos e aqueles que participaram de todos os encontros. A inscrição pode incluir camping, fazendo com que a convivência ao longo dos três dias de encontro seja inteira e intensa. Mesmo os participantes que moram em Goiânia preferem dormir no local. Ao final da última oficina cada um estende seu colchonete, saco de dormir ou edredon. Menos de dez por cento dos participantes vai embora para voltar no dia seguinte.

Não há controle de entrada e saída ou de frequência. Os portões do espaço permanecem abertos e todos são livres para entrar e sair a qualquer momento. Ainda assim o índice de desistência é mínimo.

Cap. 5 – Escolhas e Expectativas – por que a rua?

Através dos resultados das entrevistas, pretende-se avaliar se o artista circense que trabalha na rua o faz por escolha ou por falta de acesso a outros espaços.

Conclusão

B. INTRODUÇÃO

Há muitas controvérsias sobre a origem do circo. O palhaço, ou cômico existe desde as mais antigas culturas. Existem registros de acrobatas no antigo Egito e malabaristas desde a Grécia antiga. Alguns autores localizam a origem do circo no circo Greco-romano, onde acrobatas exibiam suas habilidades, animais exóticos eram exibidos e tinham lugar as disputas e os jogos (CASTRO, 2005; ALMEIDA, 2008). Castro nos oferece a ligação entre o circo na Antiguidade e o circo como o compreendemos hoje:

Quando o Império Romano se torna cristão os artistas sofrem muito, especialmente os artistas do riso e das diversões em geral. Fundamentalistas não costumam curtir os prazeres mundanos... E tudo fica pior ainda com a queda do Império Romano do Ocidente. Começa a Idade

Média, as cidades se desestruturaram, o poder central desaparece e os artistas viram bandos itinerantes, apresentando-se nos castelos, em feiras e festas de aldeia. (CASTRO, 2005, pg.27)

No entanto há autores que não reconhecem este circo no nosso circo moderno, localizando a origem do circo bem mais adiante, no séc. XVIII. Bolognesi, por exemplo, ao falar sobre a continuidade do circo moderno com o circo Greco-romano, acredita que “reconhecer o aproveitamento e a transformação de alguns números das artes circenses que podiam ser vistos em momentos anteriores, entretanto, não parece ser suficiente para sustentar a hipótese da filiação” (BOLOGNESI, 2003, p 24).

Durante a Idade Média surgem os jograis, os goliardos, os bufões, os saltimbancos proliferam. As feiras são palco de apresentações de malabaristas, funâmbulos, cômicos de diversos tipos. Neste cenário surge o teatro popular de feira, que não segue a lógica aristotélica e congregam dança, música e acrobacia em espetáculos que estavam mais para um espetáculo de variedades.

No final do século XVII e durante o século XVIII muitas leis e proibições só fizeram com que a criatividade dos artistas se tornasse cada vez mais aguçada, criando novas formas de se estar em cena. Na Inglaterra a rainha Elizabeth alternava proibições e favores. Na França as companhias oficiais travam uma batalha contra o teatro popular, através de leis que seguidamente criavam proibições como a de representar comédias em atos ou utilizar diálogos. Em resposta os grupos de teatro popular que ocupavam as feiras e praças criavam formas de burlar as proibições, com monólogos, cenas curtas, cartazes (CASTRO, 2005).

No séc. XVIII o militar Philip Astley cria o circo moderno. Inicialmente apresentando números acrobáticos de equitação, com o tempo os artistas de feiras são incorporados ao espetáculo, criando um espetáculo mais próximo do que hoje conhecemos como circo (BOLOGNESI, 2003). Só no séc. XIX a estrutura de circo de lona se consolida (SILVA, 2007, p.50).

O que é certo é que a arte circense sempre esteve presente nas ruas, através dos artistas ambulantes (BERTHOLD, 2000, p. 374) seja em feiras, praças ou, hoje em dia, sinais de trânsito.

Desde a década de 70 o circo vem passando por mais uma modificação significativa em sua história: com as escolas de circo o conhecimento das artes

circenses passa a ser ensinado fora do âmbito da lona, o que vai dar origem ao movimento que tem sido chamado de Novo Circo. Artistas oriundos de todas as artes têm voltado seus olhos (e seus corpos) para o circo, o que parece ter trazido um novo alento à arte circense. Jovens artistas se aventuram na incursão pelas técnicas do circo, ocupando espaços tão diversos quanto os grandes palcos e as faixas de pedestre nos sinais da cidade. Estes saltimbancos contemporâneos têm se multiplicado a olhos vistos nos cruzamentos de Goiânia.

Estes artistas se encontram para trocar conhecimento de diversas maneiras: nas praças, nas ruas ou em encontros organizados por eles mesmos. A Jornada ELRECA é um encontro anual que reúne artistas de circo para troca de experiências. Acontece há três anos, sem patrocínio ou recurso público ou privado, contando apenas com a mobilização da coletividade e dos profissionais envolvidos, que oferecem gratuitamente os seus trabalhos.

A Jornada ELRECA caracteriza-se por reunir, em sua maioria, artistas de rua (malabaristas, b-boys, grafiteiros, etc.). Em sua primeira edição a proposta era reunir artistas de circo de Goiânia que se interessassem pela troca de experiências, mas ao longo dos três anos em que acontece o encontro a participação foi se diversificando naturalmente.

A cada dia novos artistas ocupam as ruas da cidade. Esta pesquisa pretende saber quem são, o que buscam e como estes artistas travaram seu contato com o circo.

C. JUSTIFICATIVA

No ano de 2009 aconteceu em Goiânia a Escola Estadual de Circo Martim Cererê. Digo 'aconteceu' porque, devido a problemas políticos, a escola teve a curta duração de oito ou nove meses. Como professora desta escola pude observar a afluência de muitos artistas de rua. Eram, em sua maioria, malabaristas procurando conhecer novas técnicas circenses. Vinham de toda a América Latina. Tivemos alunos do Chile, da Argentina, Colômbia, Venezuela. Jovens viajantes que aproveitavam sua estada na cidade e a disponibilidade de uma escola gratuita para aprimorar suas técnicas e aprender novas habilidades.

Atualmente, lecionando no ITEGO em artes Basileu França, vejo que este movimento tem aumentado e se fortalecido. Alguns de nossos alunos na Escola Estadual de Circo Martim Cererê hoje são professores nesta instituição. Os artistas de rua continuam chegando, e agora não só da América Latina. Em 2015/1 tivemos inclusive um aluno vindo da Dinamarca.

Em um circo de lona, pessoas vivem na liminaridade da sociedade. Um circense não tem endereço fixo, não consegue fazer um financiamento, não está inserido totalmente na nossa sociedade, apenas a 'toca', a permeia ocasionalmente. Mas o circo tem sua própria estrutura. O circo tem suas regras. Eles são liminares em relação à sociedade, mas estão inseridos em sua própria estrutura. E o artista de rua? Ele não faz parte de uma comunidade circense. Ele vive à margem do mercado de trabalho ou a rua é um 'bico'? Ele é nômade ou reside na cidade onde trabalha? Segundo Turner (1974) os artistas estão frequentemente na liminaridade. Entendo a liminaridade como um estado, assim como a communitas. Um artista está na liminaridade em determinado momento e em relação a alguma parte da sociedade. Como nossa sociedade é complexa, a liminaridade não tem como ser total. É necessário identificar as formas com que se relaciona com seu entorno.

Nos últimos anos é visível o aumento da presença de artistas de rua nas praças e nos sinais de Goiânia. Saber quem são eles, de onde vêm, o que esperam e como aprendem a arte do circo pode delinear um retrato do circo de rua na cidade de Goiânia e, quem sabe, nos apontar caminhos para identificar as necessidades e os meios para o desenvolvimento desta arte tão antiga quanto atual.

O interesse por estudos a respeito do circo tem crescido, no Brasil e fora dele, mas ainda são poucos e incipientes. Daí a importância de se fazer um levantamento a respeito destes artistas e de sua arte, de suas expectativas e necessidades.

C. OBJETIVOS

C.1. Geral

Analisar a performance do circense de rua na cidade de Goiânia.

C.2. Específicos

- Estudar as relações entre as artes circenses e a área das performances culturais;
- Realizar um levantamento dos artistas circenses de rua em atuação na cidade de Goiânia no período da pesquisa;
- Verificar os meios de transmissão de conhecimentos entre eles;
- Avaliar suas expectativas em relação ao circo e ao trabalho na rua;
- Contextualizar suas escolhas e expectativas;
- Pesquisar a que se deve o aumento de artistas de circo nas ruas da cidade;
- Verificar se são itinerantes ou se vivem na cidade;
- Saber se sua escolha pela rua é ideológica ou um sintoma de exclusão social.

D. METODOLOGIA

Em um primeiro momento, pretendo fazer um levantamento bibliográfico que permita ter uma visão geral do estado da arte.

A etapa seguinte incluirá uma pesquisa de campo, observando os artistas de rua em seu local de atuação. Nesta etapa será utilizado o método de observação etnográfica. Mais do que coletar dados, esta etapa será dedicada à busca de uma descrição densa (GEERTZ, 2008) das atividades observadas.

Paralelamente a esta observação a pesquisa irá acompanhar encontros de artistas de rua que ocorrem na cidade de Goiânia. A metodologia utilizada será a pesquisa-ação, uma vez que irei ministrar oficinas em alguns dos encontros, bem como participar dos mesmos de maneiras a serem estabelecidas segundo a necessidade dos participantes (FRANCO, 2005; MOLINA, 2007). Tais encontros são informais e acontecem nas ruas, não havendo, portanto, instituições responsáveis.

Após a fase de observação serão realizadas entrevistas a artistas de rua anteriormente observados. Para tal serão utilizadas entrevistas semi-estruturadas, por meio de áudio e vídeo. A pesquisa não envolverá menores.

De posse de todos os dados anteriores, procederemos o *tratamento do material* recolhido que, segundo Minayo (MINAYO, 2003, p.26), subdivide-se em: *A. ordenação, B. classificação; C. análise propriamente dita*. “O tratamento do material nos conduz à teorização sobre os dados, produzindo o confronto entre a abordagem teórica anterior e o que a investigação de campo aporta de singular como contribuição”.

Finalmente, com a teoria já sistematizada, terá início a última etapa da pesquisa, com a elaboração da dissertação.

E. CRONOGRAMA

2015	J a n	F e v	M a r	A b r	M a i	J u n	J u l	A g o	S e t	O t	N o v	D e z
Levantamento de bibliografia específica;	x	x	x	X								
Seleção da bibliografia específica;					x	x	x	x				
Realização de leitura analítica;						x	x	x	x			
2016												
Elaboração da entrevista	x	x										
Apreciação pelo Comitê de ética		x	x	X								
Realização das entrevistas					x	x	x					
Análise das entrevistas								x	x			
Elaboração da dissertação								x	x	X	X	X

F. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense**: o homem em situações-limite. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe; Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BRUSTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem – palhaços do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005

FRANCO, Maria Amélia Santoro. **Pedagogia da pesquisa-ação**. In Educação e pesquisa, V. 31 n.3 p. 483-502, set/dez. São Paulo: Universidade Católica de Santos, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KEMMIS, Stephen; MC TAGGART, Robin. **Participatory action research: communicative action and the public sphere**. In Strategies of qualitative inquiry. Denzin & Lincoln, 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed.. São Paulo: Atlas, 2003.

LOUIS, Luis. **A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico**. São Paulo, 2005; 120 p. (Dissertação de Mestrado) – Área de concentração Signo e Significação nas Mídias – Pontífice Universidade Católica de São Paulo.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 22. ed.. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOLINA, Rinaldo. **A pesquisa-ação/investigação ação no Brasil**: mapeamento da produção (1966-2002) e os indicadores internos da pesquisa-ação colaborativa. Tese apresentada para o Programa de Pós-graduação em Educação – USP, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

SILVA, Ermínia. **O Circo, Sua Arte e Seus Saberes**: o circo no Brasil do final do séc. XIX. a meados do séc. XX. Campinas: [s.n.], 1996. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000102707&fd=y> acessado em 25 jan 2016.

----- **Circo-Teatro**: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SIRIUS, R.U. **Contracultura através dos tempos**: do Mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

TURNER, Víctor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELLOS, Maria José. **Pensamento sistêmico**: o novo paradigma da ciência. Campinas: Papyrus, 2002.

ANEXO

Perguntas a serem feitas na entrevista:

QUESTÕES

1 – O que o/a levou a se apresentar na rua?

2 – Como e com quem aprendeu seu número?

3 – Como e onde treina? Quantas vezes por semana?

4 – Quais as suas expectativas em relação ao seu trabalho na rua?/O que espera conseguir com seu trabalho na rua?

5 – O que você acha que poderia ou deveria mudar em relação ao seu trabalho?