



## O CORPO NA FORMAÇÃO DOS CIRCENSES<sup>1</sup>

Rodrigo Mallet Duprat<sup>2</sup>; Marco Antonio Coelho Bortoleto<sup>3</sup>

### Resumo:

*A transição entre o século XX e o XXI ressaltou o circo no cenário das artes cênicas, diversificando seus modos de organização do trabalho, de formação, financiamento e propostas estéticas. Nesse fluído e diverso contexto o corpo se manteve como um elemento nuclear, reforçando a necessidade de uma ação formativa prolongada no tempo, atenta à diversidade técnica e estética. Esse processo de formação acontece ainda no seio de uma família, mas também em escolas especializadas ou em outros espaços, sempre tratando de objetivar um corpo que dê conta da variedade de possibilidades cênicas, do hibridismo técnico e estético, bem como das novas tecnologias. Pensar a formação do profissional circense na contemporaneidade torna-se um imenso desafio, que deve considerar o corpo e suas possibilidades de virtuosidade técnica e poética.*

**Palavras-chave:** Corpo, Circo, Arte Circense, Formação.

### Abstract:

*The transition between the twentieth and twenty-first century underscored the circus in the performing arts scene, diversifying its methods of organization of work, training, financing and aesthetic proposals. In this fluid and diverse context, body has remained a central element, reinforcing the need for prolonged training action in time, given the technical and aesthetic diversity. This training process still takes place within a family, but also in specialized schools or in other spaces, always trying to objectify a body that embraces the*

---

<sup>1</sup> Extrato adaptado da tese de doutorado defendida pelo primeiro autor em 2014 sob o título: Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior (FEF-UNICAMP).

<sup>2</sup> Licenciado em Educação Física; Bacharel em Treinamento Esportivo; Mestrado e doutorado em Educação Física, pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS - FEF/UNICAMP). Artista e cofundador da Cia. Los Circo Los (DRT 21880).

<sup>3</sup> Professor doutor do Departamento de Educação Física e Humanidades (DEFH) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), coordenador do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS).

*variety of scenic possibilities, from a technical and aesthetic hybridity as well as new technologies. Thinking the formation of professional circus in the contemporary world becomes an immense challenge, it should consider the body and its possible technical and poetic virtuosity.*

**Keywords:** Body Circus; Circus; Arts Training.

## Um corpo para o circo contemporâneo<sup>4</sup>

Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte. (STRAZZACAPPA *apud* STRAZZACAPPA E MORANDI, 2006, p. 40).

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

Também é fato que, nas duas últimas décadas do século XX, o circo ampliou sua pluralidade artística, produzindo maior variedade de locais de difusão, de modos de organização, de funcionamento, de formação e de financiamento. No bojo dessa dinâmica de importantes mudanças estéticas e ideológicas (Rosemberg, 2004), observamos a manutenção do corpo como elemento nuclear, mesmo nos espetáculos que apresentam tendências mais inovadoras, polimórficas (David-Gibert, 2006). Assim, do mesmo modo que os distintos tipos de espetáculos circenses coexistem na contemporaneidade, o corpo mantém sua relevância na atualidade. Logo, esse corpo precisa adaptar-se à praça, à rua, ao palco, ao picadeiro e a qualquer local onde o circense decide oferecer sua arte.

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

---

<sup>4</sup> Nota do Editor: a opção por manter citações diretas em outras línguas no original é dos próprios autores.

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

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

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

Deste modo, esse corpo que dá sentido ao circo precisa de uma educação particular, de um treinamento intenso, prolongado e detalhado (Fagot, 2010), que considere as demandas específicas do circo. Seja como for o processo, ele deverá ser conduzido pela disciplina, constância e busca pela eficiência de suas funcionalidades, sejam elas acrobáticas, de manipulação, de equilíbrio ou combinadas a uma dramaturgia, uma encenação, culminando numa eficácia



Fig. 1: Artista no número de argolas.  
Fonte: (DANIEL, 2008, p. 61).

poética. Assim, parece-nos que é necessário um enfoque análogo ao descrito por Burnier (2001), quando trata da formação do ator.

Segundo essa lógica, para além de suas funcionalidades, o corpo do artista circense, seja ele o corpo do acrobata ou do palhaço, também revela belezas, que por vezes se tornam referenciais sociais, como destacam as palavras de Quintana (2010, p. 46): “*amazonas y trapeceistas constituían el ideal de belleza de los jóvenes*”. Talvez esses corpos circenses – modelos de coragem, robustez, habilidade e liberdade – estejam influenciando outros “corpos contemporâneos”. Isso explicaria, em parte, o porquê de tantas academias de ginástica oferecem aulas de circo como uma forma de condicionamento e preparação física, ou a aposta de hibridismo que muitas companhias de dança e teatro tem revelado. Em outras palavras, o corpo circense vem influenciando tanto artistas quanto pessoas que não pretendem se tornar artistas profissionais.

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

[...] cuando tú tienes un cuerpo entrenado, puedes hacer muchas cosas luego, entonces depende lo que te pides en las compañías o de momento que tu estés entre una cosa y otra, [...] sabrás girar en todos lados, y que sabrás hacer una vertical en todos lados, y que sabrás moverte en todos lados (Teresa<sup>5</sup>).

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

[...] si quieres ser un buen artista tienes que entrenar muchas horas cada día, esto esta claro, veo la gente que se acomoda, pero para mi el circo es la magia, pero por otro lado es la técnica,

---

<sup>5</sup> Teresa Celis Ramirez, natural das Ilhas Canárias (Espanha), cofundadora e coordenadora pedagógica da Escuela de Circo Rogelio Rivel. Ex-atleta de ginástica artística, competiu dos 10 aos 15 anos e possui formação profissional em câmara de vídeo. Em torno dos 18 anos, foi para Barcelona para estudar e lá conheceu Rogelio Rivel, com quem treinou dos 19 aos 28 anos, convertendo-se em sua assistente. Ao mesmo tempo, começou a trabalhar profissionalmente como artista de circo, em turnês pela Europa, Austrália, Tailândia e África em companhias grandes e pequenas durante as décadas de 1980 e 1990. Sua formação artística e pedagógica deve muito a Rogelio Rivel, assim como aos intercâmbios em espaços e escolas de circo na Holanda, Alemanha, Austrália, como foi o caso do Circus Space (Inglaterra), CNAC e Fratellini (França), onde, durante suas turnês, treinava, ministrava aulas de acrobacias e fazia aulas de diferentes disciplinas.

y la técnica tiene que estar buena, tiene que ser buena, pues claro, yo por al menos para estar contenta, si salgo del escenario, o cuando sabía que había que hacer una técnica, de hecho cuando me empezó a fallar la técnica, dice, ya esta demasiado, si no puede ser, bueno...

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

Em sua dimensão física, material ou instrumental, o corpo do artista circense aproxima-se do corpo de atleta (no contexto do esporte de competição), ambos protagonistas que buscam a **performance** e a maximização dos resultados. Assim, a capacidade de superação dos limites passa a ter grande protagonismo e determinismo na formação corporal e, portanto, artística:

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

Se no esporte a melhor marca ou a vitória são conquistas almejadas, no circo, porém, o êxito do número ou do espetáculo ditam a construção do corpo e de sua virtuosidade.

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



Fig. 2: Demonstração técnica de artistas circenses na atualidade.  
Fonte: *Soap! The Show* – Turnê 2012 –  
<http://www.timeoutsingapore.com/performance/theatre/soap-the-show>

O artista de circo, seja no picadeiro ou na rua, busca a superação, muitas vezes de modo arriscado ou próximo aos limites. Um malabarista que realiza manipulações de objetos com a destreza de um corpo que foi sujeito à repetição incansável; um acrobata que realiza evoluções no ar com seu corpo exercitado e treinado; um domador que oferece seu corpo como escudo contra a agressividade animal (Fagot, 2010). Em alguns casos, ser circense torna-se um ato de coragem e heroísmo, uma vez que a virtuose cobra um alto preço – em algumas situações, um preço alto demais.

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

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

O circo ritualizou a produção de seus gestos e suas atitudes extraordinárias, colocando em evidência um corpo ao vivo – de verdade –, o motor dos atos físicos realizados em tempo real, um corpo da utopia, ou seja, aquele que consegue realizar feitos inacreditáveis diante de nossos olhos. O homem do circo aparece como o promotor de uma “*art du hasard maîtrisé*” (Fagot, 2010, p. 86), cuja tenacidade e cujo heroísmo são os elementos fundadores.

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

Assim sendo, criam-se diferentes estéticas, diferentes composições, diferentes poéticas, mas, independentemente da formação do artista, tudo no circo passa pelo corpo. Um corpo frequentemente em risco como destacam Ferreira, Bortoleto e Silva (2015). Conseqüentemente, “o intenso regime de treinamento do acrobata para obtenção da força e da técnica capazes de transgredir os limites físicos almeja a vertigem e assume o risco como princípio do circo” (FERREIRA, 2011, p. 63).

Essa especificidade artística condiciona a formação do profissional e cria assim uma identidade corporal própria do circo. Dessa forma, considerando o risco como um aspecto presente em grande parte do espetáculo circense, percebemos que não há espaço para o acaso. Em alguns casos, o artista circense trava “um desafio de vida ou morte” (FERREIRA, 2011, p. 12) ou, ainda, “O artista de circo resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que ele se colocou voluntariamente. Fazendo isso ele se expõe ao risco” (GOUDARD, 2009, p. 25).

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

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

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

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

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

De modo imperativo, parece-nos que o corpo circense se vê confrontado diariamente com uma formação rigorosa, que permita a experimentação cada vez mais extrema, e “*est de se dépasser techniquement et physiquement pour explorer les limites de ses capacités skinésiques*” (FAGOT, 2010, p. 77), cuja força de trabalho (músculo, esforço e suor) corresponde a um conhecimento técnico e poético, o que lhe obriga se dedicar totalmente a sua disciplina e sua arte.

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

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

Portanto, a formação do artista circense faz-se pelo corpo, por um processo que busca um corpo preparado para suportar grandes esforços, o estresse e o medo. Assim é necessária prolongada dedicação para a preparação do corpo, para a forja do artista. Equivocadamente muitos que almejam tornar-se artistas circenses, independente do tipo de formação, equivocam-se ao pensar que em pouco tempo podem chegar a um nível de virtuosidade extrema, seja ela técnica, artística ou estética. Essa formação requer dedicação intensa durante anos.

Em outras palavras, a formação artística deve levar em conta a formação interpretativa, comunicativa, um corpo cênico e ao mesmo tempo considerar um corpo que leva seus limites físicos ao extremo. O artista deve ter em mente que seu corpo é fruto de disciplina, de constância e de um exaustivo trabalho diário, tentando controlar os riscos característicos dessa profissão.

Logo, a formação do profissional circense na contemporaneidade deve almejar um corpo que busque qualidade técnica em consonância com a qualidade poético-artística, permitindo que esse artista atue em diferentes espaços, dialogando com as constantes atualizações artísticas e estéticas, sempre de modo seguro.

## Referências

ABIRACHED, R. Na escola da pista. In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ARNAUD, V. Une démarche d'enseignement des arts du cirque. **EPS**, n. 317, p. 29-32, 2006.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.



BURNIER, L. O. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

DAVID-GIBERT, G. **Les arts du cirque**: logiques et enjeux économiques. Paris: La documentation Française, Ministère de la culture et de la communication (DDAI), 2006.

FAGOT, S. **Le cirque**: entre culture du corps et culture du risque. França: L'Harmattan, 2010. (Collection Logiques Sociales)

FERREIRA, D. L., BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. **Segurança nas artes do circo**: questão de prioridade. Campinas: Editora Fontoura, 2015.

FERREIRA, M. F. N. **A metáfora do Bogatyr**: o corpo acrobata e a cena russa no início do século XX. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

GOUDARD, P. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, E. (org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GUZZO, M. S. L. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

MALEVAL, M. O objeto: o nó górdio. In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 79-85, 2009.

MORIN, E. **O Método 3**. Porto Alegre: Sulina, 1999.

PENCENAT, C. Atleta, ator, artista? In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PICON-VALLIN, B. A busca pelo intérprete completo. In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

QUINTANA, I. El público del circo: del palco al trapecio. In: PELÁEZ, A.; QUINTANA, I. (Org.). **Imaginando el circo**: el circo en las colecciones estatales. Gobierno de Castilla – La Mancha: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.



ROSEMBERG, J. **Arts du Cirque**: esthétiques et évaluation. França: L'Harmattan, 2004.

SÁINZ, J. La situación del circo en España. In: PELÁEZ, A.; QUINTANA, I. (Org.). **Imaginando el circo**: el circo en las colecciones estatales. Gobierno de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.

SILVA, E. **Circo-Teatro**: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SOARES, C. L. **Imagens da educação no corpo**: estudo a partir da ginástica francesa no Século XIX. 2ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 1998.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. **Entre a arte e a docência** – a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

SUSIN, R. L. Reflexiones en torno a la colección de César Fernández-Ardavín. In: **El Circo**: colección Fernández-Ardavín. Ayuntamiento de Huesca, 2009.

WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.