



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MÚSICA, CIRCO E EDUCAÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE APRENDIZAGEM MUSICAL NA COMPANHIA DE
CIRCO PICOLINO.**

JURACY DO AMOR CARDOSO FILHO

**SALVADOR
2007**

JURACY DO AMOR CARDOSO FILHO

**MÚSICA, CIRCO E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE
APRENDIZAGEM MUSICAL NA COMPANHIA DE CIRCO PICOLINO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação Musical.

Orientador: Dr. Luiz César Marques Magalhães.

SALVADOR

2007

MÚSICA, CIRCO E EDUCAÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE APRENDIZAGEM MUSICAL NA COMPANHIA DE
CIRCO PICOLINO.

Por

JURACY DO AMOR CARDOSO FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Educação Musical, tendo sido julgado pela Banca Examinadora formada pelos professores

Presidente: Prof. Dr. Luis César Marques Magalhães– Orientador, Escola de Música/UFBA

Membro: Prof. Dr. Joel Barbosa, Escola de Música/UFBA

Membro: Prof^a Dra Eliene Benício Amâncio Costa, Escola de Teatro/UFBA

Salvador, 30 de julho de 2007

DEDICATÓRIA

Ao grande Deus criador e ao imenso poder da natureza, ao inesperado, ao acaso e
ao poder de transformação.
À minha incrível e maravilhosa mãe Iesler,
à música e
ao Circo Picolino



AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos à Iesler Caffé, Ana Caffé, Hugo Falcon e minha família.

A todos do circo Picolino e Cia. Picolino.

Aos amigos artistas e músicos companheiros de vida.

À André Lemos e família, pela atenção, carinho e suporte.

Ao meu orientador Luis César Magalhães pela possibilidade de trilhar mais um caminho rumo ao ensino-aprendizado.

À incrível Nãna Dias, pela colaboração e suas opiniões certeiras.

À revisora Valéria Macedo pelo carinho e dedicação.

À linda Uagda.

À Anselmo Serrat, Beto Portugal, André Borges, Thiago Tão e toda a Companhia de Circo Picolino, obrigado pelo prazer de estar com vocês e fazer parte da família.

À Murray Schafer, Paulo Freire, Wisnik, Alda Oliveira, Gardner, Geertz, Eliade, Queiroz, Arroyo, Eliene Benício, Ermínia Silva, Edgard Morin, Fábio Gallo, Lévi-Strauss e a todos os autores que utilizei nesta pesquisa, pois sem eles seria impossível realizar essa dissertação.

Ao programa de pós-graduação da UFBA e colegas de curso, à amiga Maísa Santos, e aos doutores Cristina Tourinho e Joel Barbosa pela amizade e atenção.

PICADEIRO

Era uma vez... mas eu me lembro como se fosse agora.

Eu queria ser trapezista! Minha paixão era o trapézio

Me atirar lá do alto na certeza de que alguém segurava minhas mãos, não me deixando cair...
Era lindo, mas eu morria de medo. Tinha medo de tudo quase... cinema, parque de diversão, de circo,
ciganos, aquela gente encantada que chegava e seguia.

Era disso que eu tinha medo, do que não ficava para sempre.

Era outra vez, outro circo, ciganos e patinadores.

O circo chegou à cidade, era uma tarde de sonhos, e eu corri até lá.
Os artistas, eles se preparavam nos bastidores para começar o espetáculo, e eu entrei no meio deles
e falei que eu queria ser trapezista

Veio falar comigo uma moça do circo que era a domadora.

Era uma moça bonita, mas era uma moça forte, era uma moçona mesmo! Ela me olhou, riu um
pouco, disse que era muito difícil, mas que nada era impossível

Depois veio o palhaço Poli, veio o Topz, veio o Diver Languer que parecia um príncipe, o dono do
circo, as crianças, o público

De repente apareceu uma luz lá no alto e todo mundo ficou olhando

A lona do circo tinha sumido e o que eu via era a estrela D'alva no céu aberto. Quando eu cansei de
ficar olhando para o alto e fui olhar para as pessoas, só aí, eu vi que eu estava sozinho

Antônio Bivar



Cenascotidianas@circ.pic

RESUMO

Esta pesquisa descreve como acontecem os processos de ensino e aprendizagem da linguagem musical nos processos de criação vividos por músicos e jovens artistas circenses da Companhia de Circo Picolino. Nesse circo os processos de criação artística são entendidos como processos de ensino-aprendizagem que permeiam as interações entre as linguagens que caracterizam a arte circense. Tanto os jovens artistas, como os músicos, vivenciam processos de aprendizagem ao longo dos processos de criação que compartilham. A escolha metodológica incide sobre a fenomenologia, pesquisa de campo participante e abordagem Multirreferencial, permeada por conceitos da educação Transdisciplinar. A dissertação tem como objetivos investigar os processos de ensino-aprendizagem da linguagem musical no contexto dos processos de criação da Cia. Picolino; contextualizar e aprofundar conhecimentos sobre as concepções de arte, educação, música e circo que norteiam os processos formativos e criativos da Cia. Picolino; aprofundar conhecimentos sobre as relações de interação entre a linguagem musical e as demais linguagens artísticas que compõem a arte circense; analisar o processo de migração de informações entre as linguagens artísticas que compõem o processo colaborativo de criação dos espetáculos da Cia. Picolino; investigar os modos de construção de conhecimentos musicais dos músicos e jovens artistas circenses, com ênfase em suas formas de apropriação de parâmetros musicais. A pesquisa aborda sobre processos de conhecimento, descoberta e autonomia. São atores sociais que aprendem a ser, aprendem a viver junto, aprendem a pensar, a ver, conhecer, e produzir coletivamente. O ensino e aprendizagem da linguagem musical, ocorre com o desenvolvimento das capacidades, ou competências cognitivas, sociais e emocionais de modo interativo, não fragmentado. A música no Circo Picolino é produzida para um espetáculo, compreendida coletivamente, de forma contextualizada com as linguagens diversas que o circo comporta, numa ação dialógica em que todos aprendem. Os artistas, através de seus movimentos, ensinam aos músicos, em como atuar com a música no circo, e os músicos nessa atuação, colaboram para a realização da cena e para o aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical pelos artistas.

Palavras-chave: Música, circo, educação, linguagem, performance, inteligências múltiplas.

ABSTRACT

This research describes how the processes of education and learning of the musical language in the processes of creation lived by musicians and young artists of circus happen in the Company of Picolino Circus. In this circus the processes of artistic creation are understood as teach-learning processes that happen in exchange the interactions between the languages that characterize the circus art. As much the young artists as the musicians live deeply processes of learning to the long one of the creation processes that share. The methodological choice focused on the phenomenology, research of participant field and Multirreferencial boarding, and concepts of the Transdisciplinary education. The research has as objective to investigate the processes of teach-learning of the musical language in the context of the processes of creation of the Cia. Picolino; to contextualize and to deepen knowledge on the conceptions of art, education, music and circus that guide the formative and creative processes of the Cia. Picolino; to deepen knowledge on the relations of interaction between the musical language and the several artistic languages that compose the circus art; to analyze the process of migration of information between the artistic languages that compose the collaborative process of creation of the spectacles of the Cia. Picolino; to investigate the ways of construction of musical knowledge by the musicians and young circus artists, with emphasis in its forms of appropriation the musical parameters. The research approaches on process of knowledge, discovery and autonomy. They are social actors who learn to be, they learn to live together, they learn to think, to see, to know, and to produce collectively. The education and learning of the musical language occur with the development of the capacities or cognitive, social and emotional abilities in interactive way, not broken up. Music in the Picolino Circus is produced for a spectacle, understood collectively, of form contextualized with the different languages that the circus holds, in a dialogical action where all learn. The artists, through its movements, teach to the musicians, how to act with music in the circus, and the musicians in this performance, collaborate for the accomplishment of the scene and the learning and development of the musical language for the artists.

Key words: Music, circus, education, languages, performance, multiple intelligences

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 HORIZONTE TEÓRICO	24
1.1 MÚSICA	28
1.1.1 Som	31
1.1.2 Forma musical	34
1.1.3 Parâmetros musicais	34
1.1.3.1 Ritmo	35
1.1.3.2 Altura e dinâmicas	37
1.1.3.3 Timbre	38
1.2 UM OLHAR SOBRE O PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM	40
1.3 MIGRAÇÃO ENTRE AS LINGUAGENS, UM APÊNDICE SOBRE O MITO	46
1.3.1 A capacidade Migratória	52
1.4 LINGUAGEM PERFORMÁTICA E INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS	54
1.4.1 Performance	54
1.4.2 A música no circo e as inteligências múltiplas	57
1.5 METODOLOGIA	64
2 CIRCO	73
2.1 CONCEITUAÇÃO DE CIRCO	74
2.2 ORIGENS	77
2.3 SOCIEDADE, CULTURA E PERSONALIDADE	85
2.4 A FAMÍLIA CIRCENSE	90
2.5 O CIRCO NO BRASIL	94
2.6 SURGEM AS ESCOLAS	97
2.6.1 As escolas de circo no Brasil	97
2.7 O CIRCO NOVO	106
2.8 O CIRCO PICOLINO	109
2.8.1 A Companhia de Circo Picolino	116
3 MÚSICA E CIRCO	118
3.1.A MÚSICA NO CIRCO	118
3.2.A MÚSICA NO PICOLINO E A BANDA PICOLINO	122
3.3. OS MÚSICOS	130
3.4. IMPROVISO	133
3.4.1 Música “ao vivo”, ou somente trilha gravada?	138

3.5.A MÚSICA TRILHA O PICADEIRO.....	142
3.5.1 Produção musical e composição dos temas no Picolino.....	144
3.6 ENSAIOS.....	154
3.7 INSTRUMENTOS.....	156
3.8 DIREÇÃO MUSICAL	158
4 UM ESPETÁCULO	159
4.1 CENASCOTIDIANAS@CIRC.PIC.....	159
4.1.1.Descrição do espetáculo <i>Cenascotidianas@circ.pic</i>	165
4.2 ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL NO PICOLINO	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	188
REFERÊNCIAS.....	193
ANEXOS	204

INTRODUÇÃO

Esta proposta de pesquisa nasceu da minha prática educativa na área de música em diversos projetos socioeducativos desenvolvidos com crianças e jovens na região de Salvador, em entidades como a Escola *Pracatum*¹, o projeto *TIM Música nas escolas*², Fundação Ondazul³ e a *Escola Picolino de Artes do Circo*⁴.

Considerando essas diversas experiências no campo da educação musical, percebi que a dinâmica que circunda a existência da música num espetáculo circense apresenta-se como uma rica oportunidade de pesquisa, pois é possível observar a criação da música em suas inter-relações com as demais formas de expressão artística, num contexto configurado por múltiplas linguagens. As experiências junto à Escola Picolino, como técnico de som, músico e educador⁵ despertaram questionamentos sobre como se configuram as **relações entre a música e o circo** e quais os referenciais que seriam necessários para iniciar uma pesquisa sobre esta temática.

Assim, os processos de criação vivenciados na Companhia Picolino, desde 2000, além de oportunizarem novas aprendizagens e a participação em espetáculos e festivais de circo no Brasil e no exterior, respaldaram minha opção em investigar os processos de conhecimento que pude vivenciar intensamente.

¹ Na Escola Pracatum atuei como professor de violão, guitarra, contrabaixo e prática de grupo.

² Através deste projeto atuei em diversas escolas públicas da cidade de Salvador, desenvolvendo *workshops* de iniciação musical, composição e interpretação, trabalhando conteúdos de modo articulado à educação para a cidadania;

³ Em parceria com a Fundação Ondazul também realizei oficinas nas comunidades da Ilha de Maré (Caboto e Bananeiras) voltadas à capacitação, sensibilização e implantação de uma rádio comunitária nessas comunidades.

⁴ Escola existente desde 1985; a partir de 1997 passou a se configurar como organização não-governamental voltada para o desenvolvimento infanto-juvenil através da arte-educação, com foco na arte circense. Desenvolve diversos projetos artístico-educativos e mantém uma companhia - a Cia. Picolino - formada por jovens artistas (provenientes dos processos de formação) e músicos, da qual sou integrante desde 2001. Nos últimos 20 anos, o trabalho da Escola Picolino vem proporcionando o desenvolvimento de centenas de crianças, adolescentes e jovens (com prioridade aos que estão em desvantagem social e em situação de risco social) e promovendo o contato e a integração destes com diferentes realidades sociais.

⁵ Inicialmente atuei como técnico de som dos espetáculos do Circo Picolino e em 2001, passei a integrar a companhia como músico; em 2005 atuei como educador musical, com um projeto de iniciação musical com crianças e adolescentes.

As atividades da Escola Picolino de Artes do Circo se inserem no campo das iniciativas educacionais não-formais, comprometidas com a formação integral de jovens, através da arte-educação. Neste contexto, as artes são compreendidas como formas de conhecimento, com um rico potencial para a promoção de transformações significativas na vida de crianças e jovens. Tais transformações se referem ao direito ao desenvolvimento integral, ou seja, o desenvolvimento de capacidades ou competências cognitivas, sociais e emocionais, compreendidas de modo não-dualista, em uma perspectiva que não separa a percepção estética e o pensamento artístico da dimensão cognitiva, sociocultural e da noção de inteligência.

Minha proximidade com os jovens facilitou a percepção de alguns aspectos, por ser eu também jovem, sentir e visualizar algumas coisas muito parecidas, como a realização e a paixão em poder executar músicas através de instrumentos musicais, o sonho de se estabelecer financeiramente através da produção cultural, o prazer em ser artista e buscar viver dessa profissão. Percebi, nos jovens envolvidos com o circo, uma forte tendência de se articular através da arte e, principalmente, da música. Isto se evidencia em seus modos de criar seus estilos, seus gostos e suas preferências, suas idéias. Aspectos que poderiam ser vistos como motivos de conflitos em um espaço formal de educação, no âmbito desta escola de circo podem ter uma significação positiva, servindo inclusive como elementos para a criação.

Com base na produção cultural emergente no contexto do circo Picolino, compreendo que, dentre as diversas linguagens artísticas vivenciadas, a música se destaca como um produto da realidade vivida no cotidiano desses jovens, e o fazer artístico coloca-os como sujeitos da ação nos espetáculos e em outros ambientes com os quais se relacionam.

Estar numa escola e numa comunidade, com outros indivíduos que buscam conhecer os jovens, e observar como estes constroem suas identidades enquanto jovens, envolve experimentar também as experiências socioculturais que eles vivenciam. Entender seus posicionamentos em relação à vida e à escola, suas demandas e suas necessidades é vital quando se trata desse processo em toda sua inteireza.

Segundo Dayrell (2002, apud CARDOSO FILHO, 2003, p. 69-70).

[...] os jovens envolvem-se com diferentes expressões culturais, como a dança ou o teatro, mas é a música que mais agrega os jovens, sendo o produto cultural mais consumido entre eles. Inúmeras pesquisas constataam esse fenômeno, evidenciando que a cultura e a produção cultural, principalmente aquela que ocorre em torno da música, vêm se tornando um dos espaços privilegiados de produção dos jovens como atores sociais. Ela funciona como articuladora de identidades e referência na elaboração de vida individual e coletiva, além de ser o meio através da qual buscam uma intervenção na sociedade, constituindo-se uma forma própria de participação social.

Assim, percebo que, para os jovens, o circo é um espaço de pertencimento, de fortalecimento de processos que contribuem para a subjetividade, para a construção dinâmica de uma identidade e de possibilidades de protagonismo. Um espaço que apresenta maior abertura e dinamismo em relação ao sistema formal de ensino ainda predominante. Um espaço que acolhe as diversas produções dos jovens como elementos constituintes de sua cultura, como traços que não devem ser descartados e sim reconhecidos, podendo ser integrados aos processos de conhecimento e desenvolvimento que se visa promover coletivamente. Assim, considero o espaço da escola de circo Picolino, como um espaço educativo diferenciado para os jovens, portadores de maiores possibilidades de expressão de suas singularidades e de enfrentamento dos desafios, que marcam suas diversas trajetórias.

Como propõe Dayrell (2002) ser *jovem* é mais do que uma condição social, é uma representação de valores e descobertas de outros valores a cada instante. Não existe "uma" juventude e sim *juventudes*, o que enfatiza a diversidade de modos de ser jovem na nossa sociedade.

A interatividade, a atenção e a contínua troca de informações são aspectos imprescindíveis para o funcionamento do circo. O "estar junto" alimenta os processos de criação e o sentimento de grupo é fundamental. Este ambiente coloca em destaque a sensibilidade, a percepção, a atenção e a importância de saber ouvir/perceber o outro, aspectos associados à conquista de uma boa comunicação grupal.

Estes aspectos permeiam o cotidiano dos músicos e jovens artistas integrantes da Cia. Picolino, que se caracteriza como um espaço de formação e atuação profissional, no qual a música, a dança, o teatro, as técnicas corporais e as técnicas especificamente circenses⁶ existem de forma inter-relacionada, aliando processos de criação e de formação.

Neste contexto, a **linguagem musical** se configura como uma atividade complexa, que envolve trabalhar com diversos aspectos desta área de conhecimento, em diálogo constante com as formas de organização das demais linguagens artísticas que compõem a arte circense. Nesse processo os artistas lidam com dinâmicas, intensidades e andamentos, estruturas, ritmos, melodias, harmonias, texturas, formas musicais, criação de arranjos, marcações de cena, estruturas teatrais e coreográficas, entre outros. Essa complexidade propicia múltiplos *processos de conhecimento*, concepção que norteia esta pesquisa, cuja organização está atrelada às possibilidades de investigação dos mesmos, tendo como recorte o estudo de processos de aprendizagem musical no âmbito das interações que caracterizam os processos criativos na Cia.Picolino.

Assim, o estudo proposto vislumbra possibilidades de aprofundamento e sistematização dos processos de conhecimento vividos por músicos e jovens artistas circenses, neste contexto interativo e colaborativo, que não dissocia a dimensão formativa da experiência da criação artística.

Os ***processos de criação artística*** da Cia. Picolino são entendidos como ***processos de ensino-aprendizagem*** que permeiam as interações entre as linguagens que caracterizam a arte circense. Assim, nesta pesquisa, considero que tanto os jovens artistas como os músicos vivenciam processos de aprendizagem ao longo dos processos de criação que compartilham.

No circo Picolino, o modo como os músicos desenham a linguagem musical para um espetáculo deve estar em sintonia com a temática e os modos como a mesma é inscrita nos corpos, nas cenas e ambiências que compõem o espetáculo. Nesta concepção de circo, a música dialoga continuamente com os artistas e seus movimentos, gestos, suas acrobacias, com as características dos personagens e dos textos.

⁶ Técnicas tais como: trapézio, aéreos, corda indiana, tecidos, elástico, acrobacias de solo, malabares, monociclo, perna-de-pau, efeitos com fogo, quadrante, etc.

A música é executada "ao vivo", e seu modo de organização conta com a abertura para a ocorrência destas interações em tempo real, ou seja, durante cada espetáculo, não só no contexto da criação ou dos ensaios.

A temática mais ampla dessa pesquisa, portanto, é a **interação entre a música, a linguagem circense e as demais linguagens artísticas presentes no Picolino**. Os **processos de conhecimento** - ou de ensino-aprendizagem - **que permeiam estas interações** configuram o **objeto de estudo**. Este objeto será explorado num contexto artístico-educativo voltado à formação de músicos e jovens artistas, o que o insere no campo multi, pluri, inter, e transdisciplinar de estudos sobre as articulações entre música, circo e educação em arte.

Para melhor esclarecer tais conceitos sobre disciplinaridade e correlatos, trago para esta pesquisa, algumas explicações através das fontes de Almeida Filho (1997) e suas figuras esquemáticas bem elucidativas, e Nicolescu (1999), os quais abordam com bastante propriedade sobre o tema.

A **multidisciplinaridade** corresponde ao conjunto de disciplinas que ao mesmo tempo tratam de uma dada temática, onde os profissionais implicados, não estabelecem entre si nenhuma relação no campo técnico ou científico. É um sistema onde as disciplinas trabalham em um único nível, não havendo nenhuma cooperação sistemática entre os diversos campos disciplinares. (NICOLESCU, 1999) A multidisciplinaridade corresponde exatamente à estrutura do currículo tradicional instituído na maioria dos estabelecimentos de ensino, onde o conhecimento encontra-se fragmentado em várias disciplinas. No entender de Almeida Filho (2005), a multidisciplinaridade é:

Conjunto de disciplinas que simultaneamente tratam de uma dada questão, problema ou assunto (digamos, uma temática **t**), sem que os profissionais implicados estabeleçam entre si efetivas relações no campo técnico ou científico. É um sistema que funciona através da justaposição de disciplinas em um único nível, estando ausente uma cooperação sistemática entre os diversos campos disciplinares. (ALMEIDA FILHO, 2005, p.38).

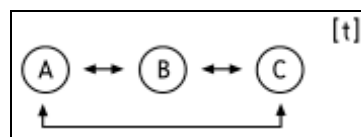
Figura 1 - Multidisciplinaridade



Fonte: Almeida Filho (2005, p.38).

Já na **pluridisciplinaridade** há uma justaposição de diferentes disciplinas em torno de uma temática unificada, e que de fato mantêm relações entre si. Para Nicolescu (1999, p.1) “A pluridisciplinaridade diz respeito ao estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo”. Almeida Filho (2005, p.39) chama atenção que “seria portanto ainda um sistema de um só nível (como na multidisciplinaridade), porém os objetivos aqui são comuns, podendo existir algum grau de cooperação mútua entre as disciplinas”.

Figura 2 - Pluridisciplinaridade



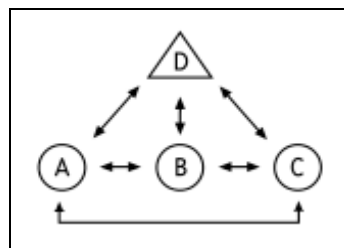
Fonte: Almeida Filho (2005, p.39).

Dando prosseguimento aos diferentes graus de relacionamento entre as disciplinas e a temática a ser enfocada, um maior estreitamento acontece sob um olhar interdisciplinar. Assim, a **interdisciplinaridade** está relacionada à transferência de métodos de uma disciplina⁷ para outra, no entanto, sua finalidade também permanece inscrita na pesquisa disciplinar, no entanto, já se apresenta em dois níveis, onde é possível verificar a superioridade de uma disciplina em relação às outras. Assim, as relações entre as disciplinas são definidas a partir de um nível hierárquico superior ocupado por uma delas, essa disciplina geralmente é a que mais se aproxima da temática e além de ser mediadora e integradora dos discursos disciplinares, é, sobretudo coordenadora do campo disciplinar. Assim, podemos considerar a interdisciplinaridade como a união de diversos componentes distintos de duas ou mais disciplinas na pesquisa ou educação, levando a construção de novos conhecimentos que não seriam gerados sem esta integração.

⁷ De acordo com Moti Nissani, uma disciplina é "algo comparativamente auto-contido e isolado do domínio da experiência humana, o qual possui sua própria comunidade de especialistas com componentes distintos tais como metas, conceitos, habilidades, fatos, habilidades implícitas, e metodologias". Nissani, Moti. "Fruits, salads, and smoothies: a working definition of interdisciplinarity." *Journal of Educational Thought* 26: 2, 1995.

A *interdisciplinaridade* tem uma ambição diferente daquela da pluridisciplinaridade. Ela diz respeito à *transferência de métodos de uma disciplina para outra*. Podemos distinguir três graus de interdisciplinaridade: a) *um grau de aplicação*. Por exemplo, os métodos da física nuclear transferidos para a medicina levam ao aparecimento de novos tratamentos para o câncer; b) *um grau epistemológico*. Por exemplo, a transferência de métodos da lógica formal para o campo do direito produz análises interessantes na epistemologia do direito; c) *um grau de geração de novas disciplinas*. Por exemplo, a transferência dos métodos da matemática para o campo da física gerou a física matemática (NICOLESCU, 1999, p.2).

Figura 3 - Interdisciplinaridade



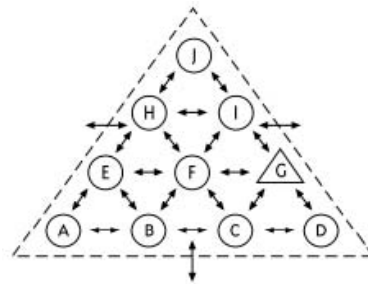
Fonte: Almeida Filho (2005, p.40).

Já a **educação transdisciplinar** diz respeito àquilo que ao mesmo tempo está entre as disciplinas e além delas, é uma transgressão das barreiras entre as disciplinas, e traz como principal objetivo a compreensão do mundo presente, no qual é fundamental e imperativo a unidade do conhecimento, diferenciando-se da interdisciplinaridade cuja finalidade é sempre a pesquisa disciplinar.

A transdisciplinaridade pressupõe diferentes níveis de realidade, a lógica do terceiro incluído⁸ e a complexidade, num processo dinâmico de conhecimento. Os saberes não estão fragmentados, mas unidos em diferentes graus de aproximação de uma determinada realidade. Estes são alguns dos pressupostos de uma *metodologia da pesquisa transdisciplinar*. “A disciplinaridade, a pluridisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são as quatro flechas de um único e mesmo arco: o do conhecimento.” (NICOLESCU, 1999, p.3).

⁸ Lupasco mostrou que a *lógica do terceiro incluído* é uma verdadeira lógica, formalizável e formalizada, multivalente (com três valores: A, não-A e T) e não contraditória. A compreensão do axioma do terceiro incluído — *existe um terceiro termo T que é ao mesmo tempo A e não-A* — fica totalmente clara quando é introduzida a noção de “níveis de Realidade”.

Figura 4 – Transdisciplinaridade



Fonte: Almeida Filho (2005, p.40).

Mais adiante no texto, tratarei com maior ênfase a questão da educação transdisciplinar.

Aprofundar conhecimentos sobre as práticas sociais emergentes é uma das funções das pesquisas acadêmicas. A produção de conhecimentos no campo proposto está atrelada às possibilidades de transformação social a partir da aliança entre educação e arte. Assim, compreendo que a produção de conhecimentos neste campo alimenta a reflexão sobre as práticas artístico-educativas e pode subsidiar novas ações, ampliando o conhecimento existente sobre perspectivas contemporâneas de implicação das artes - e, sobretudo, da música - com a educação, bem como sobre as especificidades dos processos de conhecimento artístico. A reduzida quantidade de referências bibliográficas pertinentes à temática proposta fortalece o sentido das opções que permeiam esta pesquisa, bem como a compreensão da importância do desenvolvimento deste tipo de estudos no meio acadêmico.

Ao longo das experiências vividas no cotidiano deste circo-escola, a percepção da ligação significativa entre os processos de ensino-aprendizagem da música e da arte circense foi decisiva para a escolha do campo de estudo a ser investigado. A **hipótese básica** deste estudo considera que, no circo Picolino, tanto o músico se desenvolve/aprende na construção dos diálogos com as cenas, como o artista circense se desenvolve/aprende através deste diálogo com a música, numa lógica de jogo que envolve processos de *migração* - ou trânsito de informações - entre as linguagens artísticas.

O que pretendo investigar mais amplamente nesta pesquisa são os modos como ocorrem ou se caracterizam esses processos de aprendizagem, tendo em vista um recorte sobre os processos de *aprendizagem musical* que emergem desta dinâmica. Essa delimitação apontou para o objetivo geral dessa pesquisa, que está atrelado à delimitação do **problema de pesquisa** apresentado abaixo:

▪ **Como se configuram os processos de ensino-aprendizagem da linguagem musical no contexto dos processos de criação vividos por músicos e jovens artistas circenses da Cia. Picolino?**

Esta pergunta se desdobra em outras questões norteadoras do processo desta pesquisa, a saber:

- Como se caracteriza o processo de criação de um espetáculo da Cia. Picolino?
- Como se dá o processo de aprendizagem de parâmetros musicais pelos jovens artistas no contexto dos processos de criação da Cia. Picolino?
- Como se configura o processo de aprendizagem dos músicos no contexto dos processos de criação da Cia. Picolino?
- Que qualidade de competências são promovidas neste processo interativo e não-formal de ensino-aprendizagem?

Essas questões subsidiaram o processo da pesquisa, o que não inviabilizou o surgimento de outros questionamentos, bem como o surgimento de novas variáveis decorrentes das reflexões e elaborações frente ao objeto pesquisado. Isso desencadeou outros problemas de pesquisa que apontam a possibilidade de novos estudiosos aprofundarem outras questões, como por exemplo: Como se caracteriza o processo de criação de um espetáculo da Cia. Picolino? Acredito que só nessa pergunta já teríamos outra dissertação.

A partir destas delimitações, essa pesquisa traz os seguintes **objetivos**:

- Investigar os processos de ensino-aprendizagem da linguagem musical no contexto dos processos de criação da Cia. Picolino;
- Contextualizar e aprofundar conhecimentos sobre as concepções de arte, educação, música e circo que norteiam os processos formativos e criativos da Cia. Picolino;
- Aprofundar conhecimentos sobre as relações de interação entre a linguagem musical e as demais linguagens artísticas que compõem a arte circense;
- Analisar o processo de migração de informações entre as linguagens artísticas que compõem o processo colaborativo de criação dos espetáculos da Cia. Picolino;
- Investigar os modos de construção de conhecimentos musicais dos músicos e jovens artistas circenses, com ênfase em suas formas de apropriação de parâmetros musicais ligados ao aperfeiçoamento da linguagem circense.

Apesar da Companhia possuir em sua história vários outros espetáculos com música ao vivo, foi a partir do espetáculo “*Cenascotidianas@circ.pic*” que comecei a enxergar o organismo “circo Picolino”. Foi através de um viés metodológico de pesquisa, num processo de análise e descrição mais intenso, que me aprofundi na leitura sobre as questões que envolvem ensino e aprendizagem da linguagem musical no contexto dos processos de criação vividos por músicos e jovens artistas circenses da Cia. Picolino. Igualmente, passei a observar como se dá a interação da música com as diversas linguagens que o circo Picolino vivencia, num processo mais claro e objetivo que, a meu ver, passou a ser possível acompanhar a relação entre a música e o circo Picolino.

De forma mais focalizada, relativa à perspectiva de professor, aluno, músico, integrante do circo Picolino e pesquisador, foi inevitável o surgimento de questionamentos sobre música e circo, como esta relação aconteceu e acontece no circo Picolino e quais referenciais seriam necessários para iniciar uma pesquisa. Portanto, para apresentar de forma estruturada todas estas questões presentes nesta pesquisa, foi necessário o desdobramento desta dissertação, em 04 capítulos, seguido das minhas considerações finais. Parti de uma visão geral na introdução, para depois me debruçar no desenvolvimento desta dissertação da seguinte forma:

♣ **Introdução** – aqui descrevo sobre a natureza do trabalho, a justificativa, os objetivos e o tema proposto.

♣ **Cap. 1** Horizonte teórico – este capítulo busca contextualizar e aprofundar conhecimentos sobre as concepções de arte e educação, traz abordagens sucintas sobre música, a partir do som, das formas e parâmetros musicais, ritmo, altura, dinâmica e timbre. Elementos estes que norteiam os processos formativos e criativos da Cia. Picolino. Trago também o meu olhar sobre o processo de ensino-aprendizagem, onde me debruço em teóricos que tratam sobre o tema proposto, com enfoque no processo de ensino-aprendizagem da linguagem musical na Cia.Picolino, dando ênfase à transdisciplinaridade e à complexidade na construção de identidades, das diferenças, na importância da contextualização sociocultural e histórica da realidade a ser estudada. Numa perspectiva onde a complexa realidade humana é entendida de forma multidimensional, num pensamento abrangente capaz de compreender e privilegiar o ser humano em toda a sua inteireza.

Partindo dessa compreensão e da observação no ambiente circo Picolino, percebo neste espaço de fruição artística, uma forte interação entre várias linguagens artísticas, como por exemplo, a linguagem musical e a circense. Portanto, trago minhas considerações sobre o processo de migração entre linguagens, onde relato sobre os *processos de migração* de conhecimentos, entre as várias linguagens artísticas que dialogam entre si no Picolino. Desenvolvo um pequeno apêndice sobre o mito, e descrevo como o discurso musical do homem, ao longo dos anos, incorporou a narrativa mítica, (LEVI-STRAUSS, 1996; WISNIK, 1989; ELIADE, 1972), traçando um paralelo de como a música produzida no circo Picolino também agregou e incorporou, em sua estrutura e narrativa, características das técnicas circenses. Para isso, desenvolvo algumas implicações sobre os *processos de interação* entre linguagem musical e linguagem circense. Assim, a partir da minha observação sobre essa interação, juntamente com a minha percepção ao processo de trânsito de informações e características entre essas linguagens, entendo que tanto os músicos como os artistas atuam num jogo dialógico, polilógico e polissêmico, vivenciando novas práticas musicais nos processos criativos da companhia. Práticas essas que podem ser entendidas como um ato de performance artística. Assim, classifico tanto os músicos como os artistas circenses em *performers*. Portanto, trago também os conceitos sobre *Performance* (SCHECHNER 1988; GLUSBERG, 1987).

Na justificativa de que o circo Picolino é um espaço múltiplo, um espaço de confluência, onde várias pessoas, sejam artistas ou músicos, desenvolvem suas habilidades e suas inteligências de forma dialogada e contínua, acredito também ser interessante trazer para essa discussão o conceito das inteligências múltiplas (GARDNER, 1993, 1994).

Finalizando este capítulo, procuro também expor às minhas opções metodológicas, com base na fenomenologia, pesquisa de campo, observação participante, método qualitativo e o estudo de caso.

♣ **Cap. 2** O Circo - a partir de pesquisas anteriores de alguns autores, relato aspectos históricos relativos ao circo, até chegar ao circo no Brasil, descrevendo também o surgimento das escolas, e o surgimento do próprio circo Picolino situado na cidade de Salvador da Bahia.

♣ **Cap. 3** Música e Circo - neste capítulo, faço reflexões sobre música e circo, no entanto, na parte em que eu chamei de “horizonte teórico”, logo depois da introdução dessa dissertação, já busquei delinear o conceito sobre música que permeia esse objeto de estudo, bem como as considerações sobre a escolha dos parâmetros musicais a serem levados em estudo nessa pesquisa. Assim, neste capítulo, relato sobre o surgimento da banda Picolino e analiso sobre as especificidades dos processos de conhecimento artísticos, com destaque na área de música. O questionamento do por quê música “ao vivo” neste circo, bem como o processo de composição dos temas, os ensaios e os instrumentos que são utilizados pelos músicos e artistas.

♣ **Cap. 4** Um espetáculo – são abordagens sobre os aspectos gerais do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, no qual participo como músico e ator. Trago a concepção da trilha sonora, sua execução e interação com o espetáculo, bem como uma pequena “decupagem” do que acontece em cena, na visão de quem faz. Também descrevo sobre os processos de ensino e aprendizagem musical dentro dos processos criativos da companhia. Assim, este capítulo traz uma análise sobre a Cia. Picolino e seus processos de criação (SCHAFER, 2001), onde relato de que forma se ensina e se aprende, se aprimora e desenvolve a música na Cia.Picolino - os processos de ensino-aprendizagem da linguagem musical que permeiam os processos criativos da Cia. Picolino de artes do circo. Retrato, também, a necessidade de compreensão da expressão musical, de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem, através de um real entendimento dos diversos aspectos que caracterizam social e culturalmente essa manifestação artística. Compreendo, através de Arroyo (2000) e Queiroz (2005)⁹, que qualquer atividade de ensino da música, necessita o desenvolvimento de práticas que se configurem como expressões musicais verdadeiramente significativas, e não simplesmente como um conjunto de exercícios para a assimilação de aspectos técnicos.

⁹ Doutor em etnomusicologia (UFBA) e mestre em educação (Conservatório Brasileiro de Música).

Considerações finais – com base na apresentação e na análise dos dados sobre os processos de ensino e aprendizagem da linguagem musical no circo Picolino e pela interpretação dos resultados, evidencio as conquistas alcançadas nesta pesquisa, suas limitações e considerações, bem como aponto a relação dos fenômenos avaliados e a teoria, bem como as decorrências frente aos questionamentos levantados.

Os Anexos são fotos¹⁰ de diversos espetáculos produzidos pela Cia. Picolino e letras de músicas, onde algumas serviram de referência e outras foram utilizadas para o *Cenascotidianas@circ.pic*, e um CD que contém a trilha base deste espetáculo.



Ônibus do Cenascotidianas@circ.pic

¹⁰ Fotos gentilmente cedidas por Tiago Tão, produtor do circo Picolino.

1 HORIZONTE TEÓRICO

Sendo todas as coisas causadas e causadoras, ajudadas e ajudantes, mediatas e imediatas e todas elas mantidas por um elo natural e insensível, que interliga as mais distantes e mais diferentes, considero impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, assim como conhecer o todo sem conhecer, particularmente, as partes.

Pascal

Desde o início da história da humanidade, a arte, ou o que nós viríamos a chamar de arte, sempre esteve presente em praticamente todas as culturas.

O jeito de se pensar em “arte” e de conceber “arte” vem sendo discutido desde a Antigüidade clássica, por filósofos e estudiosos, pesquisadores e curiosos, variando a concepção, de acordo com o momento histórico e a perspectiva de análise.

Sendo assim, os diferentes modos de se compreender e definir *arte*, e particularmente a *música*, bem como os processos de ensino e aprendizagem das linguagens artísticas, variam conforme o tempo, pois a concepção de arte está ligada diretamente a visões de mundo, modos de pensar, valores, concepções estéticas e educacionais vigentes em contextos históricos e culturais.

Essa pesquisa tem como parâmetro importante a compreensão da arte em geral e da música como formas de conhecimento humano. Esta arte que é entendida como expressão de um povo, de uma coletividade conforme revela Kater (2001):

Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres, traduzidas na sua simplicidade numa manifestação de arte, que une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento, pelo progresso, pela paz e bem-estar de seu semelhante (KATER, 2001, p. 273).

O grupo de vanguarda “MÚSICA VIVA”, num roteiro de programa realizado em 30 de março de 1946, descreve a arte como um fenômeno eminentemente social, da seguinte forma:

[...] a arte é tanto produto da vida social quanto a ciência ou qualquer outro reflexo da produção material. É um fenômeno eminentemente social. Social, por ser humano; por ser um meio especial de comunicação entre dois pólos, através dos quais se descarrega a potência da obra-de-arte: o autor e o ouvinte. Finalmente, social em todas as suas conseqüências, refletindo - como espelho ideal do meio em que se produz - o estado de sensibilidade desse meio e sua capacidade de coordenação. (KATER, 2001, p. 67)

A arte aparece na vida do homem como uma forma particular do conhecimento humano. A partir das suas vivências e questionamentos sobre a sua relação com o mundo, o homem pôde conceber arte, como afirma esta citação:

A arte de modo geral - e a música aí compreendida - é uma atividade essencialmente humana, através da qual o homem constrói significações na sua relação com o mundo. O fazer arte é uma atividade intencional, uma atividade criativa, uma construção - construção de formas significativas. E aqui o termo "forma" tem um sentido amplo: construção de formas sonoras, no caso da música; de formas visuais, nas artes plásticas; e daí por diante. (PENNA, 1999, p.15).

As considerações acima trazem implicações importantes para o campo da educação em arte. A manifestação artística pode ser compreendida como um conhecimento que tem semelhanças com o conhecimento científico, técnico ou filosófico. Neste sentido, destaca-se seu caráter de inovação e criação. O processo de conhecimento em arte está associado a possibilidades de transformação nos modos de *ver* – *pensar* – *fazer* cultura, conhecimento, o próprio homem, suas relações e produções. Tendo como referência este pensamento, a arte é aqui compreendida como forma de conhecimento que põe em jogo visões de mundo e de homem, e, sobretudo, a possibilidade de criação e transformação, em consonância com as proposições a seguir:

O conhecimento em arte abre perspectivas para que o aluno tenha uma compreensão do mundo na qual a dimensão poética esteja presente: a arte ensina que é possível transformar continuamente a existência, que é preciso mudar referências a cada momento, ser flexível. Isso quer dizer que criar e conhecer são indissociáveis e a flexibilidade é condição fundamental para aprender. [...] O ser humano que não conhece arte tem uma experiência de aprendizagem limitada, escapa-lhe a dimensão do sonho, da força comunicativa dos objetos à sua volta, da sonoridade instigante da poesia, das criações musicais, das cores e das formas, dos gestos e luzes que buscam o sentido da vida (PCN: Arte, 1997, pp.20-21).

Como afirma Oliveira (1993), a aprendizagem é um processo que tem como consequência uma mudança de comportamento e naturalmente implica desenvolvimento. Essa “mudança de comportamento” é perceptível no circo Picolino, onde os jovens que normalmente chegam com poucas perspectivas relativas a seus projetos de vida, vivenciam mudanças significativas, constroem novos sentidos às suas aprendizagens e saberes, praticando as artes do circo e envolvendo-se com os aprendizados ligados à música. Jovens como os da Companhia que atualmente, em sua maioria, já são pais de família, com responsabilidades e deveres.

Cabe ressaltar que, nesta pesquisa, a música é compreendida como uma linguagem e como um veículo construtor da transformação cotidiana do ser humano.

Como aborda o documento da área de arte dos Parâmetros Curriculares Nacionais¹¹ (1997), a educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana. Tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas (por si mesmo, por outros) o sujeito desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação.

Ao conhecer a arte de diferentes culturas, nós temos a possibilidade de poder compreender a relatividade dos valores que estão enraizados em diversos modos de pensar e agir. Isso favorece a criação de um espaço de sentido para a valorização do que é próprio a cada sujeito, bem como a abertura à riqueza e à diversidade da imaginação humana.

¹¹ Considero que, mesmo que este documento esteja voltado à qualificação da organização curricular e das práticas correntes no campo da educação formal, os princípios e as concepções abordados podem ser úteis a diversas iniciativas educativas, pois promovem reflexões significativas em relação às concepções mais amplas de educação, aprendizagem, infância, arte e em relação às linguagens artísticas – música, teatro, dança e artes visuais.

Além disso, este conhecimento enriquece a percepção da própria realidade cotidiana: o reconhecimento de objetos e formas, a observação crítica do meio no qual se vive e daquilo que existe na sua cultura. O ato criador, seja no conhecimento artístico, filosófico, técnico ou científico, estrutura e organiza o mundo, num processo constante de transformação do homem e da realidade que o circunda.

De acordo com esse raciocínio, compreendo que tanto a ciência quanto a arte respondem à necessidade humana de organizar e classificar os fenômenos da natureza e da cultura, na tentativa de compreender o lugar do homem no universo e dar significação à vida. A inovação - produto da ação criadora - é resultante desse processo, no qual o homem cria continuamente sua consciência de existir através de manifestações diversas.

A linguagem musical, assim como as demais linguagens artísticas, é “uma unidade na multiplicidade”; existe sempre em articulação com um contexto cultural. Como afirma Penna (1999), o fazer musical humano varia conforme o momento histórico e o espaço social, ou seja, não é o mesmo nos diversos momentos da história da humanidade, ou nos diferentes povos, pois são diferenciados os princípios de organização dos sons. Para essa pesquisadora, o aspecto dinâmico da música é essencial para que possamos compreendê-la em toda a sua riqueza e complexidade, visão, que se conecta com um dos objetivos dessa pesquisa, – investigar as singularidades da criação e aprendizagem musical, no contexto de um circo-escola sediado na cidade de Salvador.

Na medida em que alguma forma de música está presente em todos os tempos e em todos os grupos sociais, podemos dizer que é um fenômeno universal. Contudo, a música realiza-se de modos diferenciados, concretiza-se diferentemente, conforme o momento da história de cada povo, de cada grupo. Exemplifico: entre os sons possíveis de serem captados pelo ouvido humano, entre todos os sons da natureza e os possíveis de serem produzidos, cada grupo social seleciona num determinado momento histórico, aqueles que são o seu material musical, estabelecendo o modo de articular e organizar esses sons (PENNA, 1999, p.15).

Sobre a existência de diferentes concepções de música, podemos lembrar o exemplo dos gregos que, em outro contexto histórico, consideravam a música como fator essencial para a formação dos futuros cidadãos. Para eles, a música influía nas emoções e estados de espírito, contribuía para desenvolver a harmonia espiritual e o ritmo (OLIVEIRA, 1993).

Apresento agora algumas definições, as quais julgo serem importantes para a compreensão do texto de uma forma geral.

1.1 MÚSICA

Na linguagem, na religião, na arte e na ciência, o homem não pode fazer mais que construir seu próprio universo – um universo simbólico que lhe permite entender e interpretar, articular e organizar, sintetizar e universalizar sua experiência humana.
 [...] *O dissonante está em harmonia consigo mesmo: os contrários não são mutuamente exclusivos, mas interdependentes: "harmonia na contrariedade, como no caso do arco e da lira".*
Ernst Cassirer in Ensaio Sobre o Homem

Quando se fala e pensa em música, o conceito moderno remete a um mundo muito ocidentalizado e cheio de regras específicas que acabam por traduzir e, ao mesmo tempo, limitar o pensamento, sobre como a música realmente exercia seu papel nas sociedades antigas.

É certo que a música sempre esteve aliada, de alguma forma, às culturas de diversos povos, e estes a manifestavam de diversas maneiras, seja contando histórias, ou narrando fatos. A música exercia papel importante na transmissão de conhecimentos e valores, e no suporte da vida das pessoas que vivenciavam essa música.

A música sempre esteve presente em rituais e significações diversas, ao longo dos anos, em diversas culturas, e sua forma de interação e desenvolvimento era diferenciada e única.

O aprendizado e o encontro com o conhecimento, de uma forma ou de outra, estiveram ligados ao fazer música, mesmo que essa música não tivesse o reconhecimento como hoje a conhecemos por arte ou ciência. Esta arte expressava as representações de uma sociedade, era usada em rituais, em festas, celebrações, contava histórias, narrava fatos, etc, e assim foi se difundindo até a conhecermos como hoje é concebida.

[...] a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos... (WISNIK, 1989, p. 34)

Segundo Abbagnano (1998), em seu dicionário de filosofia, existem duas definições filosóficas fundamentais dadas à música; a primeira considera a música como a revelação de uma realidade privilegiada e divina ao homem: revelação que pode assumir a forma do conhecimento ou do sentimento; a segunda definição considera-a como uma técnica ou conjunto de técnicas expressivas que concernem à sintaxe dos sons.

Já os Pitagóricos, aos quais Platão geralmente seguia, dizem que a música é: “a harmonia de contrários, e unificação dos muitos e acordo dos discordantes” (ABBAGNANO: 1998, p. 659).

Roger Session (apud GARDNER, 1994, p. 82) refere que: “a música é o movimento controlado do som no tempo... Ela é feita por humanos que a desejam, a apreciam e até mesmo a amam”.

No entender de Arnold Schoenberg (apud GARDNER, 1994, p. 82).

Música é a sucessão de sons e combinações de sons organizados de modo a exercer uma impressão agradável ao ouvido e sua impressão à inteligência é ser compreensível... Estas impressões têm o poder de influenciar partes ocultas da nossa alma e das nossas esferas sentimentais e... Esta influência nos faz viver num paraíso de desejos preenchidos ou em um inferno sonhado. (GARDNER, 1994, p. 82).

Wisnik (1989) revela ainda que a música é um modelo no qual se constituem metafísicas:

A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria. E dizendo intimidade anímica da matéria, dizemos também a espiritualidade da matéria. (WISNIK, 1989, p. 29).

Atualmente, e em consonância com o pensamento de Koellreutter, Brito (2003) destaca que a linguagem musical pode ser “um meio de ampliação da percepção e da consciência”, pois oportuniza a vivência e a conscientização de fenômenos e conceitos diversos. Esta autora problematiza diversas concepções de música, questionando visões ainda bastante comuns na atualidade que limitam a linguagem musical à "arte de combinar sons agradáveis ao ouvido", ou a "arte de combinar sons e formar com eles melodia e harmonia" (BRITO, 2003, p.26).

Na verdade, esta é uma visão um tanto quanto simplista e ingênua, porém predominante no senso comum. Oculta o sentido da produção musical que é suscetível à vida dinâmica das formas em suas variações mais complexas e interativas, e que não pode ser apreendido sem um processo dinâmico correspondente em nós mesmos. Sob esse aspecto, o filósofo neokantista Ernst Cassirer nos convida à seguinte reflexão acerca da arte, incluindo-se aí a música:

A arte nos apresenta os movimentos da alma humana em toda a sua profundidade e variedade. Mas a forma – a medida e o ritmo – desses movimentos não é comparável a qualquer estado emocional isolado. O que sentimos na arte não é uma qualidade emocional simples ou única. É o processo dinâmico da própria vida: a oscilação contínua entre pólos opostos, entre alegria e pesar, esperança e temor, exultação e desespero. Dar forma estética a nossas paixões é transformá-las em um estado livre e ativo. Na obra do artista, o poder da própria paixão foi transformado em um poder formativo (CASSIRER, 1997, p.244).

No contexto dos estudos sobre a música e suas relações com a educação, Koellreutter (apud BRITO, 2003, p.26) afirma que "a música é uma linguagem, posto que é um sistema de signos". Nesta concepção a música é uma linguagem que organiza, intencionalmente, os signos sonoros e o silêncio, no *continuum* espaço-tempo. Na leitura desse autor, no modo de organização da música, há um jogo dinâmico de relações que simbolizam, em microestruturas sonoras, a macroestrutura do universo. Brito (2003) comenta a visão de Koellreutter e ressalta que:

[...] falar dos parâmetros do som não é, ainda, falar sobre música. [...] As características dos sons não são, ainda, a própria música. Mas a passagem do sonoro ao musical se dá pelo relacionamento entre sons (e seus parâmetros) e silêncios (BRITO, 2003, p. 26).

Neste sentido, a música é também melodia, harmonia, ritmo, dentre outras possibilidades de organização do material sonoro, sendo que o mais importante, nessa perspectiva é a proximidade da noção de linguagem musical, como *criação de formas sonoras* com base em som e silêncio - o que pode ocorrer de inúmeras maneiras.

1.1.1 Som

Procuro então traduzir o conceito de música, como um corte imaginário, na sintaxe dos sons e silêncios, um corte, com início, meio e fim. Numa definição de som, Wisnik (1989) comenta:

O som é presença e ausência, e está por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*¹². Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo não ouvindo os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos. (WISNIK, 1989, p. 18):

O fazer música também decorre do aprendizado de diversas técnicas e conhecimentos aprimorados ao longo dos anos, uma reorganização do silêncio e do som/ruído, dentro do universo sensorial, intelectual, experimental e combinatório de quem produz música, no qual este corte se traduz numa forma musical, seja esta qual for, que pode possuir melodias e harmonias ou não. O ritmo e o timbre certamente aí estarão presentes.

Dessa forma, é possível ver o mundo como uma combinação entre todos os sons que possam existir e o silêncio. Acredito que a música é uma combinação de sons extraídos do ruído e amparados pelo silêncio, um recorte de um todo. Uma intenção. O som é uma maneira de caminhar entre um silêncio e outro.

¹² Wisnik se refere a Jonh Cage em sua obra *De segunda a um ano* (1995).

Essas combinações, entre sons e silêncio, parecem indicar um caminho no qual quem produz música, desenvolve sistematicamente valores e formas de conhecimento, através de representações matemáticas, sinestésicas, espaciais e temporais, juntamente com contextualizações culturais, sensitivas e intelectuais, que remetam a uma construção simbólica e de significados diversos, gerais e específicos de uma cultura.

Cassirer, que define o homem como um ser simbólico e não meramente racional, posto que a razão é um termo muito inadequado para se compreender as formas de vida cultural do homem em toda a sua riqueza, amplitude e multiplicidade, infere que “o princípio do simbolismo, com sua universalidade, validade e aplicabilidade geral, é a palavra mágica, o abre-te sésamo que dá acesso ao mundo especificamente humano, ao mundo da cultura humana. Uma vez de posse dessa chave mágica, a continuação do progresso do homem está garantida” (CASSIRER, 1997, p.63).

Posto isso, é um caminho que também envolve, continuamente, o desenvolvimento da competência musical, aliado às facetas evolutivas e cognitivas da própria música, de acordo com o texto abaixo:

[...] embora todo o indivíduo normal seja exposto à linguagem natural principalmente através de ouvir outros falarem, os humanos podem encontrar-se com a música através de muitos canais: cantar, tocar instrumentos com as mãos, inserir um instrumento na boca, ler notação musical, escutar gravações ou observar danças ou similares. Mesmo que a maneira como a linguagem escrita e representada neuralmente reflita o tipo de escrita usada na cultura da pessoa, as várias maneiras pelas quais a música pode ser processada corticalmente provavelmente refletem a riqueza das maneiras que os humanos encontram para fazer e absorver música. (GARDNER, 1994, p. 93)

Já o místico indiano Kirpal Singh, (apud SCHAFER 2001, p. 358), descreve sobre a essência do som em relação à audição, segundo sua afirmação:

A essência do som é sentida tanto no movimento quanto no silêncio, passa do existente ao não existente. Quando não há som, diz-se que não há audição, mas isso não significa que a audição tenha perdido sua prontidão. Na verdade, quando não há som, a audição fica mais alerta, e quando há som a natureza da audição é menos desenvolvida. (SCHAFER, 2001, p. 358).

A música é então uma representação de som e sentido tangível e perceptível ao homem. Em Kater (2001, p. 63) encontra-se a declaração de princípios do *Grupo Música Viva*, intitulado *Manifesto 1946*¹³, que traz a assinatura de vários compositores: Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli, Cláudio Santoro. Este manifesto revela-se como um “mural de intenções da modernidade musical brasileira” (KATER, 2001, p. 68) e mescla enfoques estéticos, sociais e econômicos da música, bem como aborda sobre a importância atribuída à criação e apóia tudo o que favoreça o nascimento e crescimento do novo.

Nesse “mosaico de flashes intensos de consciência” (KATER, 2001, p.68), o Manifesto 1946, relata a importância do entendimento da música, pelo grupo “MÚSICA VIVA”¹⁴. Trago aqui alguns trechos do manifesto, com o propósito de oferecer um melhor entendimento sobre o que é música¹⁵

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical – como todas as outras artes – aparece como superestrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, a lei da evolução.

Música é movimento

Música é vida. (KATER, 2001, p. 63)

¹³ Este é o segundo manifesto do MÚSICA VIVA, datado em 1º de novembro de 1946. O primeiro foi assinado em 1º de Maio de 1944, por: Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida.

¹⁴ “MÚSICA VIVA” é um grupo de vanguarda. Movimento musical que combate pelo advento de uma nova era em que não haja lugar para preconceitos e receitas acadêmico-doutrinárias e em que a arte contemporânea – com o desenvolvimento da inteligência e da sensibilidade dos homens do povo – não constitua privilégio de uma elite. (KATER, 2001, p. 67)

¹⁵ Recomendo ler o manifesto por inteiro, que se encontra em: KATER, Carlos Elias. *Música viva* e H. J. Koellreutter: *Movimentos em direção a modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 63- 66.

1.1.2 Forma musical

Utilizo aqui a expressão *forma musical*, para descrever um projeto ou uma configuração básica utilizada por um compositor, para desenvolver uma obra musical. Segundo Bennet (1986), são vários os tipos de formas ou configurações, obtidos através de diferentes métodos, nos diferentes períodos da história da música.

[...] Assim como na natureza há infinitas formas, mas somente alguns poucos princípios formais que regem todas as coisas criadas, existem na arte infinitas possibilidades de articulação formal e apenas poucos, necessários fundamentos da forma (MAGNANI, 1996, p.114).

Os “esquemas”, ou formas estruturais também evoluíram no decorrer dos anos. Assim Arnold Schoenberg, (apud GARDNER 1994, p. 80), afirma:

O que quer que ocorra numa peça musical nada é além do que um infundável remodelar de uma forma básica. Ou, em outras palavras, não há nada numa peça musical além do que vem do tema, brota dele e pode ser traçado de volta a ele. (GARDNER, 1994, p. 80).

1.1.3 Parâmetros musicais

A partir de minhas observações nesses anos, como músico do circo, e agora nestes dois últimos anos, também como pesquisador, constatei que os jovens artistas, aprendem muito sobre linguagem musical. Nesta pesquisa procuro articular o aprendizado fundamentado em três parâmetros musicais, principalmente no que diz respeito aos artistas da companhia: o ritmo (inclusive andamentos), a altura e as dinâmicas (intensidades).

A escolha desses parâmetros se deu pela própria observação dos espetáculos e pela percepção de como estes parâmetros são utilizados e dialogados em cena por músicos e artistas.

1.1.3.1 Ritmo

O ritmo é aqui entendido como um parâmetro primordial e fundamental da música, já que é aquele que comanda as estruturas temporais, principalmente as relações de duração. Numa definição sobre o ritmo Willems (1993) afirma que:

O ritmo, que está tanto no homem quanto fora do homem, que constitui uma necessidade espiritual e uma necessidade material, é o primeiro dos três elementos fundamentais da música. Sem ritmo não há melodia nem harmonia. Em sua própria origem é um elemento pré-musical, como o som; existe fora da música, aonde representa, como nas outras artes e nos fenômenos da natureza, a primeira manifestação da vida (WILLEMS, 1993, p. 83) [trad. nossa]¹⁶.

Em Wisnik (1989) encontramos:

[...] O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular e periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e contratempos. (WISNIK, 1989, p. 66)

Existem algumas definições sobre o ritmo, citadas por alguns autores, em Willems (1993, p. 88): Quintiliano expõe que “o ritmo é um conjunto de tempos dispostos segundo uma certa ordem”; Aristógenes refere que “o ritmo é ordem nas repartições das durações”; Brelet infere “o ritmo é a ordem de tempo criado pela consciência; o ritmo é a ordem em si”; Howard afirma: “O ritmo em seu sentido original é o ordenamento do tempo”.

Segundo Schafer (2001): “O homem é uma criatura antientrópica, é um organizador do acaso em ordem e tenta perceber padrões em todas as coisas. Em seu sentido mais amplo, o ritmo divide o todo em partes”. (SCHAFER, 2001, p. 315).

¹⁶ El ritmo, que está a la vez en el hombre y fuera del hombre, que constituye una necesidad espiritual y una necesidad material, es el primero de los tres elementos fundamentales de la música. Sin ritmo no hay melodía ni armonía. En su origen mismo, es un elemento premusical, como el sonido; existe fuera de la música, donde representa, como en las otras artes y en los fenómenos de la naturaleza, la primera manifestación de la vida

No seu livro “A Afinação do Mundo”, Schafer (2001) desenvolve conceitos sobre os módulos rítmicos que o corpo nos oferece, para compreender os ritmos acústicos do ambiente e do universo. Ele descreve sobre o ritmo contínuo, como as batidas do coração e a respiração. Argumenta sobre a relação do ritmo da poesia e da literatura declamada, que mantêm uma íntima relação com o padrão respiratório. Também descreve como o homem inscreve ritmos humanos no mundo físico como, por exemplo, no trabalho manual, onde tarefas como puxar corda, cortar ou até mesmo bombear água, só são possíveis porque acompanham o padrão, ou ritmo respiratório.

Essa concepção é importante para poder articular o desenvolvimento da consciência rítmica dos artistas, bem como dos músicos, ou seja, mesmo antes de se pensar em ritmo musical, já se percebe como esse parâmetro está plenamente vinculado às nossas vidas. “O ritmo natural se encontra em todo ser humano. Não se ensina, se revela”. (Willems, 1993, p. 309)

Além desses, há outro ritmo biológico que Schafer (2001) ressalta ser importante – o poder de resolução dos receptores sensoriais. Schafer revela que existe uma oscilação entre 16 a 20 ciclos por segundo, e que é exatamente nessa faixa de frequência que uma série de sons separados e uma série de imagens, se fundem, dando uma impressão de um fluxo contínuo. Já na percepção auditiva, uma oscilação rítmica rápida, assumirá uma altura identificável perto dos 20 ciclos por segundo.

[...] assim, à medida que o tempo das atividades humanas aumenta, os ritmos do pé e da mão são mecanizados, em primeiro lugar dentro da áspera concatenação “granulada” das primeiras ferramentas da Revolução Industrial e finalmente dentro dos contornos de alturas homogêneas da moderna eletrônica [...] [...] Dentro da estrutura de nossa experiência, as divisões métricas audíveis do coração, da respiração e dos pés, bem como as ações conservadoras de nosso sistema nervoso, precisam ser nossos guias, em confronto com os quais ordenamos todos os outros ritmos casuais do ambiente que nos cerca. (SCHAFER, 2001, p. 318-319).

Wisnik (1989) já fala que a partir de um limiar próximo dos 15 ciclos por segundo, o ritmo vira melodia, ou seja, se as frequências rítmicas forem executadas muito rapidamente, a partir mais ou menos dos 10 ciclos por segundo, passam de uma *granulação veloz* para o patamar da *altura melódica*, ou seja, o ritmo também é melodia.

Com essas definições e conceitos sobre o ritmo, procuro neste estudo analisar como se dá o desenvolvimento do ritmo musical, a partir dos diálogos entre os músicos e os artistas. Busco compreender o processo de aprendizagem da linguagem musical sob o enfoque das relações entre música e circo, sem descartar a compreensão dos ritmos internos de cada participante.

1.1.3.2 Altura e dinâmicas

O parâmetro altura foi escolhido, por estar bastante presente no cotidiano do circo. As relações entre graves e agudos, neste circo, dialogam de forma intensa com as dinâmicas de intensidade (forte e fraco) dos movimentos, dinâmicas estas que os artistas desenvolvem em diversos números circenses que a Cia. Picolino produz.

Altura e dinâmicas de intensidade estão imbricadas nas atividades, desde números de palhaços, onde sempre acontecem as brigas, com os tapas, as vozes “finas” e as vozes “grossas”, que ajudam na interpretação dos artistas nos diálogos entre os personagens que compõem a cena, bem como as melodias das músicas que a banda executa, com suas respectivas dinâmicas, lado a lado com o que está sendo apresentado no picadeiro.

A música necessita de dinâmicas, bem como os números circenses necessitam dessas flutuações de intensidade para a sua realização e compreensão.

É óbvio que muitos outros parâmetros são aprendidos através do diálogo constante da música com os artistas em cena, no entanto, para a delimitação do objeto de estudo, procurei me limitar a abordar esses três parâmetros.

Contudo, desejo fazer aqui um breve relato sobre o parâmetro timbre, no qual este se apresenta no circo Picolino como elemento vivo e funcional.

1.1.3.3 Timbre

A variedade de timbres produzidos também se mostrou um parâmetro importante para estudo, já que o timbre se refere às qualidades características de um som. Esses timbres variam muito de espetáculo a espetáculo, pois dependem exclusivamente da cena para seu acontecimento e funcionalidade.

Neste momento é interessante sinalizar o conceito de Schafer (2001), ao dividir o estudo do som, dissociando a acústica e psicoacústica, da semântica e da estética. O autor descreve sons com características físicas semelhantes, porém não idênticas, pois são semelhantes somente à percepção auditiva, mas podem ser diferentes quanto ao significado, o que produz efeito estético bastante diferente, a depender da situação.

Corroboro com Schafer, em que sons parecidos, ou seja, com timbres semelhantes, podem determinar significados e estéticas diferentes às diversas cenas apresentadas no picadeiro. Por exemplo, numa determinada cena em que o público escuta o som produzido pela banda, aliado ao movimento do artista, a depender da situação apresentada esse som pode ter significados e estética diferentes.

Neste sentido, se nós, músicos do circo, utilizássemos o som de uma máquina elétrica de moer café no meio de uma cena, onde realmente tomaríamos o café, o estudo semântico compreenderia que: seria a hora do café, trazendo à cena, de certa forma, uma estética que poderíamos chamar de agradável, prazerosa. No entanto, se utilizássemos esse mesmo som, gravado numa trilha, e o inserisse numa cena que envolvesse situações perigosas e ameaçadoras, esse som ganharia uma semântica diferente, pois teria um significado de um som “assustador” e, por conseqüência, sua estética seria o que poderíamos chamar de “amedrontadora”. Sob essa ótica, os mesmos timbres usados em cenas diferentes ganham significados e estética diferentes, a partir do diálogo em cena. Cabe então refletir sobre o que descreve Schafer (2001) sobre as características físicas do som

[...] sempre me surpreendi com o fato de um som muito comum poder ser entendido pelo ouvinte de modo completamente errôneo, afetando dramaticamente suas atitudes em relação a ele. “Por exemplo, um moedor de café elétrico foi descrito como “hediondo”, assustador”, “ameaçador” por um grupo que o ouviu numa gravação, embora, tão logo identificado, as atitudes do grupo imediatamente tenham se modificado (SCHAFER, 2001, p. 211).

Da mesma forma, características físicas completamente diferentes, ou melhor, timbres diferentes, podem ter o mesmo significado. Por exemplo, se numa representação o músico tem que dar um texto em cena sobre a importância do artista no mundo e, por azar, esse músico, neste dia, estiver com a voz afetada por uma gripe; certamente influenciará na frequência. Porém, na outra semana, prontamente recuperado e retomado seu timbre original, os resultados do estudo da acústica e da psicoacústica serão diferentes, pois as frequências ali demonstradas serão diferentes uma da outra. No entanto, a semântica será a mesma, já que é o mesmo texto nas respectivas semanas, possuindo então, nas duas semanas, um mesmo conceito estético.

Sendo assim, os conceitos e definições que norteiam o presente texto, relativos aos parâmetros musicais escolhidos, servem para melhor entender os processos de ensino e aprendizagem dos músicos e artistas da Cia. Picolino.

Nesta pesquisa o problema está centrado em “como” os músicos e artistas aprendem e desenvolvem a linguagem musical. Acredito que esta questão envolve também conhecer “o que”, eles aprendem. Por isso, existe a necessidade de aqui delimitar quais são os parâmetros musicais abordados nesta pesquisa. Principalmente no que diz respeito ao aprendizado e desenvolvimento musical desses artistas.

Obviamente existem vários outros parâmetros que são dialogados em cena, e, por consequência, vivenciados pelos artistas, mas no âmbito deste estudo optei pela abordagem de somente esses três: ritmo, altura e dinâmicas de intensidade.

Já em relação aos músicos, trago no decorrer do texto a importância do aprendizado e desenvolvimento do “improviso”, da capacidade de composição e das “quebras” das formas musicais em função da cena, bem como a necessidade do constante diálogo que os músicos mantêm com o número circense apresentado.

1.2 UM OLHAR SOBRE O PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM

A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo de busca. E ensinar e aprender não podem dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria. (Paulo Freire)

Inseri este subcapítulo como forma de destacar o que entendo ser primordial na Educação Musical que é a forma como acredito que deva ser o processo ensino-aprendizagem, principalmente em se tratando do objeto de estudo – uma Escola de circo.

No início referi que esta dissertação pretende ter um cunho **transdisciplinar**, na medida em que acredito na renovação conceitual que favoreça a integração de diversos saberes em oposição à visão cartesiana, pulverizada e fragmentária do conhecimento. O processo formativo é um caminho de autotransformação orientado para o conhecimento de si, para a unidade do conhecimento e para a criação de uma nova arte de viver. Não dá para se conceber o ensino-aprendizagem no circo em música, fechado em “grades disciplinares”, isolado de uma polifonia, de uma polissemia, sem ser polilógica. Para tanto, há que complementar o isolamento entre as disciplinas em prol da circulação de conceitos e de esquemas cognitivos, levando-se em consideração os múltiplos aspectos da realidade humana, que é complexa, tendo em vista que um ser humano é, ao mesmo tempo, biológico e psicossociocultural.

Entendo a educação transdisciplinar como um complemento e corroboro com as idéias de Basarab Nicolescu ¹⁷ quando chama atenção para o seguinte: “como o prefixo ‘trans’ indica, a transdisciplinaridade diz respeito ao que está, ao mesmo tempo, *entre* as disciplinas, *através* das diferentes disciplinas e *além* de todas as disciplinas” (NICOLESCU, 1997, p.2).

¹⁷ Físico-matemático, área legítima de Nicolescu. Colaborador de atividades transdisciplinares, como o CIRET (Paris) e a Carta da Transdisciplinaridade (Portugal, 1994, realizada em parceria com Lima Freitas e Edgar Morin). Com a *transdisciplinaridade* o autor propõe estar-se, ao mesmo tempo no campo disciplinar, entre as diversas disciplinas e ir além delas, procurando-se a compreensão por meio da unidade do conhecimento, formado pela inter, pluri, dis e transdisciplinaridade, o que ultrapassa o pensamento clássico. A transdisciplinaridade vem, então, complementar a pesquisa pluri e interdisciplinar de modo a abarcar os vários níveis de realidade (multidimensional) tendo, além desta característica, a lógica do terceiro incluído e a complexidade como sustentáculos da sua metodologia de pesquisa.

Considerado um dos pilares da transdisciplinaridade e autor do livro *O manifesto da transdisciplinaridade*, Nicolescu esclarece o sentido que pretende alcançar com o termo transdisciplinaridade, que vem a ser, como ele próprio o define, uma “transgressão das fronteiras entre as disciplinas”, diferenciando-o da pluridisciplinaridade e da interdisciplinaridade. O transdisciplinar deve ser entendido, pois, como em transição a outras disciplinas.

Moraes (2005, p.30) na mesma linha analisa que “se a realidade é complexa, ela requer um pensamento abrangente, multidimensional, capaz de compreender a complexidade do real e construir um conhecimento que leve em consideração essa mesma amplitude”.

Sobre o assunto, Dante Galeffi, com bastante propriedade, ao tratar dos horizontes epistêmicos modernos e contemporâneos, de forma a se ultrapassar essas dicotomias da racionalidade ocidental que ainda permeiam as ações pedagógicas, também prossegue no caminho *trans* e infere:

Portanto, o que está em jogo com a figura da transdisciplinaridade é uma radical mudança do modelo compreensivo global do sentido *ser-no-mundo-com*, onde não mais cabem perspectivas ou puramente subjetivistas ou somente objetivistas do conhecimento, mas perspectivas que privilegiem o ser humano em sua natureza complexa e plural (GALEFFI, 2003, p.90).

Isto posto, há que se esclarecer que a relação de ensino-aprendizagem numa escola-circo como a Picolino, implica em autonomia, pedagogia da vida e não de bancos escolares como dizia Paulo Freire. O sujeito ator, ou ator social desse processo deve *aprender a ser, aprender a viver junto, aprender a pensar, a ver e conhecer, aprender a viver*, como afirma Galeffi (2003, pp. 56-57) referindo-se ao *ser-no-mundo-com*: “[...] indica para a atitude fundamental da liberdade humana: o *ser cuidando-se no mundo-com – ser de relação em relação com o mundo do outro no mundo. Aprender a ser*, então, significa *aprender a cuidar de si no mundo-com – aprender a cuidar da vida na vida, com a vida, em vida*” (Grifos do autor).

Para que isso ocorra é de fundamental importância a escuta sensível, uma abertura, uma disponibilidade à fala, ao gesto do outro, às diferenças do outro, dizia Paulo Freire (2007, p. 119).

Essa escuta que respeita a leitura de mundo do outro, condicionada por sua cultura de classe e revelada em sua linguagem é refletida por Freire a seguir:

É a maneira correta que tem o educador de, *com* o educando e não *sobre* ele, tentar a superação de uma maneira mais ingênua por outra mais crítica de inteligir o mundo. Respeitar a leitura de mundo do educando significa tomá-la como ponto de partida pra a compreensão do papel da *curiosidade*, de modo geral, e da humana, de modo especial, como um dos impulsos fundantes da produção do conhecimento. É preciso que, ao respeitar a leitura do mundo do educando para ir mais além dela, o educador deixe claro que a curiosidade fundamental à inteligibilidade do mundo é histórica e se dá na história, se aperfeiçoa, muda qualitativamente, se faz metodicamente rigorosa (FREIRE, 2007, p.123) [grifos do autor].

Estas reflexões têm o propósito de fundamentar o que permeia o processo ensino-aprendizagem, a relação de “quem acompanha quem” no circo Picolino e que está sempre em desenvolvimento. Muitos artistas, principalmente aqueles com maior experiência, estabelecem um tipo de interação com a linguagem musical, na qual elementos como as melodias, ruídos, intensidades, texturas etc, tornam-se referências, não somente na dimensão temporal, mas também em relação à qualidade de movimentos, gestos e possibilidades expressivas. Nessas situações, a sincronicidade entre a música e a *performance* circense revela certa proximidade, viabilizando a migração de informações entre as linguagens, bem como a sincronicidade entre os músicos e os artistas circenses. Isso é decorrente dos processos de conhecimento construídos.

Esses fatores constituintes da relação entre a música e o circo Picolino, fazem parte de um processo de construção do saber, que se configura num processo de formação. Aqui são objetos e sujeitos concomitantes, interativos, interconectados numa teia de relações existentes. Trabalha-se razão, intelecto, intuição, criatividade, reflexão, sensações, emoções e sentimentos de forma complementares, compreendendo-se aí o sujeito em sua inteireza, mente e coração, corpo e espírito, onde todos se tocam entre si, de forma individual e coletiva.

Como propõe Souza (1998), a formação não se constrói por acumulação, mas sim através de um trabalho de reflexão crítica sobre as práticas e de reconstrução permanente de uma identidade pessoal.

No trabalho formativo-criativo da Cia.Picolino, a reflexão sobre *o que se faz, e como se faz*, dentro dos processos criativos, treinamentos, ensaios e espetáculos, potencializa a dimensão formativa vivenciada tanto pelos jovens artistas quanto pelos músicos. Isso implica num processo de construção permanente de suas identidades como artistas, músicos, aprendizes e cidadãos.

A qualidade destas experiências atinge objetivos que vão além da criação dos espetáculos, enquanto produtos artísticos. Tais experiências promovem transformações pessoais e profissionais, cognitivas e sociais, que envolvem as formas de ver o mundo, o conhecimento, as artes, os outros, a si mesmo e, claro, as formas de interação com os ambientes onde se vive.

No Picolino, não vejo a música como um mero elemento para enriquecer a cena, nem como um mero produto para a sociedade, e sim como uma experiência artística em diálogo interativo com as demais linguagens que compõem o circo. Uma experiência de vida do agora, do presente, por meio da qual os músicos e jovens artistas circenses conseguem enxergar sua produção cultural, como uma realização do fazer artístico, gerando novos conceitos e novas formas de expressão.

O propósito da música não é, simplesmente, criar produtos para a sociedade. É uma experiência de vida válida em si mesma, que devemos tornar compreensível e agradável. É uma experiência do presente. Essas crianças estão vivendo hoje, e não aprendendo a viver para o amanhã. Devemos ajudar cada criança a vivenciar a música agora (SWANWICK e JARVIS, 1990, p.40).

O processo de ensino-aprendizagem da linguagem musical na Cia.Picolino, contempla a apreciação, o fazer artístico e a reflexão, como alicerces da formação, facilitando o desenvolvimento dos valores e potencialidades individuais.

De acordo com Beyer¹⁸ (1999, p. 64 apud FONTERRADA, 1994, p. 34) a reflexão sobre o conceito de linguagem musical, se aproxima das considerações das teorias das linguagens de Merleau-Ponty e Gadamer, revelando um caminho de identidade dinâmica, existente entre linguagem e música. A linguagem musical é organizada e possui o que podemos chamar de “gramática musical”.

¹⁸ Mestre em educação musical, doutora em psicologia, pós doutora em semântica musical.

Essa compreensão e poder de organização da realidade não são anteriores ao seu uso. É o seu uso que organiza a experiência e possibilita sua compreensão. A linguagem musical não é meramente uma experiência intelectual, mas completa-se através do domínio de habilidades e técnicas, estabelecidas a partir da prática contínua, comunicada e dialogada, que pode envolver a fruição, e o fazer artístico.

Ao pesquisar as variáveis e os referenciais desse processo, compreendi que os mecanismos, pelos quais os músicos e artistas da Cia. Picolino se descobrem como produtores de cultura e artistas múltiplos na sociedade em que vivemos, são o uso constante, dentre as diversas linguagens artísticas, da música como elemento facilitador, mediador, condutor e construtor do pensar e fazer artístico. A prática de circo aliada à prática musical, revelam suas descobertas e questionamentos sobre o mundo em que vivem, demonstrando então sua capacidade de organização e realização nas questões que envolvem a produção cultural no circo e na sociedade.

Entendo então que a educação é, acima de tudo, uma prática humana, e compreender a produção cultural desses jovens, através da música e das artes circenses, é entender a construção cotidiana da sua identidade cultural.

Sendo assim, as definições que trago sobre música apóiam meu pensamento, no qual, obviamente, o fazer música, não é meramente possuir o domínio das habilidades específicas da linguagem musical, mas é dialogar constantemente com valores culturais, estéticas, e pontos de vista diferentes, sobre um mundo compostos de ruídos desordenados e silêncio.

O fazer música então, é muito mais que manipular a linguagem musical, é poder inserir na paisagem sonora, certo caminho ou certa ordem. É dar ao universo um sentido de organização, estruturado nas diversas formas possíveis, utilizando-se das mais variadas características timbrísticas. Um diálogo dinâmico, polifônico e polissêmico com as infinitas formas de organização sonora, trazendo ao homem uma sensação de realização intelectual, emocional e espiritual.

Ao evidenciar essas imbricações de conceitos sobre o que é música, forma musical, ritmo, altura e dinâmica, ao mundo do circo, percebo que o ato de fazer (aprender e desenvolver) música no circo Picolino envolve interlocuções de conhecimentos oriundos das diversas linguagens que ali confluem, somando-se às dificuldades do dia-a-dia que envolvem a existência do próprio circo, bem como a cultura em que o circo está inserido.

Some-se a isso, as diferenças individuais dos artistas e músicos, bem como a própria localização do circo Picolino (que fica entre o oceano Atlântico e a lagoa de Pituaçu, na cidade de Salvador). Essas definições ajudam a sistematizar o pensamento e colaboram para um bom entendimento sobre o processo de ensino e aprendizagem da linguagem musical no circo Picolino.



Circo Picolino em Turnê – Florianópolis / 2005

1.3 MIGRAÇÃO ENTRE AS LINGUAGENS, UM APÊNDICE SOBRE O MITO

Neste subcapítulo desenvolvo como o discurso musical do homem, ao longo dos anos, incorporou a narrativa mítica. Traço um paralelo, de como a música produzida no Picolino também agregou e incorporou, em sua estrutura, características das técnicas circenses. Abordo sobre os *processos de migração* de conhecimentos, entre as várias linguagens artísticas que dialogam entre si no circo Picolino e desenvolvo algumas implicações sobre os *processos de interação* entre linguagem musical e linguagem circense.

Para melhor compreensão sobre a relação da aprendizagem entre os músicos e os artistas, e entre a música que é produzida no Picolino e o próprio circo, acredito ser necessário construir uma ponte entre o caráter narrativo da mitologia, música e circo.

No processo de pesquisa, pude observar que as características de determinadas linguagens do conhecimento humano, de uma forma ou de outra, migraram entre si e sobreviveram trocando e criando novos valores e paradigmas no processo da aprendizagem e produção do conhecimento. Este mesmo percurso aconteceu em relação à música produzida no Picolino, na trilha do aprendizado e da assimilação das estruturas componentes das artes do circo.

É perceptível, ao longo desses mais de 20 anos da Escola de circo Picolino, a evolução da música neste universo, sempre revelando um papel importante e vital. Como apresentar um espetáculo que envolve tantas habilidades e linguagens, sem música? É até provável um número circense sem música, mas um espetáculo inteiro acredito ser improvável, salvo que esta seja uma idéia de estética proposta, o que não é o caso em questão.

Durante minha trajetória no mundo do circo, pude perceber que vários elementos presentes nos números de circo – equilíbrio, força, coragem, molejo, cores, luzes e movimentos – foram traduzidos em diversos temas, intensamente trabalhados pelos músicos. Nesse cenário, o som da banda Picolino foi ganhando características circenses bastante significativas. Características essas que migraram do movimento do artista ao discurso musical dos músicos, criando maior intimidade entre a cena representada e a música executada, a ponto da música se tornar elemento vivo e imprescindível ao circo Picolino.

Segundo o antropólogo Lévi-Strauss (1996), a música e o mito são simétricos, ou seja, são como duas imagens espelhadas, são correspondentes e complementares. Trago esse conceito de simetria entre música e mito, pelo interesse em justificar o modo pelo qual, as características de determinados números circenses acabaram migrando para os temas musicais que acompanham as cenas. Para justificar essa imbricação de conceitos para a estrutura do circo Picolino, é necessário situar a lenta transição histórica, na qual essa simetria entre música e mito começou a vigorar.

Lévi-Strauss (1996) infere que essa simetria começou a existir a partir do nascimento do tonalismo¹⁹. Faço um parêntese para melhor explicar esse conceito: por exemplo, se um determinado compositor, compõe uma obra em Lá maior, determinadas notas dessa escala, terão uma função mais importante do que as outras. Assim, essas notas funcionarão como os sons que irão articular a melodia na composição. Na música tonal, quando uma obra começa em Lá maior, por exemplo, tem como característica terminar nessa mesma nota que começou. Daí o nome tonalidade, pois remete ao tom; isso desperta no ouvinte uma sensação de conclusão na peça musical.

Já o sistema modal, é exatamente as várias formas, ou modos de se fazer uma mesma escala. Essa lenta transição do sistema modal, para o sistema tonal, resultou num empobrecimento da linguagem musical, conservando apenas dois modos: O modo maior e o modo menor²⁰. Essa mudança, de certa forma, acompanhou também um processo lento e gradativo, que foi a transição do mundo feudal ao capitalista, acompanhando também, as mudanças, as quais o mundo veio sofrendo desde a Idade Média. Um gradativo percurso, que provavelmente começa na polifonia medieval e vai se consolidando ao longo dos séculos, até o século XVIII, onde é provável argumentar que o sistema tonal está totalmente constituído e explorado.

¹⁹ Nosso sistema musical – Tonalismo – nasceu com o século XVII, dando origem à estrutura que permanece até hoje: um conjunto de 12 unidades musicais, representado pelas duas possibilidades com as quais expressamos nossa música: o modo maior e o modo menor. Os sistemas anteriores estavam integrados por um número maior de modalidades, os antigos modos gregos, os quais se caracterizavam pelas distintas sucessões de intervalos de tom e semitom, obtidos através das variações das sete notas naturais: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Fonte: <http://www.artnet.com.br/~estevao/pdf/anexo4.pdf>.

²⁰ O modelo do modo maior é a escala de Dó maior, já o modelo do modo menor é a escala de Lá menor.

A partir daí, o tonalismo ganha seu ponto máximo de equilíbrio e conseqüentemente, uma fase de saturação, até a sua própria desagregação nas primeiras décadas do século XX. Aos poucos, o ouvinte começou a entrar na era da música atonal²¹ e da música cromática²² onde novos compositores, novas estéticas e todos os “issmos” do fim do século XIX e do século XX, proporcionaram mudanças significativas sobre como pensar e fazer música e arte.

Com as alturas codificadas, criou-se uma gramática harmônica regulada pela troca contínua entre tensões e repousos, capaz de integrar à sua sintaxe desde as mais simples até as mais complicadas construções.

Wisnik (1989) se apóia no pensamento de Lévi-Strauss e comenta as relações entre o mito e a música – pensar em música e mito é o mesmo que pensar em som e sentido.

[...] À maneira do *quadrivium* medieval (que unia a aritmética, a geometria, a música, e a astrologia como disciplinas básicas para o conhecimento do universo), pode-se dizer que existe um *quadrivium* estrutural em Lévi-Strauss, no qual se combinam a matemática, a língua natural, a música e o mito. “As entidades matemáticas”, diz ele, “são estruturas em estado puro e livres de toda encarnação”, isentas, pois de som e sentido. As estruturas lingüísticas são, ao contrário das matemáticas, duplamente encarnadas, nascendo justamente da intersecção de som e sentido, unidos, no entanto numa relação instável, porque nunca se recobrem completamente. [...] entre as estruturas lingüísticas e as matemáticas estão o mito e a música, operando por contínuas transformações compensatórias o *perpetuum mobile* dos sistemas significativos, que não repousa em lugar nenhum, já que o significante e o significado jamais coincidem completamente (WISNIK, 1989, p. 163).

²¹ Música sem tonalidade definida.

²² [...] “a música cromática utiliza todos os sons da escala cromática, quer dizer, a sucessão completa de todos os semitons, que correspondem, no teclado de um piano, a todas as teclas brancas e pretas. Na música cromática, não há mais notas preponderantes que façam o papel de *tônica* ou de *dominante*, como acontece na música tonal [...]” (MASSIN 1997, p.52).

Sob esse prisma, a afinidade que existe entre a música e o mito, decorre da compreensão de que:

[...] em determinado momento, estruturas que se realizavam na esfera do mito tomam de assalto, por assim dizer, a esfera da música, e essas estruturas, como a fuga, resultavam justamente daquele longo processo de simultaneização do sucessivo que foi empreendido durante séculos na linguagem musical (WISNIK, 1989, p. 166).

Lévi-Strauss (apud WISNIK, 1989, p. 162) afirma que: “foi preciso, pois, que o mito morresse enquanto tal, para que sua forma se liberasse dele como a alma deixando o corpo e fosse pedir à música o meio de uma re-encarnação”. Esse meio só foi possível acontecer, devido ao caráter discursivo que se investia à música tonal que, ao se apossar desse caráter mítico, pôde sustentar estruturas de cunho narrativo.

Numa tentativa de manter uma relação entre o mito e a música tonal, Wisnik (1989) relata:

[...] o mito é uma narrativa em que a imbricação do sucessivo e do simultâneo dá ao sentido uma configuração cristalina e partitural, e a música (tonal) é uma estrutura sonora em que a trama discursiva dos elementos ganha um direcionamento mítico (WISNIK, 1989, p.164)

Ao pesquisar sobre o mito pude perceber que, em essência, este possui como característica básica a narração de histórias. As lentas transições pelas quais o homem passou até chegar ao mundo tonal facilitaram a incorporação das estruturas da narrativa mítica ao discurso musical.

E é exatamente nessa migração da característica narrativa do mito para a música, por exemplo, que me apóio para descrever como a música produzida no Picolino, se vestiu de características circenses, com vistas a atuar junto às cenas nos espetáculos.

Com o sistema tonal, a música ganhou o status de contar uma história, uma música com características narrativas. O mesmo se sucedeu com o conceito do circo novo²³ que assumiu a narrativa em seu enredo. A música produzida no Picolino, durante os anos, incorporou características circenses em seu discurso. Alguns exemplos estão presentes nos números que a Cia. Picolino apresenta em diversos espetáculos, como o número *Dandys* ou *Palhaço da Banana*.

No número *Palhaço da Banana*, a cena se desenvolve com três personagens: a apresentadora do espetáculo, o palhaço, e uma garota. A cena se desenvolve com o palhaço tentando conquistar a apresentadora, ao oferecer a ela bananas. Enquanto isso, sem eles verem, a garota por detrás, rouba as bananas dos dois, e as come, criando uma dúvida entre os outros personagens, pois um acaba por pensar, que um comeu a banana do outro.

Em toda a cena, os músicos dialogam com esses personagens, realizam onomatopéias e incursões sonoras, para dar sentido à cena. As conversas entre os personagens são feitas através de sons, que traduzem os movimentos representados no picadeiro – o chacoalhar do cabelo, um tapa, ou uma queda no chão – as nuances sonoras, os efeitos e toda a sonoplastia, estarão em função da cena.

Assim, os músicos se espelham nos movimentos dos artistas, e interagem com eles, criando a relação de assimilação de características, específicas dos movimentos dos artistas. Isso traz ao músico, novas percepções: a noção de equilíbrio, força ou molejo, que podem ser transcorridas do artista ao músico numa determinada cena, a cena, como um todo, dá ao músico, a idéia de um som, e esse som, pensado e produzido, volta e redefine a cena.

Em meio a esse diálogo também existem pequenos trechos de músicas que são executadas; são pontos de apoio para o desenvolvimento da cena, como os temas: “*Carinhoso*”, “*Yes nós temos bananas*” e “*Chiquita Bacana*”, que são executadas em meio às incursões musicais, no número do *Palhaço da Banana*.

²³ No capítulo 2 dessa dissertação, explicarei o conceito do novo circo.

Retomo então as explicações sobre o conceito do mito partindo da definição proposta por Eliade²⁴ (1972):

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja a realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. [...] É sempre, portanto, uma **narrativa** de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser [...] (ELIADE, 1972, p.11).

De acordo com Eliade, o mito possui, em sua essência, a capacidade de contar histórias, narrar os acontecimentos, possui em sua estrutura a característica narrativa. Na narrativa da “criação”, Eliade relata de que modo algo foi produzido, e começou a existir. Seus personagens são entes sobrenaturais e são conhecidos pelo que fizeram no tempo fabuloso do “princípio”. Os mitos tendem a descrever as várias intercessões do sagrado ou “sobrenatural” no nosso mundo, e essa irrupção do sagrado, de certa forma, fundamenta o mundo e o converte no que é hoje.

Eliade (1972) considera o mito uma história sagrada e, sendo assim, uma “história verdadeira”, pois sempre remete a realidades, por exemplo: “[...] o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante” (ELIADE, 1972, p.12).

Segundo Lévi-Strauss (1996, p. 239), o estudo dos mitos também nos conduz a constatações contraditórias, onde tudo pode acontecer. A sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou de continuidade. “O mito faz parte integrante da língua; e é pela palavra que ele nos dá a conhecer” (op.cit., p.240), o mito vem do discurso e está, ao mesmo tempo, na linguagem e também além dela. Uma das características básicas do mito é a capacidade narrativa dos fatos e acontecimentos. Um mito sempre se refere a acontecimentos passados.

²⁴ Mircea Eliade foi um historiador e romancista romeno naturalizado norte-americano. É provavelmente o mais importante e influente especialista em história e filosofia das religiões.

A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e aonde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento lingüístico sobre qual começou rolando (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.242).

No início da modernidade o mito começou a perder terreno para o saber científico e novas formas de expressão literária. Suas estruturas “míticas”, seu caráter narrativo, migraram para música, encontrando lugar para sua renovação e sobrevivência. A partir da produção do conhecimento científico mais elaborado o homem não necessitava mais entender e explicar o mundo através das estruturas míticas. O mito começava a perder seu espaço e poder sobre os homens, que agora explicavam o mundo através da ciência. Assim, as estruturas míticas e, principalmente a característica narrativa, tiveram que sobreviver em outras linguagens, como o fez na música.

1.3.1 A capacidade Migratória

A partir da observação e constatação sobre a capacidade de migração da narrativa do mito para música, das características do mito para as artes, e a migração dessa narrativa mítica para o circo, a exemplo do que acontece no circo novo, encontro um caminho profícuo para embasar a capacidade de migração dos elementos constituintes das artes do circo para a música produzida no Pícolino.

Essa capacidade de migração, assimilação e transformação constante das características circenses, em música, mobiliza a criação de temas e formas musicais, sintonizadas com as habilidades psicomotoras em jogo, como consciência espaço-temporal, coordenação, destreza, equilíbrio, ritmo, etc.

A demonstração de equilíbrio que o artista de circo desenvolve quando anda no arame migrou para a música produzida para este número, o molejo do artista no quadrante ou a destreza no trapézio da mesma forma.

A estética, a beleza do cenário, os movimentos, as cores e as texturas do próprio espetáculo, transformaram-se e se reinventaram na música do circo. Proporcionam a essa música a capacidade de dialogar mais coerentemente com as cenas, de tal forma que, hoje, elementos dessa música produzida no Picolino, retornam e voltam a migrar para os números acrobáticos dos artistas, criando assim, uma relação, ao mesmo tempo de autonomia e interdependência intensa, profunda e, em alguns momentos, sincrônica. É interessante notar esse movimento circular inerente ao espaço do circo.

Sendo assim, acredito que esta característica narrativa migrada do mito à música, por exemplo, igualmente tenha uma repercussão nas artes em geral, por meio desta estrutura narrativa. Uma arte possível de ser narrada, demonstrada e contada.

A música aliada à performance artística no Picolino tem o poder de contar uma história, com início, meio e fim, pois possuem, em seu discurso, elementos narrativos incorporados, que dialogam entre si, elementos esses originados da cena à música e da música à cena.



Cia.Picolino no Teatro Castro Alves – Salvador / 2007

1.4 LINGUAGEM PERFORMÁTICA E INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS

Aqui trago o conceito de performance (GLUSBERG, 1987; SCHECHNER, 1988) e incidentalmente o conceito das inteligências múltiplas (GARDNER, 1993, 1994), no contexto do Picolino.

1.4.1 Performance

A performance musical permeia o diálogo entre as várias linguagens artísticas presentes no circo. Nas apresentações de um mesmo espetáculo, no caso o *Cenascotidians@circ.pic*, nunca acontecem as mesmas frases musicais, as alturas das melodias podem sofrer novas variações ou incursões devido à cena, as dinâmicas de intensidade são naturalmente diferentes por conta do espaço físico, público e do “time” do espetáculo. Os andamentos tendem normalmente a se comportar de acordo com a sinestesia corporal dos artistas.

O novo sempre é gerado dentro do próprio espetáculo, circunstâncias inesperadas determinam as variações da performance. Isso proporciona o não “engessamento” do espetáculo, mas uma realidade “experimental” que traduz um diálogo experimental entre os artistas de circo e músicos, atores em cena e seu cenário, sua realidade, numa proposta construtivista, desenvolvendo relações nas quais se aperfeiçoam mutuamente. Brevemente, vou me valer do que Moraes explica sobre essa prática construtivista, porque também está presente no circo e tem forte ligação com a performance:

[...] uma proposta construtivista valoriza o próprio processo, as ações do sujeito cognoscente [...]. Com base nessa forma de conceber a realidade, podemos dizer também que criamos o nosso mundo baseados em nossa construção, nas experiências que organizamos. [...] Construtivista porque valoriza o processo de construção do conhecimento ao reconhecer que não existe um saber acabado, pronto finalizado e que estamos envolvidos num processo de mudanças constantes no saber (MORAES, 2005, p.199-200).

Dentre os vários conceitos de *performance*, está o de Jocken Gerz citado por Glusberg (1987) como sendo aquilo que não foi necessariamente nomeado, ou seja, carece de uma tradição que, mesmo recente, ainda não tem lugar nas instituições. Seria talvez uma espécie de *Matrix* de todas as artes.

Pode-se também lançar mão do que entende por performance Bert States²⁵

Ainda segundo Bert States, a definição de *performance* é uma impossibilidade semântica. E não podemos definir um fenômeno como *performance* porque sua constituição não é a mesma em uma máquina, uma doença ou uma molécula de água. Performance seria um conceito com "vagas fronteiras", como afirma Wittgenstein, um conceito que é permeável à novos significados. Bert States afirma, ainda, que muitas palavras são potencialmente metáforas, e muitas delas expandem-se para virtualmente incluir tudo em uma rede semântica ou metonímica (MEDEIROS, [s/d]).

Para facilitar o entendimento de performance, já que há vários estudos e obras sobre o tema, procurarei me deter apenas sobre breves aspectos que creio serem mais pertinentes nesta dissertação. Recorro então ao conceito de tempo e movimento. Embora o tempo possa adquirir uma proeminência sobre o movimento, pois uma performance também pode ser estática, no entanto, nunca é atemporal. Uma performance pode até ser diacrônica, mas impossível de ser sincrônica. O dinamismo ou a estaticidade, constituem elementos que podem dialogar entre si no desenrolar temporal de uma performance artística.

É importante saber que a performance é um ato de comunicação, a performance comunica a quem observa, algo. Então, por isso mesmo, a comunicação está sujeita a situações em que o trabalho performático acontece. Se as condições e circunstâncias de quem observa, variarem, é provável que a performance também irá variar na sua exibição.

O inconsciente do *performer* normalmente anda unido, de uma forma ou de outra, aos dos espectadores, gerando assim novos parâmetros para sua apresentação, um diálogo interativo entre quem faz e quem observa. O significado de uma performance depende de um reconhecimento de si no outro.

²⁵ Referência ao autor Bert States, em "Performance as Metaphor", publicado na revista *Theatre Journal*, março 1996, p. 1 a 26.

Na performance artística poderíamos falar em aumento da comunicação artista-obra-público, aumento de interação com menor energia, espaço e tempo dispensados para obtê-la. A participação de monitores, vídeos, câmeras, sensores táteis ou sonoros, redes de comunicação e outros instrumentos tecnológicos podem, em uma performance artística, serem exigidos no sentido de uma otimização, mas contrariamente, o artista pode tirar proveito de uma baixa performatividade destes, e inclusive de uma participação absolutamente outra (normalmente considerada erro). (MEDEIROS, [s/d], grifos da autora).

É importante salientar que as performances são ações que não envolvem a produção de objetos físicos, pode até existir um objeto, no entanto normalmente um objeto de outra natureza, um objeto com qualidades especificamente semiótica e instantânea (GLUSBERG, 1987), pois a performance é um ato que é representado “ao vivo”. Ao remeter o conceito de performance voltado para o espectador, Silva (2007) recorre ao que sugeriu Schechner²⁶ para quem há diferentes tipos de performances, estético-teatrais: como são “construídas” pelos seus participantes, em diferentes situações e contextos culturais diversos, que efeitos tais *experiências* tendem a produzir nos atores e platéia:

[...] durante uma performance também a “audiência” é “transportada”, pois o ator social, na posição de platéia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana, de modo a não frustrar as expectativas concernentes à sua “pessoa” e quebrar com o encantamento da “fachada” (Goffman²⁷, 1985, p. 31), ele poderá se sentir mais “livre” para explorar com ousadia o repertório variado de papéis sociais e, assim, expressar, sem receio, as suas emoções, chorar, gargalhar, agir com irreverência, gritando, assoviando alto, etc. Ou, ainda, ser instigado a “conversar consigo mesmo”, a “parar” e refletir sobre as relações de poder e dominação ou os “problemas não resolvidos” que permeiam a sociedade – então, o despertar para uma “consciência crítica” (SCHECHNER, 1988, p. 142 apud SILVA, 2007, p.50).

²⁶ O autor se refere à SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988. Schechner, como ele próprio explicou, veio a se interessar pelo projeto da “antropologia da performance” motivado pelas suas preocupações como diretor de teatro. Assim, a noção de performance torna-se central no pensamento deste intelectual.

²⁷ O autor se refere à GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Para nortear melhor esse amplo conceito, cabe por fim ressaltar o que Silva (2007) salienta do pensamento de Schechner (1988) ao revelar que toda performance consiste numa atividade cultural e, enquanto tal, "não é livre, nem fácil". Pressupõe, como já dito, um complexo e dedicado esforço de transmissão e aprendizado:

Comportamento de performance é comportamento aprendido e/ou praticado – ou duplamente, comportamento treinado, comportado: comportamento restaurado. Então, ensaio prévio, aprendido por osmose desde a infância, revelado durante a performance pelos mestres, guias, gurus ou, generalizando, pelas regras que governam de fora, como em esporte ou teatro improvisado [...]. (SCHECHNER, 1988, p. 118, apud SILVA, 2007, p.57).

Este é o quadro multirreferencial de performance que vivenciam os artistas da Companhia em seus ensaios e apresentações mundo afora, desbravando trilhas e percursos que têm a “cara” do Picolino, mas que também podem ser universalizados, numa contínua descoberta de encantamento, de experiências singulares e desafios de tornar-se “outro” sem deixar de ser a si mesmo.

1.4.2 A música no circo e as inteligências múltiplas

O conceito de inteligências múltiplas proposto por Gardner (1993, 1994) fundamenta a justificativa de que o circo é um espaço múltiplo, um espaço de confluência, onde várias pessoas, sejam artistas ou músicos, desenvolvem suas habilidades e suas inteligências de forma dialogada e contínua.

O conceito de inteligência explorado por Gardner (1994) propõe que uma inteligência implica, necessariamente, na capacidade de resolução de problemas, ou na elaboração de produtos que sejam importantes num determinado ambiente ou comunidade cultural. A noção de cultura é básica para a Teoria das Inteligências Múltiplas. Com essa definição de inteligência Gardner sugere que alguns talentos só se desenvolvem porque são valorizados pelo ambiente. Ele afirma que cada cultura valoriza certos talentos, que devem ser dominados por uma quantidade de indivíduos e, depois, passados para a geração seguinte.

Essa capacidade de resolver problemas permite ao artista circense e ao músico, abordarem uma determinada situação, e a perceberem a construção de um caminho mais adequado para que um objetivo possa ser atingido.

Foi com o passar dos anos que, no circo Picolino, essas habilidades e inteligências dos artistas e músicos se desenvolveram, fazendo do circo um espaço, onde as múltiplas linguagens dialogam entre si, proporcionando a existência de um objetivo maior, que é o de comunicar algo ao público que está assistindo ao espetáculo.

Para Gardner todos os indivíduos normais são capazes de uma atuação em pelo menos sete diferentes áreas intelectuais. Ele sugere que não existem habilidades gerais, duvida da possibilidade de se medir a inteligência, tal como o QI. A Teoria das Inteligências Múltiplas proposta por Howard Gardner é uma alternativa para o conceito de inteligência como uma capacidade inata, única, que permite aos indivíduos uma performance, maior ou menor, em qualquer área de atuação.

Através da avaliação das atuações de diferentes profissionais em diversas culturas, e do repertório de habilidades dos seres humanos na busca de soluções, culturalmente apropriadas para os seus problemas, Gardner identificou as inteligências: lingüística, lógico-matemática, espacial, musical, corporal-sinestésica, interpessoal e intrapessoal. Dentre essas optei por duas: corporal-sinestésica e musical, por serem as que mais se aproximam do foco desta pesquisa. Isto não significa que os artistas e músicos, não desenvolvem as outras inteligências, pelo contrário, existem muitas inteligências em jogo dentro do circo, na qual, cada inteligência é “ativada ou desencadeada por certos tipos de informação interna ou externamente apresentados” (GARDNER, 1993, p. 21). No entanto, com um olhar mais voltado às relações entre a música e o movimento, venho me apegar aos conceitos dessas duas inteligências.

Em sua teoria, Gardner revela que para uma inteligência ser considerada “inteligência”, ela deve obedecer a alguns critérios. Para isso, o autor busca evidências em diversos critérios diferentes, como se observa no texto a seguir:

[...] o conhecimento a respeito do desenvolvimento normal e do desenvolvimento dos indivíduos talentosos; as informações sobre o colapso das capacidades cognitivas nas condições de dano cerebral; os estudos sobre populações excepcionais, incluindo prodígios, idiotas sábios e crianças autistas; os dados sobre a evolução da cognição ao longo do milênio; as considerações culturais cruzadas sobre a cognição; os estudos psicométricos, incluindo exames de correlação entre testes; e os estudos de treinamentos psicológicos, particularmente as medidas de transferência e generalização através das tarefas. Somente as inteligências candidatas que satisfaziam todos ou a maioria dos critérios foram selecionadas como inteligências genuínas. (GARDNER, 1993, p. 21)

Sobre a inteligência musical, Gardner (1994) afirma no seu livro *Estruturas da mente* (GARDNER, 1994, p.78) que, dentre todos os talentos que os indivíduos possam ser dotados, o talento musical é o que aparece mais cedo. O autor descreve como a música desempenhou um importante papel unificador nas sociedades da idade da pedra, e relata que várias culturas, trazem a percepção de que a música é uma faculdade universal.

Gardner (1994) discute que, apesar da capacidade musical não ser considerada tipicamente uma capacidade intelectual – comparando-se à matemática – a musical tem a capacidade de se qualificar a partir dos nossos critérios. Gardner também traz à tona, considerações de como a inteligência musical interagiu e interage com outras competências intelectuais humanas. A inteligência musical se manifesta através de uma habilidade para apreciar, compor ou reproduzir uma peça musical. Inclui discriminação de sons, habilidade para perceber temas musicais, sensibilidade para ritmos, texturas e timbre, e habilidade para produzir e/ou reproduzir música. A criança pequena com habilidade musical especial percebe desde cedo diferentes sons no seu ambiente e, freqüentemente, canta para si mesma.

Para Gardner (1994) a composição é um dos pontos culminantes do desenvolvimento da inteligência musical, porém, mesmo que uma pessoa não componha nada, a atividade, ou habilidade em escutar música, apresenta uma clara ligação com as habilidades envolvidas na criação musical, como revela Aron Copland (apud GARDNER, 1994, p. 81):

[...] o ouvinte inteligente deve ser preparado para aumentar sua percepção do material musical e do que ocorre com ele. Ele deve ouvir as melodias, os ritmos, as harmonias e as cores do som de uma maneira mais consciente. Mas, acima de tudo, para seguir a linha do pensamento do compositor ele deve saber algo sobre os princípios da forma musical (GARDNER, 1994, p. 81).

O autor afirma que “não há qualquer dúvida de que o sentido da audição é crucial para toda a participação musical: qualquer argumento ao contrário seria insensato” (idem, p.82).

É provável que haja uma hierarquia de dificuldades, que envolvam vários papéis da música, como em executar, interpretar, compor e ouvir. No entanto, Gardner revela que há um conjunto central, de capacidades cruciais para toda a participação na experiência musical de uma cultura, e que essas capacidades devem ser encontradas em qualquer indivíduo normal, em contato regular com qualquer tipo de música.

Sob essa ótica, compreendo que o contato prolongado desses artistas com a música produzida no circo lhes conferiu habilidades musicais diversas, bem como nos próprios músicos que, no ato de fazerem música para a cena, tiveram que desenvolver a capacidade de dialogar com a sinestesia dos corpos, nos respectivos números circenses.

A vivência na produção musical dentro desse circo, o fato dos músicos, e principalmente os artistas poderem “ouvir” constantemente o que era produzido para a cena, promoveu de certa forma o desenvolvimento da inteligência musical aliado ao contexto cultural.

Acredito também que a música no Pícolino, exerce a função de fio condutor “emocional”, podendo ser observado principalmente nos espetáculos da companhia, onde acontece uma imbricação dos valores (culturais) do próprio espetáculo, expressados nos movimentos dos corpos, movimento corporal-sinestésico, matemático e sem repetições.

[...] a música pode servir como um meio para capturar sentimentos, conhecimento sobre sentimentos ou conhecimento sobre as formas de sentimento, comunicando-os do intérprete ou do criador para o ouvinte atento. (GARDNER, 1994, p.97)

Movimentos possíveis de realização a partir do conceito de inteligência corporal-sinestésica do artista, aliado à percepção musical das sonoridades produzidas pela banda, no momento da execução do movimento corporal. Esta inteligência se refere à habilidade para resolver problemas ou criar produtos através do uso de parte ou de todo o corpo. É a habilidade para usar a coordenação grossa ou fina no controle dos movimentos do corpo e na manipulação de objetos com destreza. A criança especialmente dotada na inteligência corporal-sinestésica se move com destreza e expressividade a partir de estímulos musicais ou verbais, demonstrando uma grande habilidade atlética ou uma coordenação fina apurada.

O “conhecimento” corporal-sinestésico realmente satisfaz muitos critérios de uma inteligência, e evidencia aspectos cognitivos do uso do corpo. A questão é que, tanto os artistas de circo desenvolvem a inteligência musical, quanto os músicos a inteligência corporal-sinestésica. Essas inteligências não se apresentam isoladas, os indivíduos desenvolvem amplamente um conjunto maior de inteligências, onde desenvolvem sistematicamente suas competências diversas, através da produção criativa dos espetáculos. Destarte promovem a formação continuada de saberes. Saberes adquiridos e em continuo desenvolvimento.

É importante frisar que, nesse circo, a música está em uníssono com o movimento, e serve de impulso emocional e talvez imaginário. Assim, na bscula²⁸, onde o volante²⁹ sai num sentido anti-gravitacional, para cima do circo, a melodia ou o ruído produzido pelo músico, tende a ser agudo, e com um movimento musical ascendente, no qual o artista representa um registro físico da relao espaço-temporal-musical-cultural.

Isto representa uma união entre música e performance, na qual  possível se verificar um encontro da música com o movimento.  como se fosse escrita uma partitura no ar,  um movimento (musical e sinestésico) realizado ao vivo, demonstrando uma juno de inteligências desenvolvidas sistematicamente ao longo dos espetáculos.

Sob diferentes pontos de vista, o observador pode obter uma variao de freqncias e volume de som. A depender de onde o espectador ou músico ou artista de circo estejam, aliada ao que  encenado no picadeiro, haverá uma percepo musical diferente. Uma equao que envolve matemática, tempo, música e espaço, uma relao corporal-sinestésica-musical, que só s viabilizada através da interao das linguagens e inteligências ali desenvolvidas.

Esta equao, analisada com maior profundidade, revela um emaranhado de ondas e funes em gráficos que se cruzam ao mesmo tempo, em ótimos de segundos, em que tudo está processado, exteriorizado e visualizado no movimento corporal em diálogo com a música. Traduzo isso para o que eu entendo por uma partitura fisicamente representada e executada "ao vivo", através de um artista que pertence a um corpo maior, que agrega as várias linguagens e inteligências, corpo este que se chama circo Picolino.

Assegurar esta evidência  observar, por uma tica racional e científica, uma das formas de atuao da música e a sua relao funcional no circo Picolino, partindo-se da premissa que existe som aliado ao movimento do corpo.

²⁸ Aparelho de circo, no qual o artista  arremessado para o alto.

²⁹ Volante  o artista que desenvolve os saltos.

Do mesmo modo, conceber a música em um espetáculo de circo remete à interiorização e exteriorização de sentimentos e idéias. Existe uma gramática visual intensa, que deve ser abordada de forma bastante significativa. Sentir a música no espetáculo da Cia. Picolino está intrinsecamente ligado à observação do movimento corporal do artista de circo, uma ligação perceptível aos ouvidos e à visão de quem assiste.

Ao relatar esta equação entre música e movimento, chego a uma interação de inteligência que, no circo Picolino, além de se fazer necessária, na realidade dos artistas já é bastante corriqueira, no sentido de enraizamento e contextualização, pela prática de circo aliada à prática musical, durante muitos anos.

Nos treinos das artes circenses, não necessariamente se ouve música ou, pelo menos, o que entendo por música para a cena, nos ensaios e nos espetáculos é que acontece a união e o diálogo entre música e circo. Como treino, refiro-me às atividades diárias de exercício das técnicas circenses, ou seja, o desenvolvimento individual nos aparelhos de circo. Obviamente, para a realização de um espetáculo, os ensaios são mais direcionados para o grupo e não para o indivíduo, daí a existência de uma música presente, que colabora para a marcação das cenas e memorização das coreografias.

A funcionalidade que a música exerce no circo está em, principalmente, criar uma simbiose entre movimento e som, um processo incrível e perceptível a cada espetáculo. De todos os espetáculos que a companhia produziu até hoje, acredito que o *Cenascotidianas@circ.pic* seja o mais inovador e o mais contemporâneo.

A partir das considerações anteriores, torna-se evidente que os processos criativos da Cia.Picolino, em seu cotidiano, promovem o desenvolvimento das diversas inteligências, principalmente a musical e a corporal-sinestésica. Isto facilitou e proporcionou aos músicos e aos artistas, um caminho seguro para o aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical.

1.5 METODOLOGIA

O pensamento complexo pretende enfatizar a humanidade do conhecimento em sua radicalidade. Do “conhece-te a ti mesmo” socrático, passamos ao “conhece-te a ti mesmo conhecendo”. Nesse sentido, “método” implica reaprender a aprender num caminhar sem meta definida de antemão. Reaprender a aprender com a plena consciência de que todo conhecimento traz em si mesmo e de forma ineliminável a marca da incerteza. Não se trata de uma ode ao valeduto nem ao ceticismo generalizado, mas de uma luta contra o absolutismo e o dogmatismo disfarçados de verdadeiro saber. “Ciência com consciência” portanto. Esse é o imperativo do pensamento complexo (MORIN, CIURANA, MOTA, 2003).

Como propõem MACEDO (2000) e MINAYO (1993), a metodologia envolve o caminho e o instrumental próprios de abordagem da realidade, que inclui as concepções teóricas, o conjunto de técnicas que visam à apreensão da realidade e também o potencial criativo do pesquisador.

Este estudo se situa dentro dos referenciais da pesquisa qualitativa e se aproxima mais especificamente da abordagem fenomenológica e da pesquisa participante. A vertente fenomenológica destaca a importância da subjetividade como fundamento constitutivo do social, inerente à construção da objetividade nas ciências sociais. A pesquisa qualitativa trabalha com o universo de motivações, valores, crenças e atitudes, aprofundando-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, ou seja, tipos de processos que não são captáveis em equações ou estatísticas (MINAYO, 1994).

Por outro lado, o Circo Escola, objeto deste estudo, não pode ser olhado por um paradigma quantitativo ou meramente normativo, laborial, posto que está inserido num universo de símbolos, significados, das representações e do imaginário em um contexto histórico-cultural. Aqui cabe ressaltar o que infere Macedo (2006):

[...] a partir das orientações sócio-fenomenológicas as pesquisas qualitativas, as ações e construções humanas deixam de ter um significado idealista estável; devem, freqüentemente, ser interpretadas e reinterpretadas de forma situada. Como consequência dessa virada epistemológica³⁰, torna-se necessário para o pesquisador tentar colocar-se na posição de ator, isto é, fazer um esforço para perceber o mundo do outro a partir do ponto de vista deste, do contrário, jamais terá acesso ao que estamos denominando de âmbito da qualidade. Assim, para o olhar qualitativo, é necessário conviver com o desejo, a curiosidade e a criatividade humana, com as utopias e as esperanças, com a desordem e o conflito, com a precariedade e a pretensão, com as incertezas e o imprevisível. [...] É interessante frisar que o olhar qualitativo, não estranha as sutilezas paradoxais da cotidianidade (MACEDO, 2006, p. 38-39).

Em relação ao método de investigação, este estudo se organiza de modo coerente com a abordagem da Pesquisa Participante, na qual o pesquisador interage continuamente com a situação investigada, consciente de que “deve exercer o papel subjetivo de participante, e o papel objetivo de observador, colocando-se numa posição ímpar para compreender e explicar o comportamento humano” (LUDKE e ANDRÉ, 1986, p.15).

Partindo desses pressupostos, compreendo que as características básicas desse estudo se centram “no contato direto e prolongado do pesquisador com a situação e as pessoas ou grupos selecionados, na obtenção de uma grande quantidade de dados discutidos através da observação e da utilização das diferentes técnicas de coleta e fontes variadas de dados” (LUDKE e ANDRÉ, 1986, p. 13).

Macedo (2000) apresenta contribuições significativas em relação à perspectiva qualitativa fenomenológica de pesquisa, sob a ótica de que é impossível entender o comportamento humano, sem estudar o quadro referencial e o universo simbólico, dentro dos quais os sujeitos interpretam seus pensamentos, sentimentos e suas ações. Retoma o sentido da descrição etnográfica enquanto “escrita da cultura”, ao afirmar que a mesma:

³⁰ Segundo Japiassu “por epistemologia, no sentido bem amplo do termo, podemos considerar o estudo metódico e reflexivo do saber, de sua organização, de sua formação, de seu desenvolvimento, de seu funcionamento e de seus produtos intelectuais” (JAPIASSU, intr. 16 apud SEVERINO, 2002, p.43).

Não consiste somente em ver, mas fazer ver, isto é, escrever o que se vê, procedendo à transformação do olhar em linguagem, exigindo-se uma interrogação sobre a relação entre o visível e o dizível (MACEDO, 2000, p.145).

Estas orientações me ajudam a compreender e abordar a música como prática e fenômeno social, construída por sujeitos históricos, situados num contexto que os produz e, ao mesmo tempo, é produzido nas interações sociais. Os processos de criação e produção de música no circo Picolino, aqui compreendidos como processos de conhecimento vivenciados na interação entre músicos e jovens artistas circenses, podem ser entendidos como comportamentos e como processos de produção de sentidos, que compõem um contexto social, histórico e cultural. A opção pela pesquisa participante é decorrente da minha implicação neste contexto, onde participo ativamente desde 2000.

Esse é um dos pontos de partida para o real interesse na escolha metodológica da Fenomenologia, pois, sob esse foco investigativo, não é o mundo que existe, mas sim o modo como o conhecimento do mundo se dá, tem lugar e se realiza para cada pessoa. A redução fenomenológica requer a suspensão das atitudes, crenças, teorias, e colocar em suspenso o conhecimento das coisas do mundo exterior, a fim de concentrar-se a pessoa exclusivamente na experiência em foco, porque esta é a realidade para ela. A questão para a Fenomenologia é antes o modo como o conhecimento do mundo acontece, a visão do mundo que o indivíduo tem.

A Fenomenologia, ao envolver o estudo de todas as vivências, engloba o estudo dos objetos das vivências, porque as vivências são *intencionais* e nelas é essencial a referência a um objeto. A consciência é caracterizada pela intencionalidade, porque ela é sempre a consciência de alguma coisa. Essa intencionalidade é a essência da consciência, é representada pelo significado que se dá ao objeto pesquisado.

O filósofo alemão Martin Heidegger, um dos expoentes da fenomenologia existencial do século XX, descreve o que chamou de estrutura do cotidiano, ou "o estar no mundo", com tudo que isto implica quanto a projetos pessoais, relacionamento e papéis. O fenomenólogo precisa prestar atenção cuidadosa ao que ocorre nos atos da consciência, que são o que ele chama fenômeno.

O homem é um *sendo acontecendo*, isto significa que em cada instante ele se manifesta no ser. Heidegger denomina o modo de ser do homem, nossa existência, com a palavra *Dasein*, cujo sentido é ser-aí, estar aí, histórico e situado.

É com este olhar que desenvolvo essa pesquisa, fruto de minhas experiências vividas no contexto do circo Picolino, e também no ambiente acadêmico, ao ingressar no mestrado. A busca de articulações entre estes dois contextos mobilizou questionamentos sobre os processos de interação entre as linguagens e sobre os modos de produção musical vivenciados no circo.

Este tipo de articulação abre a perspectiva de aprofundamento do conhecimento, em relação à qualidade dessas experiências, tanto para mim e para os sujeitos envolvidos na pesquisa quanto para outros atores sociais. O produto desta pesquisa possibilita que o conhecimento produzido seja expandido significativamente, através de outros artistas, artistas-educadores e pesquisadores, contribuindo para a produção de conhecimento, em temáticas ainda pouco exploradas e sistematizadas, como as que envolvem as relações entre música, educação em arte e as artes do circo, neste vasto e contínuo espaço de aprendizagem em que está inserido o Picolino. Como diria Heidegger³¹ (1998, p.202 apud GALEFFI, 2003, p. 185).

[...] aprender é apropriar-se com saber de algo a partir de uma indicação e assinalamento, a fim de presentear esse algo como propriedade do saber, sem perdê-lo ou empobrecê-lo. Aprender diz respeito a um tornar próprio mediante o saber, uma propriedade do saber que não nos pertence, mas à qual nós pertencemos. Precisamos primeiro a aprender a aprender.

³¹ Para maior detalhamento ver HEIDEGGER, Martin. **Heráclito**. A origem do pensamento ocidental Lógica. A doutrina heraclítica do *logos*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, 415p.

A Abordagem Multirreferencial também é enfocada nesta pesquisa, segundo a compreensão de vários autores³², tendo em vista um novo caminho para abordar essa complexidade inerente dos fenômenos sociais. Em meu ponto de vista, apresenta contribuições significativas aos estudos que visam à inter e transdisciplinaridade e que se propõem a incluir a dimensão da subjetividade, dentro dos mapas que configuram seus objetos de estudo, caracterizados não por um único foco, mas pelo entrelaçamento, pelas conexões que compõem dinamicamente um fenômeno.

Do ponto de vista dessa pesquisa, essa abordagem rompe com a ortodoxa fidelidade do pesquisador a um único paradigma³³ epistemológico/metodológico. Isto significa que o conhecimento construído na análise multirreferencial é tecido a partir da conjugação de diversas disciplinas, de forma que as mesmas não se reduzem umas às outras. Tal postura é articulada à ampliação dos campos de pesquisa, bem como dos temas que se colocam à investigação social. O conhecimento oriundo da análise multirreferencial “se estabelece a partir da convivência, do diálogo, trans, pluri, interdisciplinarmente” (MARTINS, 1998, p.23 in BARBOSA, 1998).

Os recursos metodológicos abordados por Burnham (1998) pressupõem a assunção/reconstrução de uma **rede de referenciais**, a partir da qual seja possível analisar a prática, compreendendo-a como processo social – neste caso, a prática da criação colaborativa da música, compreendida como processo de conhecimento (ensino-aprendizagem), em interação com as demais linguagens que permeiam a arte circense, no contexto do circo-escola Picolino.

Assim, as proposições da abordagem multirreferencial revelam-se bastante coerentes com a temática e o objeto de estudo propostos, já que a pesquisa envolve articulações entre conhecimentos da área da música, do circo, da arte-educação e da educação não-formal, sendo que a problemática da interação entre as linguagens artísticas é um aspecto fundamental.

³² Refiro-me aos autores do livro *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*, organizado por Joaquim Gonçalves Barbosa, EdUFSCAR, 1998.

³³ Thomas Kuhn conceitua a noção de um "paradigma" científico, definido como "uma constelação de realizações - concepções, valores, técnicas, etc. - compartilhada por uma comunidade científica e usada por essa comunidade para definir problemas e soluções legítimos". Mudanças de paradigmas, para Kuhn, ocorrem sob a forma de rupturas descontínuas e revolucionárias.

Voltando aos recursos metodológicos da abordagem multirreferencial, a autora destaca a importância de “penetrar o e no” espaço que se pretende pesquisar, “**a partir de e com** os sujeitos que ali interagem, procurando investigar do ponto de vista destes, os múltiplos referenciais que orientam as suas ações, quer enquanto sujeitos individuais, ou sujeitos sociais” (BURNHAM, 1998, p.47).

A partir destas referências teórico-metodológicas, apresento como opção metodológica a organização de um estudo, envolvendo a pesquisa teórica em articulação com uma pesquisa de campo.

A **pesquisa teórica** visa construir uma rede de referências, que sustentará o aprofundamento da discussão acerca do tema proposto, bem como a análise dos dados. Sustentará a problematização sobre as concepções de música, arte, educação, os processos de conhecimento artístico, bem como a relação entre música e circo. Além disso, visa aprofundar conhecimentos sobre processos de aprendizagem, decorrentes de processos colaborativos de criação, baseados na interação/migração entre as linguagens artísticas. A pesquisa teórica, portanto, fornecerá a fundamentação para a abordagem das articulações propostas, bem como referenciais através dos quais seja possível “ler” os conteúdos emergentes da pesquisa de campo.

O **estudo de campo** foi realizado junto à Cia.Picolino, companhia da Escola de Artes do Circo Picolino, organização não governamental, localizada na Av. Otávio Mangabeira s/nº, Pituaçu, Salvador, Bahia. Tendo em vista o aprofundamento das questões propostas nesta pesquisa, optei por eleger, dentre os diversos espetáculos produzidos pela companhia, o espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* como foco deste estudo, o que aproxima essa pesquisa de campo de um estudo de caso.

Yin (1989, p. 23)³⁴ citado por Bressan (2000) afirma que “o estudo de caso é uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas”. Esta definição, apresentada como uma “definição mais técnica” por Yin (1989, p. 23), nos ajuda, segundo ele, a compreender e distinguir o método do estudo de caso de outras estratégias de pesquisa como o método histórico e a entrevista em

³⁴ YIN, Robert K. - *Case Study Research - Design and Methods*. Sage Publications Inc., USA, 1989.

profundidade, o método experimental e o *survey*³⁵. Esse mesmo autor revela que o Estudo de Caso se caracteriza pela "[...] capacidade de lidar com uma completa variedade de evidências - documentos, artefatos, entrevistas e observações." (YIN, 1989, p. 19).

Bressan (2000) ainda afirma que este método (e os outros métodos qualitativos) é útil, segundo Bonoma (1985, p. 207)³⁶, "[...] quando um fenômeno é amplo e complexo, onde o corpo de conhecimentos existente é insuficiente para permitir a proposição de questões causais e quando um fenômeno não pode ser estudado fora do contexto no qual ele naturalmente ocorre".

Sob esse prisma, a escolha do *Cenascotidianas@circ.pic* se dá pela diversidade de elementos musicais, utilizados na trilha em cena, desde piano de garrafas, sax, baixo e guitarras, a instrumentos de percussão e *samplers*³⁷, também pelo processo de concepção, construção e execução da trilha ao vivo, bem como a utilização da música eletrônica, atrelada à poesia. Igualmente considero a proximidade deste espetáculo com o cotidiano da escola de circo, com todas as suas demandas e necessidades, além de ser um espetáculo premiado pela Funarte³⁸ em 2004 e contemplado com turnê pelo projeto Circuito Palco Giratório-Sesc, 2005³⁹. Em abril de 2007 este espetáculo foi apresentado no projeto "TCA 40 Anos", no Teatro Castro Alves⁴⁰.

³⁵ A pesquisa Survey pode ser descrita como a obtenção de dados ou informações sobre características, ações ou opiniões de determinado grupo de pessoas, indicado como representante de uma população alvo, por meio de um instrumento de pesquisa, normalmente um questionário. (Tanur apud Pinsonneault e Kraemer, 1993.) Disponível em: http://www.ead.fea.usp.br/Semead/7semead/paginas/artigos%20recebidos/Varejo/VAR16-_Os_fatores_determinantes_de_sobrevivenc.PDF.

³⁶ BONOMA, Thomas V. - Case Research in Marketing: Opportunities, Problems, and Process. *Journal of Marketing Research*, Vol XXII, May 1985.

³⁷ Tipo de teclado eletrônico que decompõe alturas melódicas em pulsos rítmicos (WISNIK, 1989, p. 221).

³⁸ Órgão vinculado ao Ministério da Cultura e sucessor das extintas Fundação do Cinema Brasileiro/FCB e Fundação Nacional de Artes Cênicas/ Fundacen tem como objetivo primordial promover, incentivar e amparar, em todo território nacional e no exterior, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais nas áreas de teatro, dança, ópera, circo, artes plásticas e gráficas, fotografia, música popular e erudita, documentação e informação, além de incentivar a pesquisa nos campos de sua atuação, contribuindo, também, com o tratamento e a conservação de toda a documentação produzida nessas áreas, tendo em vista a preservação da memória cultural do país.

³⁹ O Circuito Palco Giratório – Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas foi criado em 1998. A cada ano, participam do projeto 12 grupos, que circulam por 24 estados brasileiros.

⁴⁰ Em Salvador da Bahia.

A análise dos aspectos que configuraram este espetáculo, em coerência com as questões que mobilizaram essa pesquisa, alimentou a reflexão mais ampla que tenho em vista. Parto de uma contextualização do objeto de estudo, problematizado historicamente nas relações entre **música e circo**, tanto de modo mais geral quanto no âmbito do circo Picolino.

A partir disto, selecionei um processo de criação colaborativo já vivenciado, eleito como um bom exemplo para analisar como ocorre a interação entre música e performance circense e, nesse contexto, como ocorrem os processos de ensino-aprendizagem musical.

O estudo de campo foi organizado de acordo com os tópicos abaixo:

➡ Sujeitos atores: jovens artistas e músicos da Cia.Picolino; diretor da Cia.Picolino e fundador do circo Picolino.

➡ Instrumentos de coleta de dados:

✓ Observação participante: o universo do cotidiano da Cia.Picolino – ensaios, processos de criação, realização de espetáculos, registros existentes (vídeos, jornais etc.). Aspectos que emergem, sobretudo nos processos de criação, como importantes para a reflexão sobre os processos de conhecimento musical vivenciados neste contexto.

✓ Entrevistas semi-estruturadas: voltadas ao levantamento dos aspectos históricos do circo e da relação música-circo, bem como à escuta/conhecimento dos modos de ver/perceber dos jovens artistas, o modo como percebem a importância das diversas linguagens e as inter-relações que compõem os processos criativos/formativos na Cia. Picolino; levantamento sobre os eventos marcantes na história do circo Picolino, tendo em vista o modo como se deu seu desenvolvimento estético e da concepção musical.

➤ As entrevistas foram realizadas com:

○ Jovens artistas integrantes da Cia.Picolino, que participaram do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*;

○ Músicos que participaram do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* e/ou que tiveram participação significativa na Cia. Picolino;

○ O fundador do circo Picolino e atual diretor artístico da Cia.Picolino.

As entrevistas foram transcritas respeitando o modo de falar dos entrevistados.

A análise dos dados buscou sistematizar aspectos históricos e descritivos acerca dos modos de existência e das concepções que permeiam o trabalho artístico-educativo na Cia.Picolino, articulando os conteúdos advindos da pesquisa de campo com os referencias teóricos, de modo a promover a construção de *leituras* sobre os processos de aprendizagem musical existentes no contexto da Cia. Picolino, universo no qual não existem aulas formais de música, e onde as práticas musicais existentes se configuram como ponto de partida para essa discussão. Finalmente, quero lembrar que este trabalho chegou a sua forma definitiva de 04 capítulos que se encontram descritos na introdução.



Malabares com cadeiras – Cenascotidianas@circ.pic

2 CIRCO

O Circo Místico

Edu Lobo - Chico Buarque

Não. Não sei se é um truque banal
 Se um invisível cordão
 Sustenta a vida real
 Cordas de uma orquestra
 Sombras de um artista
 Palcos de um planeta
 E as dançarinas no grande final
 Chove tanta flor, que, sem refletir
 Um ardoroso espectador
 Vira colibri
 Qual! Não sei se é nova ilusão
 Se após o salto mortal
 Existe outra encarnação
 Membros de um elenco
 Malas de um destino
 Partes de uma orquestra
 Duas meninas no imenso vagão
 Negro refletor
 Flores de organdi
 E o grito do homem voador
 Ao cair em si
 Não sei se é vida real
 Um invisível cordão
 Após o salto mortal

Neste segundo capítulo conceituo o circo e faço uma abordagem sobre os aspectos históricos relativos ao circo, contextualizando o circo no Brasil e o surgimento das escolas de circo no Brasil, até chegar à Escola Picolino de Artes de Circo e seus aspectos organizacionais.

O circo é umas das mais antigas artes de espetáculos do mundo. Alguns referem que teve origem em povos nômades da Eurásia (um conjunto da Europa e Ásia). Mais adiante faço referência a essa imprecisão sobre sua gênese.

O universo circense é vasto, comporta muitos tipos de circo: circo de rua, circo tradicional, circo chinês, circo russo etc. e um conjunto de diversas artes: malabarismo, palhaço, acrobacia, monociclo, adestramento de animais, equilibrismo, magia etc.

Atualmente, o novo circo agregou às técnicas de circo tradicionais a outras linguagens artísticas como a dança e o teatro, levando em conta que a música sempre fez parte da tradição circense. No Brasil existem atualmente vários grupos pesquisando e utilizando esta nova linguagem.

2.1 CONCEITUAÇÃO DE CIRCO

Antes de começar a falar sobre os aspectos históricos do circo, acredito que seja importante tentar definir o que é o circo. Nos referenciais teóricos pesquisados acerca dessa temática não encontrei uma explicação confortável para o meu entendimento. Sendo assim, acredito também que minha definição ainda não conforte outros pesquisadores, no entanto, tento aqui colaborar.

Em Magalhães (1964, p. 488), há uma definição que diz: “[...] lugar onde os antigos romanos se reuniam para assistir aos jogos públicos”, em Holanda (1975, p. 330) o circo é: “recinto circular, coberto, cercado por lona, todo desmontável, onde se realizam espetáculos de acrobacia etc. e cujos artistas formam um conjunto itinerante”. Em Cunha (1989, p. 185) o circo é: “‘círculo circunferência’, recinto circular onde se realizam espetáculos variados”.

Recentemente, o Senado Federal aprovou Projeto de Lei do senador Álvaro Dias (PSDB/PR), com substitutivo do senador Flávio Arns (PT/PR) que “dispõe sobre o registro dos circos perante o Ministério da Cultura e sobre as medidas de proteção aos animais circenses e dá outras providências”. Com a aprovação, por unanimidade e em decisão terminativa, o Projeto de Lei 397/03 seguiu para a Câmara dos Deputados. Contou com a presença de representantes de grupos circenses de todo o país. A proposta define a atividade como um dos bens do patrimônio cultural brasileiro e estabelece as condições para a guarda e a venda de animais usados nas apresentações. O relator, senador Flávio Arns incluiu no projeto a definição de circo como “empreendimento voltado para a apresentação de espetáculos em estruturas circulares desmontáveis, cobertas por lona e itinerantes para, segundo ele, evitar o emprego do termo para empreendimentos cujas atividades não guardam qualquer relação com a atividade circense tradicional” (BRASIL, 2006).

Aqui tenho que fazer um parênteses sobre a apresentação de animais circenses, que é uma questão polêmica⁴¹, todavia não posso deixar registrada essa lacuna. "Sou contra circo que tem animais. Não gosto. O circo comum, sem animais, agrada muito mais" disse o famoso palhaço **Carequinha**⁴², um dos maiores ícones dos artistas de circo brasileiros. Na realidade, existem prós e contras sobre isso. Inclusive o PL 397/03 foi bastante contestado por entidades protetoras dos animais que se manifestaram exigindo a retirada do projeto e fizeram uma campanha, através de abaixo-assinado promovido pela Associação Nacional pela Implementação dos Direitos dos Animais (ANIDA):

Não permitiremos que nossas crianças cresçam se divertindo às custas de animais humilhados, escravizados e constantemente torturados. Não é possível se domar animais selvagens sem surrá-los, sem estabelecer uma relação de medo e dor. O fato dos animais estarem presos, enjaulados e acorrentados, deveria bastar para que não freqüentássemos circos com animais. Circos do passado apresentavam aberrações como atração. O mundo evoluiu e esses números foram eliminados; os romanos jogavam seres humanos para os leões, como forma de entretenimento. Cultura evolui. Até quando vamos ter que ver animais em circos, em sociedades civilizadas? Até quando vamos permitir que se continue explorando criaturas inocentes em nome de tradição e cultura? (Trechos do manifesto de campanha da ANIDA).

Na busca de uma explicação mais confortável, cheguei à minha própria conclusão, na qual defino o circo como um espaço circular, onde, em seus espetáculos, os artistas estão em intenso movimento corporal. Um lugar onde existe um contínuo questionamento sobre postura e beleza nas acrobacias, saltos e na

⁴¹ Contras: Segundo a corrente de pessoas que são contra o uso de animais em circo, estes alegam que esse uso tem sido gradativamente abandonado, uma vez que tais animais por vezes sofriam maus-tratos (tais como dentes precariamente serrados, jaulas minúsculas, estresse etc.) e, além disso, eram frequentemente abandonados, uma vez que a manutenção de grandes animais, como tigres e elefantes demanda muito dinheiro. Há ainda inúmeros casos em que acidentes, principalmente envolvendo animais selvagens, nos quais pessoas saem feridas ou até mesmo mortas, como o caso de uma garota chinesa, atacada por um tigre.

Prós: Já a corrente de pessoas que são a favor de uso de animais em circo, defende que os animais são bem tratados, e que o problema é a falta de fiscalização do IBAMA. Há circos que têm veterinário dedicado e infra-estrutura necessária (às vezes melhor que de muitos zoológicos). Alguns afirmam que a propaganda para retirada de animais de circos é somente para pilhar estes para utilização em outros espaços (como fazendas que cobram por visitas) e estaria somente mudando o problema de local. E ainda com o agravante, pois seria uma demonstração de preconceito com o circo. Outros argumentam que muitos circos possibilitam a visualização de animais em cidades que não há zoológicos, com cunho educacional. (WIKIPÉDIA)

⁴² <http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/circo/palhacos.html>

perfeição dos números, principalmente os de trapézio, malabares, ilusionismo, magia e contorção. Um espaço que comporta uma percepção tempo-espacial-musical-rítmica-sinéstesica-pulsante. Um lugar onde se desenvolve atividades artísticas, as quais, muitas delas, encontram-se numa linha tênue entre a vida e a morte.

Uma conjugação de diversos fatores e vetores diferentes que, quando combinados interna e externamente, forma um corpo maior, que dialoga continuamente com o espectador em infinitas possibilidades de emoções, regressões e multiprogressões. Tudo isso somado à “descarga de adrenalina” intensa no momento do show.

Igualmente entendo a conceituação de circo como um corpo maior, composto de diversos indivíduos, que desenvolvem particularmente, idiossincraticamente, talentos diversos e formas múltiplas de expressão, que se conectam numa fração de tempo e espaço; sinestesia⁴³ e música, um espaço de bricolagem de números diversos.

Sendo assim, no meu ponto de vista, o circo é um recorte no todo complexo que é o universo artístico, um lugar de confluência e bricolagem. Poeticamente, posso dizer que o circo é um sonho, uma poesia, uma utopia, um conto da humanidade e, ao mesmo tempo, um momento de realidade, ação e lucidez. Uma manifestação artística que entendo e concebo como a contextualização e a percepção das conexões, entre diversas linguagens, as quais, neste corpo presente, celebram uma determinada cultura.

Um caminho, principalmente no que diz respeito ao *circo novo*, o qual definirei adiante, onde o movimento, a música, a poesia, o cinema, as artes plásticas e todas as outras linguagens se interagem e se reinventam, num ritmo frenético, interativo, lúdico e sensorial. Um espaço que, com o passar dos anos, incorporou a narrativa como ponto de partida e apoio em suas performances, podendo agora contar histórias através das artes circenses, histórias com início meio e fim.

A este corpo chamo de circo, e o meio pelo qual essa relação de confluência e bricolagem acontece é a própria existência da realização concomitante de tudo que ali existe, onde tudo se refaz, se recria, se dispersa e se re-conecta.

⁴³ Sinestesia - Relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente Ex: “Avista-se o grito das araras.” (Guimarães Rosa), relação de planos sensoriais diferentes.

2.2 ORIGENS

Os registros sobre a história do circo revelam sua origem em épocas e lugares diversos. De acordo com o autor Antonio Torres, em seu livro *O circo no Brasil*, a arte circense é anterior à era Cristã, e suas raízes estão nos hipódromos da Grécia antiga e no grande Império Egípcio.

No Egito, os primeiros sinais da arte circense estão gravados nas pirâmides, com desenhos de domadores, equilibristas, malabaristas e contorcionistas. Na época dos Faraós, existiam os grandes desfiles militares (TORRES, 1998), onde eram exibidos ferozes e diferentes animais oriundos das terras conquistadas, de certa forma podemos caracterizar que nesta época surgiram os primeiros domadores.

Nessa época, os espetáculos começavam com uma procissão solene, e tinham o objetivo de saudar os generais vitoriosos. Nesses cortejos, havia a doma, o desfile de animais exóticos e soldados fortes conduzindo os novos escravos, além de apresentações em argolas e barras, que lembravam números da moderna ginástica olímpica. Os números de força e equilíbrio foram encontrados na Grécia, onde as paradas de mão e o contorcionismo além de serem bastante divulgadas, eram modalidades olímpicas.

No início, a arte circense tinha uma forte relação com esse esporte, com números baseados em saltos e acrobacias. Diversos números circenses faziam parte das Olimpíadas - diz a pesquisadora Alice Viveiros de Castro⁴⁴, para quem a arte circense é uma arte de superação, com uma relação muito forte com o esporte. - Se você pega a ginástica olímpica e as suas categorias, como barras, argolas, solo, etc, eram números circenses exibidos em feiras que depois passaram para o circo. Tanto que muita gente de circo diz que o trapézio ainda vai entrar nas Olimpíadas.

Essas mesmas práticas gregas se fizeram notórias no Império Romano. No ano 70 a.C., em Pompéia, já havia um enorme anfiteatro destinado a exibições de habilidades incomuns, mais tarde classificadas como circenses.

⁴⁴ Escreveu "O Elogio da Bobagem - palhaços no Brasil e no mundo", se dedica desde 1985 às artes circenses, como estudiosa, incentivadora e gestora de políticas públicas. Desde 1997 organiza a seleção de artistas brasileiros para o *Cirque du Soleil*. Foi jurada do Festival Internacional de Acrobacia da China e em 2003 publicou o primeiro Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo.

Depois, veio o **Circo Máximo de Roma**, que foi destruído num incêndio alarmante. Em 40 a.C. foi reconstruído por ordem de Júlio César, que o transformou num monumento espetacular, o Coliseu de Roma, palco de muitas excentricidades, com domadores de animais exóticos, engolidores de fogo, gladiadores, etc.

Com a ascensão de Nero (imperador de Roma de 54 a 68 d.C.), as arenas passam a ser ocupadas por espetáculos sangrentos, com a perseguição aos cristãos, que eram atirados às feras. Os atores de circo ficam em segundo plano, e acabam apresentando-se em praças e outros locais abertos, como entradas de igrejas e feiras (principalmente). No séc.XVIII, grupos de saltimbancos percorreram a Europa inteira. Já nessa época eram freqüentes as exibições de destreza a cavalo, combates simulados e provas de equitação. Verdadeiras companhias, especializadas em provas eqüestres, começaram a se desenvolver na Inglaterra, França e Espanha. (BRASILCULTURA, 2005)

Nessas feiras populares, havia exibição de fenômenos nas barracas, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismo. Isto se constituiu em alicerce nos espetáculos populares entre gregos e romanos, onde se entrecruzam as criações dos palhaços - na baixa comédia, com seus tipos característicos - e nas apresentações da Commedia dell'Arte.

Por outro lado, segundo Torres, os números de contorção e saltos foram oriundos da Índia, onde, esses números faziam parte dos milenares espetáculos sagrados, que já uniam a dança, a música e o canto, como forma de expressão artística.

Já outros registros apontam que as práticas circenses se originaram na China, onde foram encontradas pinturas de quase 5.000 anos em que aparecem acrobatas, equilibristas e contorcionistas. Os guerreiros utilizavam a acrobacia como uma forma de treinamento.

Existe uma variedade de fontes que fazem referências⁴⁵ à acrobacia chinesa que já existia na sociedade primitiva, quando se celebrava um torneio chamado "**A batalha contra Chi-hu**" (Chi-hu era o nome de um chefe de tribo). Este era um exercício de batalha, com os participantes portando chifres nas cabeças, arremetendo uns contra os outros em grupo de dois ou três.

⁴⁵ O Circo no Brasil - Funarte

Conhecido como o "**jogo das cabeçadas**" na era do imperador Wu, da dinastia Han (220-206 Ac.), esse jogo se transformou e passou a chamar-se **Pai-Hsi** (os cem espetáculos). No ano 108 a.C. houve uma grande festa palaciana em homenagem a visitantes estrangeiros. Eles foram agraciados com apresentações acrobáticas tão surpreendentes que o imperador decidiu que, a partir dali, todos os anos, seriam realizados espetáculos do gênero durante o Festival da Primeira Lua. (FUNARTE)

A cada ano, os programas foram enriquecidos com novos números: equilíbrio sobre a corda bamba, sobre as mãos e sobre a percha. Jogo de pelota (futebol), dança da espada, magia, tragar espadas, engolir fogo e inúmeras outras ainda hoje apresentadas em circos. Até hoje os aldeões praticam malabarismo com espigas de milho e brincam de saltar e equilibrar imensos vasos nos pés.

Controvérsias à parte, é muito importante situar o surgimento do circo, como se conhece hoje em dia; no entanto, quando se trata da construção do saber, observa-se que o mundo do circo possui raízes bem antigas. No intuito de melhor sistematizar essas discussões, optei pelos dados fornecidos através da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em que a cronologia da história do circo está disposta da seguinte forma:

4.000 a. C. - Pinturas rupestres descobertas na China, em que aparecem acrobatas, contorcionistas e equilibristas, mostram que as artes circenses podem ter sido inventadas pelos chineses.

2.500 a. C. - Pinturas de malabaristas e paradistas também foram encontradas nas pirâmides do Egito. Aliás, a profissão de domador surgiu no Egito, para atender à mania dos faraós, que adoravam exibir animais ferozes em seus desfiles militares.

1.500 a. C. - Na Índia, há milhares de anos, números de contorção e saltos fazem parte de espetáculos sagrados.

300 a. C. - Na Grécia, as paradas e os números de força eram modalidades olímpicas e os sátiros, os primeiros palhaços, já faziam o povo gargalhar.

Século 18 - O circo como o conhecemos - um espetáculo pago, em volta de um picadeiro onde se apresentam artistas com diversas habilidades - é uma invenção recente. Foi criado por Philip Astley, um jovem suboficial inglês, perito cavaleiro, na Londres de 1770 [...]. O nome Circo foi utilizado pela primeira vez em 1782 por outro inglês, Charles Hughes, que criou o circo Real.

Séculos 19 e 20 - Rapidamente as companhias circenses se espalharam pela Europa e América, e logo foram adotadas pelas numerosas famílias de saltimbancos que há séculos se apresentavam em feiras e quermesses. Eles trouxeram os animais selvagens e domesticados, os números de variedades, o trapézio, a corda bamba, a música, o drama e a comédia, formatando um tipo de espetáculo que se desenvolveu plenamente até a metade do século 20, quando sua popularidade começou a sofrer a feroz concorrência de outras formas mais modernas de comunicação de massa.

Anos 80 até hoje - A partir dos anos 80, também o circo começou a mudar, através de companhias inovadoras como o *Cirque du Soleil*, assimilando justamente as técnicas e a tecnologia originária dos grandes shows multimídia. Assim, o circo está voltando a ser um espetáculo vigoroso, dinâmico, grandioso e antenado com seu tempo. (site FUNARTE).

Mesmo com as incertezas sobre a origem do circo, ao abordar sobre a história, percebo que o circo desponta como um dos mais antigos palcos que a humanidade já conheceu. Antigamente, não se concebia o circo “arte”, tal como hoje se entende aquilo que contempla o universo artístico. Ainda assim, o circo já levava elementos novos, estranhos, exóticos e divertidos, aos mais remotos lugares, para toda uma população que, em contato com o circo, vislumbrava uma nova forma de inter-relação social, espaço-tempo.

As trocas obtidas entre artistas e público, bem como a exposição desses artistas às diversas culturas diferentes no percurso de suas andanças, fizeram deste um espaço de fruição e intercâmbio cultural, um lugar de transformação, aprendizado e simbioses artístico-sociais, redefinindo assim formas e expressões. Criaram-se novas relações sociais, as quais abriram caminho para novas descobertas, reorganizações e agremiações de artistas, pensadores, músicos, acrobatas, atores, ilusionistas, e todo tipo de novidades que se encontrasse pela frente.

O primeiro formato do circo europeu moderno, o *Astley's Amphitheatre*, foi inaugurado em Londres por volta de 1770 por Philip Astley, um oficial inglês da Cavalaria Britânica. Ele criou um circo, que tinha o picadeiro redondo e a arquibancada fixa. A principal atração estava voltada para as exhibições com cavalos. Costa (1999) traz um relato sobre como o circo chegou nesse formato:

[...] é ao inglês Philip Astley, nascido na cidade de Newcastle, em 1742, que se deve a criação do circo moderno. Ainda adolescente, com 16 anos, estava arrolado na cavalaria real, tornando-se depois sargento maior. Ao deixar o exército, fundou o primeiro manejo para cavalos, marcado por uma paliçada e dotado de tribuna, tendo ao centro da pista uma barreira para salto de obstáculos. Atento ao desenvolvimento do espetáculo, Astley percebeu que um picadeiro circular ofereceria melhores condições espaciais, pois a força centrífuga favoreceria a condução do animal e o equilíbrio do cavaleiro, em pé sobre o cavalo, a galope, além de possibilitar melhor visão para o espectador. Para dinamizar ainda mais suas apresentações, convidou os Ferzi, funâmbulos e acrobatas famosos em toda a Europa, para preencher os intervalos. (COSTA, 1999, p. 34-35).

Ao se referir também sobre Astley, Torres (1998) completa a história:

Primeiro ele criou o picadeiro, com uma espécie de arquibancada perto. Depois cobriu a arquibancada e construiu anfiteatros belíssimos, fixos, pois o circo não era móvel, ficava permanentemente ali. [...] Começou, então, a colocar o palhaço do batalhão, que era o soldado, o campônio, que acaba sendo depois o clown, que em inglês vem de camponês. Este palhaço, que não sabia montar, entrava no picadeiro montado no cavalo ao contrário. Cai do cavalo, sobe de um lado, cai do outro, passa por baixo do cavalo. Sucesso total. Começam a se desenvolver novas situações dessa figura, que é um resumo de todas as figuras cômicas que existiam antes e que já estavam na memória coletiva do público. O elemento cômico bagunça com toda a estrutura militar de Philip Astley, que com esse número criou o “grotesco a cavalo”, paródia de um recruta de cavalaria que não consegue montar direito o cavalo, nos primeiros exércitos do quartel. (TORRES, 1998 p. 17-18).

Portanto, o crédito de ser o criador do circo moderno se deve a Philip Astley, como se pode observar nos relatos de Costa (1999):

[...] mas é a Philip Astley que se deve a glória de ter criado o circo moderno. Astley e o filho John formaram uma nova organização de espetáculos, por meio de companhias nômades; acrescentaram à pista, uma salinha onde artistas representavam farsas, tais como “O Minueto sobre Dois Cavalos”, “O Combate do Cavalo”, “O Menino Alfaiate”, entre muitas outras. Quanto às pantomimas, representadas geralmente por atores italianos, e aos espetáculos eqüestres, os Astley criaram as pantomimas eqüestres que depois deram nascimento às pantomimas heróicas e às cenas de batalha. Muitas dessas pantomimas, sendo dialogadas, tomaram o nome de mimodrama e tiveram em seguida desenvolvimentos grandiosos (COSTA, 1999, p. 37).

Este primeiro circo funcionava nos moldes de um quartel: havia os uniformes, o rufar dos tambores, as vozes de comando para a execução dos números de risco. Quem dirigia e apresentava o espetáculo era o próprio Astley, criando assim, a figura do mestre de cerimônias. No entanto Astley não ficou sozinho nesse cenário, ganhou um concorrente para lhe fazer frente.

[...] o termo circus foi utilizado pela primeira vez em 1782, quando o rival de Astley, Charles Hughes, abriu as portas do Royal Circus. Em princípios do século XIX havia circos permanentes em algumas das grandes cidades européias. Existiam, além disso, circos ambulantes, que se deslocavam de cidade em cidade em carretas cobertas. (BRASILCULTURA, 2005)

Na verdade, por onde o circo passava, agregava conhecimento e desenvolvia nos artistas várias habilidades físicas e intelectuais. Isso fez com que o circo se transformasse num espaço de confluência de saberes e num espaço de bricolagem de diversos números artísticos que, agora, transformavam-se em números circenses. O circo despontava como um mundo particular e maravilhoso, uma escola única, especial, autêntica e, de certa forma, permanente. (COSTA, 1999).

De acordo com a escritora Ermínia Silva (1996), desde o final do século XVIII formaram-se as “*dinastias circenses*”, que saíram da Europa Ocidental para outros lugares do mundo, colaborando assim, para que o circo cultivasse uma grande característica: sua enorme capacidade de mobilidade, de busca por novos lugares para a sua própria sobrevivência. Essa característica de mobilidade é um elemento peculiar dos ancestrais do circo.

Em pouco tempo os artistas de circo começaram a se espalhar por todos os cantos do mundo, levando às várias partes terra, formas novas e diferentes de intervenções e expressões artísticas e culturais.

Juntamente com seu caráter nômade, itinerante, próprio do circo, estavam imbricados novos valores, significados e novas formas de o homem enxergar o mundo e a si mesmo. Isto revelou o circo, como um espaço de pesquisa antropológica constante, inserido num processo de re-significação, transmissão e troca dos conhecimentos, de forma familiar, coletiva e oral, na qual os saberes dos artistas de circo, a meu ver, naturalmente também decorrem de algum tipo de difusionismo cultural – “Devemos nossa gratidão aos trabalhadores anônimos e esquecidos, cujas reflexões pacientes, cujos esforços constantes em grande parte contribuíram para fazer de nós o que nós somos” (FRAZER, 1982, p. 98).

Acredito que não há um momento preciso na história; no entanto estima-se que o circo começa a ganhar e a dinamizar sua identidade e ideologia, a partir do momento em que se descobre também como um elemento artístico, desbravador e autêntico dentro da sociedade. Isso acarretou, de certa forma, em um conjunto de valores que se tornaram os princípios básicos do comportamento social do circo.

As várias possibilidades de trocas de conhecimentos, com as diversas culturas que os artistas de circo encontravam pelo mundo, foram fundamentais para o crescimento artístico do circo, onde esses conhecimentos, naturalmente agregados às suas experiências, puderam gerar novos valores e saberes. Essa tradição foi adquirida e perpassada de forma oral e familiar.

É importante agora comentar sobre o como os primeiros artistas conseguiram aprender as artes do circo e a dialogar de forma a possibilitar a construção do saber pela via oral e prática. A pesquisadora Ermínia Silva (1996), com bastante propriedade sobre o assunto, inclusive porque é oriunda de uma família de saltimbancos que depois se transformaram em artistas de circo, cita Annie Fratellini⁴⁶ -“para que uma arte sobreviva, ela precisa fazer escola” e Ziegler que enfatiza essa transmissão de saber, igualmente coletiva:

[...] o circo é o último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático. Esse saber, essa arte ancestral e única que é o circo, só se perpetua graças a dois mecanismos: a tradição do saber de pai para filho e o ensino proporcionado por uma escola (ZIEGLER, J. apud SILVA, 1996, p.1).

O circo sempre despontou como um espaço democrático, pois o seu campo de atuação é a rua ou o picadeiro, uma arte produzida para os menos favorecidos e também para os ricos, sem restrições e sem segregação social. O circo agregava e nele confluíam todas as classes sociais.

Esses elementos que constituem o circo foram encontrados nas diversas sociedades por onde o circo passava. De uma forma ou de outra, esses elementos foram se agregando ao circo, constituindo e construindo sua história, sua identidade simbólica e seus saberes. Esses conhecimentos se moldaram aos novos espaços, nos quais diversas habilidades dos artistas ganharam novos conceitos e novas formas de interação.

Sendo assim, é importante relatar como o homem, através da sua capacidade de se locomover pelo planeta, adquiriu tanto conhecimento, transformando e re-significando a sua própria história. A partir desses pressupostos, percebe-se a importância de resgatar um pouco sobre sociedades, culturas e a aquisição da personalidade pelos seres humanos, para ampliar o entendimento sobre essa capacidade antropofágica do circo.

⁴⁶ Na França, a primeira escola de circo é a Escola Nacional de Circo *Annie Fratellini*. Annie era descendente da maior família de palhaços franceses, os Fratellini. A escola surge com o apoio do governo francês, em 1979. Ligados à escola ou não, começam a surgir vários grupos.

2.3 SOCIEDADE, CULTURA E PERSONALIDADE.

Falar do mundo do circo é também relatar como o homem se relaciona com seu semelhante, homem esse que vive em sociedade, inserido em uma determinada cultura. Esta sociedade é composta de indivíduos inseridos numa cultura que se manifesta através dos comportamentos dos próprios indivíduos.

É certo que toda cultura se modifica com o passar do tempo, pois a cultura é dinâmica, está em contínuo processo de mudança. Os indivíduos têm a capacidade de questionar os próprios hábitos e valores e assim modificá-los, nem por isso, o ser humano vislumbra uma mudança cultural de forma drástica, pois a cultura sobrevive ao período de vida de um homem. Não existe uma natureza humana independente da cultura.

Nesse contexto, o homem assume características que são moldadas e definidas dentro de uma determinada sociedade, porém, esse fato não invalida que, ao se absorver elementos de uma determinada cultura, o homem tenha a capacidade de criar a sua própria personalidade.

Pode-se dizer então que a personalidade é construída e constituída de experiências e elementos diversos, que o homem vivencia e celebra de forma única e particular numa determinada cultura. Penso que ninguém melhor do que o mestre Paulo Freire para esclarecer a sua visão de “cultura”. Ele se refere a um “conceito antropológico de cultura” com distinção de dois mundos: o da natureza e o da cultura. Além disso, Freire tem sua concepção de ser humano a partir do “papel ativo do homem em sua e com sua realidade. O sentido de mediação que tem a natureza para as relações e comunicação dos homens” (FREIRE, 1983, p. 108-9).

A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como o resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e re-criador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isso, crítica e criadora, e não como uma justaposição de informes ou prescrições “doadas”. A democratização da cultura — dimensão da democratização fundamental. O aprendizado da escrita e da leitura como uma chave com que o analfabeto iniciaria a sua introdução no mundo da comunicação escrita. O homem, afinal, no mundo e com o mundo. O seu papel de sujeito e não de mero e permanente objeto (FREIRE, 1983, p. 109).

Vivendo em sociedade, o homem está definitivamente em permanente contato com seu semelhante, interage, estabelece relações sociais, adquire consciência grupal, gera e cria cultura. Tudo isso é fruto da convivência social, caracterizada pelas interações entre os indivíduos.

Destarte, o homem cria e aprende como deve agir em sua cultura, aprende sobre as formas de como se comportar adequadamente na sociedade em que vive. Esses comportamentos aprendidos ou adquiridos, que são característicos de cada sociedade, passam a exercer sobre o indivíduo manifestações diferentes, idiossincráticas. Cada indivíduo em particular possui personalidade.

Porém, como diz Neves [s/d] (p.2) em seu artigo sobre *A ação dialógica do docente contemporâneo na construção da identidade do sujeito*, e aqui adapto seu pensamento ao circo, por ser “um acontecimento plural, motivador, concebido a partir das semelhanças e diferenças. É múltiplo e por ser múltiplo escapa ante a qualquer tentativa de ser reduzido”. O autor se vale, a partir dessas considerações, do enfoque de Williams (1998) sobre cultura:

A organização social da cultura, como um sistema de significações realizado, está embutido em uma série completa de articulações, relações e instituições, das quais apenas são manifestadamente culturais. Pelo menos nas sociedades modernas, esta é uma utilização teórica mais eficiente do que o sentido de cultura como o de uma vida global. Esse sentido, oriundo originalmente da antropologia, tem o grande mérito de salientar um sistema geral – sistema específico e organizado de suas práticas, significados e valores desempenhados e estimulados. Ele é um princípio potente contra os hábitos de estudos isolados, historicamente desenvolvidos dentro da ordem social capitalista. (WILLIAMS, 1998, p. 37)



Cenascotidianas@circ.pic - Teatro Castro Alves / 2007

Na realidade, atualmente existe um debate vigoroso acerca da polissemia do conceito de cultura. Santos (2005), que em seu artigo abordou alguns pontos principais da trajetória da História Social e da Nova História Cultural, analisa que:

Para os antropólogos, a cultura pode ser lida em vários níveis. No primeiro deles, compreende características de comportamento que são exclusivas dos seres humanos em relação a outras espécies. Também traz consigo a noção de comportamento aprendido e ensinado, em vez de instintivo. Num segundo nível, refere-se à capacidade humana para gerar comportamentos e especialmente à capacidade da mente humana de gerar uma quase infinita flexibilidade de reações, através de seu potencial simbólico e lingüístico. Por isso, recentes interpretações de cultura enfatizam a fonte cognitiva do comportamento humano. [...] Ela está tão profundamente entrelaçada com todo o sistema cognitivo que a visão do mundo em cada indivíduo é construída pela experiência cultural e a ela está sujeita [...].

Para Clifford Geertz e Marshall Sahlins, a cultura pode ser definida como sistemas de signos e significados criados pelos grupos sociais. Dessa forma, interpretar as culturas significa interpretar símbolos, mitos, ritos. A partir desse raciocínio, Sahlins acrescentou que as pessoas de determinada cultura também “representam” suas interpretações do passado no presente em que vivem, as quais podem admitir certa compreensão e vivência de sua história atravessada ou não por determinados mitos, daquela cultura e suas concepções de tempo e de espaço.

Para situar o conceito de cultura, cabe aqui citar Clifford Geertz (1989) para quem a cultura não surge com o Homem – este surge como decorrência do desenvolvimento cultural experimentado por seus antepassados mais remotos. O autor revela o caráter infinitamente plástico do homem, ao afirmar que “os homens surgem no mundo aptos a viver uma infinidade de vidas – mas, no entanto, vivem apenas uma vida no contexto de determinada cultura”. Para Geertz o homem só surge com a cultura – mas os homens, tomados individualmente, surgem quando inseridos no seio de uma cultura específica. A diversidade cultural é traço característico da Humanidade, nossas diferenças culturais são o que de mais humano partilhamos, e é essa mesma diferença o que nos une.

Essas culturas são manifestadas por meio de “fronteiras simbólicas” entre os indivíduos, são “mapas de significados” que compartilhamos em grande medida com outros homens e que nos guiam no percurso existencial.

[...] Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado [...] (GEERTZ, 1989, p.15).

Buscar entender o comportamento do homem, dentro da sociedade em que ele se encontra, talvez seja o caminho para entender as diversas diferenças que existam atualmente entre as sociedades. Geertz revela que o conceito de cultura tem seu impacto sobre o conceito de homem:

[...] Quando vista como um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, fontes de informação extra-somáticas, a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas [...] (GEERTZ, 1989, p.64).

O ser humano não é obviamente qualquer homem, e sim “uma espécie particular de homem” (idem, p. 65), ou seja, os homens diferem entre si. E o encontro com essas diversidades culturais, as quais o circo vivenciou em sua história, desencadearam um processo de enculturação e aprendizagem, em que novas formas de expressão se agregaram à personalidade do homem circense, apontando novos caminhos aos artistas de circo.

O homem, de certo modo, também é fruto de um processo de enculturação dentro da sociedade e, conseqüentemente, com o circo não foi diferente. Os artistas circenses, devido ao seu poder de mobilidade, sempre tiveram contato com as mais diversas culturas, possibilitando que a personalidade idiossincrática destes artistas também fossem definidas e construídas, de acordo com o encontro e as trocas destes homens com essas culturas.

Além disso, o circo também possui em sua história a característica de inserção dos marginalizados de uma sociedade. Pessoas com anomalias físicas e bizarrices encontravam no circo um lugar de acolhimento, onde a deficiência física se transformava em arte. Era o que os americanos inventaram e chamaram de *freak show*⁴⁷, o feio se transformava em exótico. Assim, o circo conseguia resgatar e inserir na sociedade aqueles que, de certa forma, já eram excluídos por sua natureza bizarra, transformando-os agora em artistas do mundo do circo.

Deste modo, entendo que a existência da diversidade cultural dentro do universo circense favoreceu a ampliação de meus conhecimentos e questionamentos sobre nossa categoria, pois somos “diferentes”, especificamente em se tratando de cultura. Tal particularidade revela um desafio, no mínimo, interessante para que se possa, de fato, compreender o circo, seus saberes, e seus processos de aprendizagem.

Procurar entender e reconhecer a unidade dentro do diverso, o diverso dentro da unidade, de reconhecer, por exemplo, a unidade e a subjetividade humana em meio às diversidades e subjetividades individuais e culturais, bem como as diversidades individuais e culturais, em meio à unidade e subjetividade humana, é procurar estar atento às várias possibilidades que se pode encontrar no mundo do circo, pois o circo é uma manifestação humana, social e cultural.



Cia. Picolino – Cenascotidianas@circ.pic

⁴⁷ Show de horrores

2.4 A FAMÍLIA CIRCENSE

As grandes companhias circenses do mundo visitaram também a América do Sul, através de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Algumas dessas companhias permaneceram no Brasil, constituindo aqui as famílias circenses que formariam o circo brasileiro. (COSTA: 1999, p.45)

No espaço circense, ao mesmo tempo em que existe uma diversidade cultural muito grande, existe também uma unidade, uma estrutura bem definida, que é a família circense.

Na maioria dos casos, os grandes circos foram criados e administrados por famílias, que viviam e trabalhavam diariamente para o bom funcionamento do circo. Famílias estas que aprenderam a perpassar os conhecimentos circenses de geração em geração e, naturalmente, assimilando novos conhecimentos a cada lugar aonde o circo chegava, interagindo, trocando saberes, dialogando e aprendendo novas formas de relação.

Assim, uma dinâmica de construção da identidade de forma forte e marcante, foi construída com o passar dos anos. Com muito trabalho, paciência e respeito, os artistas foram desenvolvendo habilidades específicas e visão complexa sobre o mundo em que viviam.

A unidade familiar é de extrema importância no universo do circo, na qual, no início, exerceu função fundamental para a sua existência. União, força de vontade, coletividade e determinação, são alguns valores, dentre outros vários, que as famílias proporcionaram para a perpetuação do circo, elementos estes imprescindíveis para o bem-estar e o bom convívio.

O circo herdou dos artistas ambulantes e saltimbanco - os que saltam sobre bancos - uma característica importante e que se mantém: a transmissão do saber de geração a geração; um saber que engloba toda a vida cotidiana de um grupo nômade. [...] Assim a arte circense era transmitida de pai para filho (SILVA, 1996, p. 6).

A pedagogia de transmissão de conhecimentos de forma oral e direcionada, também facilitou de certa forma, a manutenção e perpetuação das artes circenses de geração em geração. Essa perpetuação realmente aconteceu através da oralidade, no entanto, no conceito do *novo circo*, os artistas dificilmente vêm de famílias circenses, mas são oriundos de escolas de circo.

Na escola de circo Picolino, pude observar como acontece o encontro entre os conhecimentos formais e não-formais, um caminho que transita entre a oralidade, que é uma característica da família circense em transmitir os conhecimentos e a cultura da escola.

Em se tratando da escola Picolino, averigüei o encontro dessa oralidade com os conhecimentos da cultura escrita que são compartilhados em gestão participativa e colaborativa, gerando construção e transmissão de conhecimentos.

Este estudo envolve a imbricação entre as formas de conhecimento, as quais jovens artistas e músicos trazem para a lona do circo, decorrentes de seus percursos formativos, que incluem saberes construídos nos diversos contextos que compõem seus universos culturais, seus grupos de pertencimento, suas comunidades, famílias, espaços culturais, escolas, outras organizações, etc.

De acordo com Libâneo (1999, p.23, apud OLIVEIRA, 2000, p. 20), existem três tipos de práticas educativas: A *informal*, que são as experiências e relações das quais resultam conhecimentos e práticas, mas que não estão ligadas especificamente a uma instituição, nem são intencionais e nem são organizadas. Existe a educação *não formal*, que é aquela realizada em instituições fora do marco institucional educativo, mas contém sistematização e estruturação em sua prática. Em se tratando da *formal*, que é aquela realizada na instituição de formação, escolar ou não, tem intenção deliberada de uma educação organizada, estruturada e sistemática.

Aqui se cria uma dúvida sobre como enquadrar a escola de circo Picolino, na qual, acabo por defini-la como uma instituição *não formal* – não formal em música. Porém, como se trata de escola de circo, que funciona debaixo de uma lona, com profissionais treinados para dar aulas de circo, e que, na sua maioria, trabalham com crianças e adolescentes, em horários definidos, com metodologia e conteúdos próprios, considero, no caso das atividades de circo, o trabalho pedagógico desta instituição como educação formal.

Como este não é o meu objetivo de pesquisa, não procurei aprofundar esse conceito, pois, segundo Oliveira (2000, p.21), qualquer processo educacional em música tem estrutura e processos específicos aos sujeitos e aos contextos. Portanto, os conceitos formal, não formal e informal, tornam-se também questionáveis para os processos criativos, principalmente quando aplicados à música e, ao meu ver, também às artes.

A estrutura pode ser um sistema, mas não pode existir independentemente do ser humano, portanto, está relacionada intrinsecamente com o comportamento humano que produz o processo educacional... [...] Essas estruturas e processos de ensino-aprendizagem podem ser de múltiplas formas, dimensões, intenções e ênfases (dinâmicas), não somente “étnicas”, ou “acadêmicas”, ou “cotidianas” ou “construídas” ou “libertárias”. O homem decide resolver os seus problemas de múltiplas formas, criando soluções, baseando-se ora no senso comum ou em outros diferentes graus de consciência filosófica e pragmática. Assim, o educador aborda o ensino com estruturas de ensino e processos que vão do espontâneo ao sistemático, do oral ao escrito, do improvisado ao planejado, do ingênuo ao crítico-reflexivo. (OLIVEIRA, 2000, p.21).

Para Oliveira (2001, p.24), em educação musical, os termos "formal" e "informal" normalmente são vistos polarizados; no entanto, quando despojados de uma semântica preconceituosa, possuem vários elementos em comum.

Os processos de criação, que geram os processos de ensino-aprendizagem circenses e musicais, no contexto do circo Picolino, contribuem também para a compreensão destes termos de forma não-polarizada, o que, desde já, delinea um parâmetro a ser considerado nesta pesquisa: não se trata de classificar e enquadrar os processos de ensino-aprendizagem vividos, dentro de categorias pré-fixadas, e sim de investigar a qualidade dos mesmos, suas peculiaridades, potencialidades e limites.

Oliveira (2001) revela que existem termos, que se re-significam a partir da ótica do ensino, por exemplo: se estamos numa instituição *formal*, poderíamos dizer que há um currículo, se estamos numa instituição *não-formal*, diríamos aulas. Planos de aulas se transformam em ações em sala de aula, formação metodológica do professor se torna em ações do professor em vários contextos. Portanto, no ensino formal, teríamos a escola, no informal, outros ambientes (rua, casa, encontros etc.).

A partir dessa constatação, é possível tomar estes termos como um ponto de partida, pois esses conhecimentos prévios, que antecedem o aprendizado na escola de circo Picolino, normalmente são contextualizados e explorados para uma melhor relação entre músicos, artistas, direção, pedagogia, etc, com o mundo que lhes cerca. Com base nessa concepção, não se cria um abismo entre a vida de fato de um ator social e a estética do conhecimento formal institucionalizado.

Essa articulação entre os processos de estruturas formais e informais já existe no universo do Picolino, onde se presencia a transição entre a oralidade e a cultura escrita, ou seja, entre a família circense e a escola de circo, com seus conteúdos e sua metodologia.

Os artistas da escola de circo Picolino estão inseridos num ambiente de pesquisa constante, pois a cada formulação de um espetáculo circense é importante se proceder à leitura de bibliografia sobre o tema do espetáculo. Deste modo, o aprendizado acontece através de várias fontes de conhecimento como: internet, pesquisas sobre instrumentos, sonoridades, figurino, estética etc.

Oliveira (2001, p 19) refere que é a partir dessa articulação que a educação musical se amplia naturalmente para o desenvolvimento de planejamentos coerentes. No meu ponto de vista, o processo educacional que ocorre no circo Picolino realmente traduz a realidade brasileira e baiana. Isto propicia uma maior identidade artística e musical, com relações mais estreitas entre os atores, metodologia e cultura. Certamente, este é um fator que facilita o processo de ensino e aprendizagem no circo, atrelado aos processos criativos, transformando-se num espaço muito mais atraente e apropriado. Igualmente gera valor para a comunidade, para os atores, professores, pais dos alunos, funcionários e todos aqueles que estão ligados com a Associação Picolino de Artes de Circo.

2.5 O CIRCO NO BRASIL

No Brasil, o circo se tornou lugar de rica produção cultural, com uma multiplicidade de linguagens e intercâmbio permanente entre várias produções artísticas. Os artistas de circo são partícipes dos processos de desenvolvimento históricos de várias linguagens – teatro, teatro de revista, música, dança, disco, cinema, rádio e TV.

No desenrolar das décadas de 1940/50, cantar e representar no picadeiro significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do disco e do rádio. O circo era o veículo mais fácil para se apresentar aos públicos diversos das cidades do interior pelo país afora.

Dessa forma, o circo aprendia, recriava, produzia e incorporava referências culturais múltiplas, sendo assistido por uma população heterogênea e diversificada. O circo ganhava espaço como um lugar democrático, indo a lugares em que nenhuma outra forma de expressão artística chegava. Era o maior, quando não, o único espetáculo das terras do Brasil, o que o tornou um dos principais divulgadores das produções culturais.

Há registros de que no Brasil, mesmo antes do circo de Astley, já haviam os ciganos que vieram da Europa, onde eram perseguidos. Essa estreita ligação dos ciganos com o circo, sempre se fez presente. Entre suas atividades estavam a doma de ursos, o ilusionismo e as exposições com cavalos. Há relatos de que eles usavam tendas e nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira, e exposições artísticas, incluindo teatro de bonecos. Esses artistas viajavam por vários lugares e adaptavam seus espetáculos ao gosto da população local. Números que não faziam sucesso na cidade eram retirados do programa.

Os circos que chegavam ao Brasil, por volta do início do século XIX, Instalavam-se na periferia das grandes cidades e estavam voltados para as classes populares. Acabaram por se misturar com os artistas locais, e assim nasciam os circos, com o “jeitinho” do Brasil – um circo mestiço e heterogêneo.

O circo brasileiro tropicalizou algumas atrações. O palhaço brasileiro falava muito, ao contrário do europeu, que era mais mímico. Era mais conquistador e malandro, seresteiro, tocador de violão, com um humor picante. O público também apresentava características diferentes: os europeus iam ao circo apreciar a arte, no Brasil, os números perigosos eram as atrações: trapézio, animais selvagens e ferozes (BRASILCULTURA, 2005).

A partir desse encontro, essas companhias se tornaram as grandes atrações culturais do Brasil no início do século XX e, a partir daí, naturalmente começaram a surgir os primeiros circos e as primeiras escolas de circo do Brasil. Porém, o circense brasileiro não se preocupou em registrar a história do circo no Brasil, como explica Ermínia Silva:

O circense brasileiro não se preocupou em deixar registros escritos e testemunhos pessoais sobre sua história de vida ou de trabalho. Existem fotografias, recortes de jornais e alguns livros de circenses, escritos a partir das décadas de 1960 e 1970, sendo raros os registros escritos, por exemplo, sobre árvores genealógicas ou origens familiares. Por que o circense não considera relevante este tipo de registro? Diferentemente de seus descendentes, os “tradicionais” dizem que o único e importante registro de sua história, que “deixavam de herança” para seu filho, era o saber circense transmitido através dos seus ensinamentos e registrado pela sua memória. (SILVA, 1996, p. 09)

De acordo com Alice Viveiros de Castro⁴⁸ (2005), atualmente existem mais de 2.000 circos espalhados pelo Brasil, sendo aproximadamente 80 médios e grandes, com trapézio de vãos, animais e grande elenco. Estima-se um público anual de 25 milhões de espectadores.

⁴⁸ ibidem

Coincidência ou não, na década de 50 o circo começa a deixar de ser o grande veículo de comunicação de massa. Isso ocorre na época em que a televisão entra na vida do povo brasileiro, conforme se observa nos relatos de Costa (1999) e Silva (1996) respectivamente:

[...] A partir das décadas de 1950 e 1960, o Brasil passou por significativas mudanças políticas, econômicas e tecnológicas. A comunicação de massa tornou-se realidade, principalmente com a televisão, que invadiu as casas dos brasileiros, transmitindo novos valores, através de sua programação, baseada em programas humorísticos, telenovelas e noticiários. O circo, de imediato, sofreu as conseqüências das inovações, perdendo público. Sua estrutura de circo-teatro entretanto se manteve, principalmente nos circos de pequeno e médio portes, que continuaram se apresentando nas periferias das grandes cidades e pelo interior do país.(COSTA,1999, p. 58).

[...] O próprio circense, hoje, ao falar sobre a história do circo, aponta os meios de comunicação de massa, em particular a televisão, como responsáveis pela decadência do circo. Mas, quando falam sobre a participação dos artistas circenses nos meios de comunicação - gravando discos e veiculando suas músicas através do circo, ou atuando no rádio - não fazem referência a problemas e conflitos gerados nesta relação. Pelo contrário, há um certo orgulho e importância quando citam diversos nomes de artistas circenses que tiveram sucesso junto a estes veículos; falam também da importância que teve a troca de experiências com os artistas não circenses (SILVA, 1996, p. 42).



Ônibus – Cenascotidianas@circ.pic - Teatro Castro Alves / 2007

2.6 SURGEM AS ESCOLAS

Atualmente, ao lado dos circos itinerantes e tradicionais que ainda existem, a arte circense também se aprende em escolas. Com o passar do tempo, houve mudança de valores e muitos circenses colocaram seus filhos para estudar e fazer um curso universitário. As novas gerações estão trabalhando mais na administração dos circos.

Em 1921, o novo governo soviético resolve criar uma escola de circo e convidam o prestigiado diretor de teatro Vsevolod Meyherhold para dirigi-la. O contato entre os tradicionais do circo e a vanguarda do teatro resulta na criação de uma escola que coloca o circo num patamar de arte. Dança clássica e teatro fazem parte do currículo. É criada uma forma de espetáculo com temas e uma apresentação inteiramente novas. São criados novos aparelhos, diretores são chamados para dirigir os espetáculos, músicos fazem composições especiais e sob medida. (BRASILCULTURA, 2005)

2.6.1 As escolas de circo no Brasil

*Não fui como os outros meninos, que entravam no circo por baixo do pano. Nasci dentro dele e levava uma vida que causava inveja aos outros garotos. Eu, do meu lado, tinha inveja deles. Eles tinham uma casa, tinham seus brinquedos comuns e podiam ir diariamente à escola. Eu começava a frequentar um colégio e o circo se transferia. Lá ficava eu sem escola. **Abelardo Pinto: “Mestre Piolin”**⁴⁹*

No final da década de 1970, começam a se estruturar as primeiras escolas de circo brasileiras, possibilitando um número maior de pessoas a entrarem em contato com as artes circenses. Algumas escolas de circo foram fundadas por artistas, preocupados em transmitir a técnica circense, em fazer a profissão renascer. Todavia, não mais necessariamente com os filhos de “gente de circo”.

⁴⁹ Depoimento no Jornal Folha de São Paulo, 1957. Este texto é parte integrante de um projeto de pesquisa desenvolvido em 1997 por Luiz Rodrigues Monteiro Júnior sobre a história dos palhaços brasileiros, através de Bolsa de Pesquisa do Prêmio Estímulo "Memória da Atividade Circense no Brasil", e publicado pelo DACH – Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. <http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/piolim.htm>.

As principais escolas de circo do Brasil estão localizadas em São Paulo: Circo Escola Picadeiro, Acrobáticos Fratelli e Nau de Ícaros, todas privadas. No Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Circo, subvencionada pelo Instituto Nacional das Artes (Inacen), e a Intrépida Trupe, privada. Na Bahia, Escola Picolino⁵⁰; em Pernambuco, Escola Pernambucana de Circo; na Paraíba, Escola Piollin; no Ceará, Respeitável Turma; e, em Minas Gerais, Projeto Circo de Todo o Mundo. Estas escolas são subvencionadas pelo estado ou por organizações não governamentais, que realizam suas atividades com menores carentes. A Escola Nacional de Circo é a única que forma profissional para o mercado de trabalho. [...] Em todo o mundo, as escolas de circo são as atuais propagadoras da arte circense. As escolas trouxeram renovações importantes para essa arte, como a Escola de Circo de Moscou, fundada em 1919, que tem desenvolvido a técnica aliada à emoção, sendo o espetáculo concebido segundo as regras do teatro, com prólogo, drama e epílogo. O objetivo é transmitir sentimentos ao público, através de um encadeamento quase teatral dos números, buscando uma emoção crescente. O palhaço é a base do espetáculo do Circo de Moscou. Ele deve saber mímica, dança, malabarismo, equilibrismo, funambulismo, prestidigitação e acrobacia, pois como o *tony de soirée*, ele interliga os números circenses. Não existe, porém, a dupla de *clown* e *tony*. Seus artistas passam por um treinamento intensivo, buscando sempre criar novos números e acessórios para a execução dos mesmos (COSTA, 1999, p. 49).

Os saberes, antes restritos ao espaço da lona e às famílias de circo, reafirmam-se para fora dela. Profissionais das diversas áreas artísticas e pedagógicas passaram a trabalhar com a linguagem circense, e os espetáculos produzidos pelos artistas e troupes, formados pelas escolas, retomaram, de certo modo, a multiplicidade de linguagens (dança, música, teatro).

A primeira escola de circo do Brasil surge através de um artista chamado Francisco Colman (COSTA, 1999). Descendente direto de família circense, fundou a Casa do Ator e, em seguida, uma associação de classe que se chamava: Associação Piolim de Arte Circense. Com esse arranque inicial, outros artistas circenses foram unindo-se a Colman, com a idéia de criar a Academia Piolim de Artes Circenses. Depois de muito trabalho, em 1978, Colman finalmente conseguiu a aprovação do governo, conseguindo assim a instalação e o funcionamento da primeira escola de circo do Brasil.

⁵⁰ Cabe aqui comentar que a Escola de Circo Picolino possui em sua história inúmeros artistas profissionais atuando no mercado de trabalho, a exemplo de Jailton Carneiro de Jesus, nascido em 16 de janeiro de 1976, que chegou à escola Picolino em 1990 e hoje em dia é artista do *Cirque du Soleil*.

Assim, a primeira escola de circo no Brasil foi fundada em São Paulo, e tinha o propósito de unir, desenvolver e defender os artistas de circo e seus direitos de existir e trabalhar.

A Academia Piolim de Artes Circenses foi inaugurada com cerca de 100 alunos e funcionou durante seis meses numa quadra do Estádio do Pacaembu, com aulas diárias de acrobacia, equilibrismo, trapézio, palhaçadas, magia etc. Ao completar um ano, em 8 de agosto de 1979, os professores estavam com salários atrasados há seis meses. Francisco Colman, entretanto, continuava animado com a possibilidade da mudança da escola para uma nova sede, que seria construída especialmente para funcionar como circo-escola no Parque do Anhembi. (COSTA, 1999, p. 4)

Foi a partir da academia Piolin que surgiram todas as outras escolas de circo do Brasil da década de 1980. Mesmo com o fechamento da academia Piolin em 1982, no mesmo ano, já surgia a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, onde jovens de todas as classes sociais têm acesso às técnicas circenses. Formados, os ex-alunos vão trabalhar nos circos brasileiros ou no exterior, ou formam grupos que se apresentam em teatros, ginásios e praças. Até 1990, somente três escolas funcionavam no Brasil, hoje, mais de 30 funcionam regularmente, fora os cursos livres e oficinas espalhadas pelo país.

Atualmente, a Intrépida Trupe, os Acrobáticos Fratelli, os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, a Nau de Ícaros, o Circo Mínimo, o Circo Escola Picadeiro, o Linhas Aéreas e o Teatro de Anônimo, entre outros, formam o Circo Contemporâneo Brasileiro. (BRASILCULTURA, 2005).

Hoje em dia, enquanto as escolas, trupes e artistas se multiplicam por todo o território nacional, curiosamente os circos de lona vêm desaparecendo. Um exemplo maior dessa tendência é o Circo Garcia que, no final de 2001, baixou definitivamente sua lona, depois de 75 anos de atividade.

De acordo com Ermínia Silva⁵¹ (1996), existe grande interesse de pesquisa em vários setores da sociedade a respeito do circo, entretanto, há muita desorientação quando alguém se interessa pelo “mundo do circo”. Até mesmo um artista de circo que queira saber sobre a história da arte que pratica, vai se sentir desorientado, e sem uma bibliografia consistente. Isto porque as escolas, em sua grande maioria, se dedicam apenas à formação técnica, a ponto de artistas e trupes, oriundos dessas escolas, acreditarem que o circo no Brasil passou a intercambiar com outras linguagens a partir do seu trabalho, por desconhecimento da história.

[...] Anthony Hippisley Coxe, em 1988, na revista *O Correio*, afirmava ter notícias de que existiam mais de 16.000 livros sobre circo. Estes dados referem-se, principalmente, às produções e publicações sobre o tema circo realizadas na Europa, Estados Unidos, Canadá, Austrália e alguns países asiáticos. A bibliografia do circo na América Latina, em particular no Brasil, realmente é bastante modesta, além de vários títulos com edição esgotada, existe a dificuldade de publicação e divulgação de pesquisas que estão sendo produzidos atualmente, tornando-se assim uma área de conhecimento quase invisível aos olhos de quem começa a pesquisar sobre o circo (CASTRO, 2007)⁵²



Artistas e banda Picolino

⁵¹ Historiadora, doutora pela Unicamp.

⁵² Disponível em: <http://www.pindoramacircus.arq.br/publicacoes.htm>. Acessado em 02 de fevereiro de 2007.

2.6.2 A pedagogia circense

ESCOLA

Escola é...

O lugar onde se faz amigos.

Não se trata só de prédios, salas, quadros, programas, horários, conceitos.
Escola é, sobretudo, gente. Gente que trabalha, que estuda, que alegra, se
conhece, se estima.

O diretor é gente, o coordenador é gente, o professor é gente, o aluno é
gente, cada funcionário é gente.

E a escola será cada vez melhor na medida em que cada um se comporte
como colega, amigo, irmão.

Nada de ilha cercada de gente por todos os lados. Nada de conviver com as
pessoas e descobrir que não tem amizade a ninguém.

Nada de ser como tijolo que forma parede, indiferente, frio, só...

Importante na Escola não é só estudar, não é só trabalhar.

É também criar laços de amizade. É criar ambiente de camaradagem.

É conviver, é ser "amarrado nela".

Ora é lógico....

Numa escola assim vai ser fácil estudar, trabalhar, crescer, fazer amigos,
educar-se,
SER FELIZ!

Paulo Freire⁵³

Disciplina, equilíbrio, coordenação motora, concentração e resistência física, são apenas algumas das habilidades, que os artistas de circo têm que desenvolver. O desenvolvimento dessas habilidades favorece não só o corpo e a mente, mas também são refletidas de forma decisiva nas relações sociais, de parceria, companheirismo e confiança. Muitas crianças aprendem a respeitar uns aos outros e adquirem novas responsabilidades.

A pedagogia circense, ainda hoje, é de certa forma oral e familiar, mas, o indivíduo que não tenha nascido na família circense, a partir do momento em que ele se percebe como um artista de circo e exerce a sua cidadania, através da sua arte, ele se encontra nesse espaço fruidor de cultura e atitude.

⁵³ Rev. da FAEEBA, Salvador, nº 7, jan.junho, 1997.

As escolas de circo têm proporcionado a continuidade dessa arte, mantendo a estrutura do circo tradicional, mas também incorporando novas aprendizagens do convívio com os circos de todo o mundo, principalmente da China e de Moscou. Algumas escolas de circo, como a de Annie Fratellini, estão abertas a alunos de todas as partes do mundo, mantendo o caráter universal do circo, recebendo jovens de 15 a 25 anos, que passam por um treinamento intensivo, que varia de três a quatro anos. Esses jovens aprendem primeiro as disciplinas básicas, como a acrobacia, depois escolhem os números em que vão se especializar; aprendem também a construir seu material de trabalho, como trapézio, balsa etc. Há ainda a possibilidade de aprender a construir uma tenda de circo. Toda a aprendizagem que os artistas tinham em família é agora transmitida pelas diversas escolas de circo espalhadas pelo mundo (COSTA, 1999, p. 50).

Atualmente o circo desponta como um elemento pedagógico de imensa importância. A utilização das artes circenses é uma ferramenta facilitadora do desenvolvimento da personalidade daqueles que praticam e vivenciam o circo, criando uma relação social frutífera entre as pessoas, ajudando-as a se encontrarem dentro da cultura em que vivem. Igualmente contribui para moldar de certa forma a estrutura física e psicológica, reafirmando a arte como um elemento facilitador do desenvolvimento psíquico e sociocultural dos indivíduos. Isto acaba por fomentar a dinamização da identidade e personalidade desses artistas de circo, dentro da sociedade e cultura em que eles se encontram. Com um olhar bem aguçado sobre o assunto, Padilha (s/d) ⁵⁴ analisa esse processo de formação específica e identidade:

⁵⁴ Mestre e doutor em educação pela Faculdade de Educação da USP, Diretor de Desenvolvimento Institucional, Pesquisas e Publicações do Instituto Paulo Freire, pedagogo e músico. Autor de vários livros: *Educar em todos os cantos: por uma educação intertranscultural.*; *Currículo intertranscultural: novos itinerários para a educação.* e *Planejamento dialógico: como construir o projeto políticopedagógicoda escola.*

Ao voltarmos o nosso olhar para a nossa identidade — que está sempre em processo — e para as identidades dos outros sujeitos e grupos com os quais convivemos, estamos estabelecendo e revisando quais são os desejos deles em relação às suas próprias expectativas diante do processo educacional do qual participam, mas agora levando-se em conta as suas origens culturais e as relações que, com base nelas, se estabelecem. Nesse diálogo, cada pessoa tem papel importante, já que traz uma herança cultural significativa, experiências e práticas, valores, características e formação específica para o exercício de suas funções, o que fazem com base nas identidades que também assumem, agora de forma diferenciada. Estamos no contexto de uma educação intercultural, na qual as relações se estabelecem entre pessoas concretas, de forma também muito perceptíveis. (PADILHA, [s/d] p.9)

Souza (1998, p. 25-26) relata que a formação não se constrói por acumulação, mas sim, através de um trabalho de reflexão crítica sobre as práticas de reconstrução permanente de uma identidade pessoal.

Nesse sentido, acredito que a formação artístico-musical no circo Picolino, constitui-se também num processo direcionado ao saber e ao conhecimento, a partir da identidade pessoal, singular de cada indivíduo que vivencia o circo.

No circo Picolino, segundo Márcia Nunes⁵⁵, as ações pedagógicas vêm sendo construídas e praticadas, no intuito de proporcionar o crescimento pessoal do artista, bem como o desenvolvimento do nível técnico-profissional. A partir das vivências grupais, os alunos experimentam também os processos de autoconhecimento, instigando e fortalecendo o fazer coletivo, numa dinâmica cotidiana do fazer, pensar, refazer e repensar (NUNES, 2005).

Portanto, na pedagogia do Picolino encontram-se pressupostos educacionais que valorizam, principalmente, as ações das pessoas envolvidas no processo. A pedagogia vivenciada pelos alunos e pelos instrutores é dinamizada pelas relações interpessoais, estética, ética, pelo lúdico e pelas várias linguagens artísticas, como a dança, o teatro, a capoeira, a leitura e a música.

O circo é definitivamente um espaço de encontro entre o passado, o presente e o futuro, um lugar democrático e de realização sociocultural do indivíduo, um ambiente, onde as multiplicidades de linguagens artísticas se encontram e, de certa forma, colaboram para o sucesso na formação geral do ser humano.

⁵⁵ Márcia Nunes é coordenadora pedagógica da Escola Picolino de Arte do Circo.

Aqui no Brasil, o circo se tornou um espaço de grande produção cultural, somado à multiplicidade de linguagens, criando assim um intercâmbio permanente entre várias manifestações artísticas.

É curioso e muito interessante que, ao pesquisar sobre teatro, teatro de revista, música, dança, cinema, rádio e televisão, há diversos artistas circenses espalhados por entre essas diversas linguagens. O circo, sem dúvida, é um espaço formativo onde se apreende, recria, produz e incorpora e irradia múltiplas referências culturais. Isto, sem contar que é palco de atenção dirigida para uma população bastante heterogênea e diversificada.

Por tudo isso é que se pode conferir à escola de circo Picolino um caráter multifacetado, polifônico e polissêmico, baseado numa ação dialógica, atributos esses em que se insere a pedagogia do circo. É a partir do paradigma da complexidade, da inter, multi e transdisciplinaridade que se contextualiza seu ensino-aprendizagem. Nesse universo, debaixo da lona do circo, o ser humano, enquanto um artista, um ator social, é “uma totalidade dinâmica, biológica, social, psicológica, social, cultural, cósmica, indissociável” (BARBIER, 2004, p. 87).

Sobre a complexidade do ensino-aprendizagem que envolve a pedagogia do circo, cabe aqui esclarecer esse conceito, a partir da conceituação de Edgard Morin, Emilio-Roger Ciurana e Raúl Motta (2003), pois nesse espaço lidamos com a incerteza, o imprevisível, a contradição do sonho e da realidade, do objetivo e do subjetivo, do que está dado, mas ao mesmo tempo é recriado:

Do ponto de vista etimológico, a palavra “complexidade” é de origem latina, provém de *complectere*, cuja raiz *plectere* significa trançar, enlaçar. Remete ao trabalho da construção de cestas que consiste em entrelaçar um círculo, unindo o princípio com o final de pequenos ramos. [...] À primeira vista, complexidade é um tecido de elementos heterogêneos inseparavelmente associados, que apresentam a relação paradoxal entre o uno e o múltiplo. A complexidade é efetivamente a rede de eventos, ações, interações, retroações, determinações, acasos que constituem nosso mundo fenomênico. A complexidade apresenta-se, assim, sob o aspecto perturbador da perplexidade, da desordem, da ambigüidade, da incerteza, ou seja, de tudo aquilo que se encontra do emaranhado, inextricável. (MORIN, CIURANA E MOTTA, 2003, p. 44)

Para que o artista de circo desenvolva todas as suas potencialidades, não é só a técnica, o saber e a autoridade de conhecimento sobre as teorias e as práticas das atividades circenses que lhe conferem a compreensão sobre seu trabalho, mas principalmente o autoconhecimento, a compreensão de si mesmo.

Isto ocorre numa ação dialógica entre aluno-professor na construção da identidade dos sujeitos. É nessa articulação que se entrelaça a construção do conhecimento que prioriza o diálogo como elemento primordial ao desenvolvimento das práticas pedagógicas e construção de identidade que se efetivam no picadeiro, possibilitando por meio dessa ação dialógica a formação de sujeitos reflexivos e atuantes, conscientes nesse mundo globalizado.

Só que essa compreensão não é mecânica. Ela se recria a todo tempo, no entrecruzamento de saberes e experiências, na solidariedade, na afetividade, na interligação de vivências. Tem a ver com a vivência da *arte de aprender*, descondicionando a mente de velhos padrões, abrindo-se para o novo, o intuitivo, à imaginação e à criação (o que é fundamental para a pedagogia no circo) como bem evidencia Soares (2006, p.232) em seu livro *Educação Transdisciplinar e a arte de aprender*:

Sem a vivência do autoconhecimento ou da *arte de aprender* o ser humano não pode ativar-conhecer a espacialidade da *mente nova criadora* em sua existencialidade. Sem o conhecimento e a compreensão do mecanismo de funcionamento da programação da *mente velha condicionada*, ele fica incapacitado de freqüentar e ativar o pulsar impessoal da espacialidade criadora da mente nova ou da mente livre, que lhe possibilita, no aqui - agora da vida vivente, encontrar-se com a vida do presente ativo do seu acontecimento existencial. Somente com movimento-ativação da mente livre ou da *mente nova criadora*, o ser humano pode encontrar-se com a vida viva no presente ativo do seu perene movimento criador manifesto na vida vivente (grifos do autor).

2.7 O CIRCO NOVO

O conceito do novo circo aparece provavelmente na década de 1980. Com o desejo de inspirar, estarrecer e levar novos padrões ao mundo, aparece um circo onde não possuem animais, e sim artistas que combinam a dança moderna representação, humor, números acrobáticos, vestimentas e indumentárias exóticas, cenários incomuns, coreografias brilhantes, fortes, dinâmicas e ininterruptas, com música produzida para o espetáculo, e efeitos de luz aliados aos aparatos tecnológicos.

De acordo com Gallo (2007, p. 24) o movimento do circo novo tem sua origem no teatro de vanguarda russo, com suas experiências nas escolas de Circo de Moscou na década de vinte do século passado. Logo depois, as montagens teatrais do *Theatre du Soleil*, em Paris, sob direção de Ariane Mnouchkine, também tiveram grande influência sobre a corrente circense, todavia, tal movimento só começou a ter uma importância e difusão em nível internacional, devido aos diversos grupos de várias partes do mundo que, na segunda metade do século, começaram a pesquisar no âmbito do teatro de rua e chegaram até ao picadeiro.

No Canadá, ginastas começaram a dar aulas para artistas performáticos e saltimbancos, além de dar início a programas especiais para televisão e também em ginásios, onde não se exigia, nos saltos, o rigor das competições, mas a criatividade, sentimento e “espetacularidade”. Em 1982, surgiu em Quebec, o *Club des Talons Hauts*, um grupo de artistas de perna de pau, malabaristas e pirofagistas.

Foi esse grupo que, em 1984, realizou o primeiro espetáculo do *Cirque du Soleil* que hoje é, sem dúvida, a maior companhia do movimento circo novo do mundo.

O novo circo se caracteriza por ser um espetáculo ou um número com um enredo. É um espetáculo que fala também com os adultos, não só com crianças. Sofisticado. Um espetáculo de circo que utiliza ingredientes de teatro, dança, esporte etc. Ao contrário de um espetáculo de teatro utilizando elementos de circo. (FRANCIULLI, 2000, p. 94)

Segundo Alice Viveiros de Castro, (apud FRANCIULLI, 2000, p. 96), o termo “Novo Circo”, surgiu na França, no final dos anos 70, para designar um tipo de espetáculo de artes circenses, feito por artistas que não nasceram na tradição circense, mas realizavam espetáculos, em que a música e a dança tinham papéis mais destacados e a linguagem era mais ligada à estética contemporânea. A autora evidencia que, atualmente, se utiliza mais o termo “circo contemporâneo”, pois “novo” pressupõe a existência de um “velho” circo, o que é um pouco pejorativo para o circo clássico.

Gallo ainda ressalta (2007, p. 24-25) que, no Brasil, há vários grupos desse gênero. Ele julga importante evidenciar as experiências de Breno Moroni que, em 1982, já realizava suas apresentações e logo ministrou cursos de formação para *doublés* que incluíam técnicas de pirofagia e queda. Dentre outros, destacam-se os grupos de Graciela Figueiroa e o grupo Coringa, Manhas e Manias e outros grupos de teatro e dança que tiveram, inclusive, decisiva influência sobre o trabalho da Intrépida Trupe, grupo carioca pioneiro na exploração desse campo, a partir de 1986. “Pletora de alegria é um show de Jorge Benjor ou as pernas da acrobata mulata, uma homenagem ao grupo Intrépida Trupe, que tem ali coisas afirmativas, coisas de um Brasil mais luminoso”, revela Caetano Veloso (site INTRÉPIDA TRUPE).

A **Intrépida Trupe** mesclou diversas artes e fez uma verdadeira revolução na linguagem do circo no Brasil. Desde 1986 seus espetáculos interagem a magia do circo, teatro e dança numa estética ousada, que congrega luz, música e efeitos especiais com uma linguagem multimídia arrojada e pop. Foi o primeiro grupo brasileiro a participar de importantes festivais internacionais: “*Festival Mondial du Cirque de Demain*” em 89, 93 e 97, Paris, “*Festival d’Avignon*” em 92 e “*Festival Parade*” em 93 e 97 em Nanterre, na França, “*Festival Internationaler Varietée Preis*” em 91 e “*Festival de Freiburg*” em 98 e 99, na Alemanha; “*China Wuqiao International Acrobatic Festival*” em 97. Na *home page* do grupo, vale a pena aqui registrar o que o poeta Chacal escreve como homenagem aos intrépidos sob o título: *Dezenove anos de bons serviços à magia e à invenção!*

Depois de ser por muito tempo massacrado pela palavra, o teatro descobriu o gesto, o salto, o pulo. Então deu a mão à dança. O par achando que ainda podia ser mais espetacular, botou o circo na roda. Os três se olharam e disseram ao mesmo tempo: **Intrépida Trupe** somos! Isso faz dezessete anos. O lugar: algum ponto entre a baía de Guanabara e uma parada em Guadalajara." [...] "Talvez tenha sido preciso o *Circo* mudar o conceito de circo, envenená-lo gentilmente, enfuturecê-lo, para que pudesse aparecer uma trupe tão volátil. Talvez tenha sido preciso o *Asdrubal* no teatro, o *Coringa* na dança, o *Abracadabra* no circo, ousarem uma nova linguagem, onde mágicos dançarinos e atores atuassem com o corpo, com o sangue, com cada fibra do mais profundo prazer, para que tal trupe nos entretivesse [..]. (site INTRÉPIDA TRUPE)

Gallo ressalta que, logo em seguida, surgiram os acrobáticos Fratelli, Teatro de Anônimos e Nau de Ícaros, os Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Hoje, existem cerca de 60 grupos do novo circo em todo o Brasil, entre os quais está a Companhia da Escola Picolino que trabalha este conceito do circo novo.

No Brasil, antes de existir o “novo circo” e quando o mundo ainda não conhecia o *Cirque du Soleil*, existia um grupo chamado Abracadabra, em São Paulo, que abriu caminho para um grupo denominado Tapete Mágico e para muitos outros grupos que conquistaram espaços pelo país afora.

Esse grupo de circo-teatro Tapete Mágico surgiu em 1981. Fez do picadeiro diversos espaços como: ruas, praças, clubes e, não podia faltar, também debaixo da lona. O Tapete Mágico foi fundado por Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki, ex-integrantes da academia Piolin. Em 1984 eles chegaram à Bahia, já com um conceito inovador, divertido e revolucionário e começaram os trabalhos circenses dentro do conceito do Novo Circo. Com a experiência adquirida na Academia Piolin, no Abracadabra e no Tapete Mágico, Anselmo e Verônica fundam a escola Picolino de Artes do Circo.



Grupo Tapete Mágico / 1986.

2.8 O CIRCO PICOLINO

Arte-educação, cultura popular, informação, cidadania, música, espetáculos, muita magia e alegria, tudo isso temperado com a cultura baiana, nordestina, brasileira. Esta é a Escola Picolino de Artes do Circo, 20 anos de ação para educar. (site CIRCO PICOLINO)

O circo Picolino ao contrário dos circos tradicionais, não possui uma história que anteceda a sua idade, ou seja, o fundador e diretor da Escola Picolino, Anselmo Serrat, não é originário de famílias de circo, e sim proveniente de escolas de circo que existiam no Brasil. O Picolino nasce do desejo, da vontade de se produzir arte e viver dela.

A história Escola Picolino de Artes do Circo começa em 1985, com os artistas Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki, oriundos do grupo Tapete Mágico. Surgiu como uma escola de circo particular, dentro do espaço que era reservado ao então circo *Troca de Segredos*, uma imensa lona armada nas areias de Ondina⁵⁶, onde eram realizadas apresentações de peças teatrais, grupos musicais e shows de artistas famosos.

Porém, desde seu início, o Picolino já realiza trabalhos em parceria com Prefeitura, Juizado de Menores, no atendimento a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. A partir de 1991 esse trabalho passa a ser sistemático e desde então vem crescendo e se tornando prioridade ao lado da produção cultural.

Os primeiros materiais foram conseguidos na Escola de Educação Física da Universidade Católica de Salvador, eram equipamentos que já estavam abandonados como: tatames, plinton⁵⁷ e trampolim. Após uma recuperação dos equipamentos, começaram as aulas. No início eram oito tatames, um plinton, um trampolim, dois monociclos, algumas bolas de malabares e um trapézio. Em pouco tempo, já existiam duas turmas com mais de 20 alunos cada.

⁵⁶ Bairro de Salvador-Bahia

⁵⁷ Equipamento que auxilia principalmente os principiantes em acrobacia.

Mesmo com um trabalho já iniciado, não demorou muito e a prefeitura retirou o circo *Troca de Segredos* do seu habitat em Ondina, e a Escola Picolino ficou desabrigada, literalmente sem chão e sem lona. Então, a escola se mudou para o Espaço Xis. Depois de uma grande limpeza e retirada de muito entulho, o local ficou pronto para as aulas de circo, na Biblioteca Pública, no bairro dos Barris.

Logo a escola Picolino começou a participar das atividades da cidade, mas, como uma escola nova, não possuía muitos artistas e nem conhecia muitos para se agregarem e formarem um grupo maior. Foi a partir de um convite para uma pesquisa sobre o circo na Bahia, que o grupo foi percorrendo os interiores do estado, onde encontraram artistas fantásticos, como: Jurubeba, Batatinha, Dona Zeza, Zé Maria, Cachorrinho, Canelinha, Pé-de-Ferro e tantos outros. Assim, a Escola Picolino começava realmente a se tornar um circo.

Com o tempo, chegou ao circo a capoeira com o mestre Cobrinha e, em 1986, a Picolino já possuía sua primeira equipe de professores, incluindo um professor de teatro Joran Macedo.

No início, a escola surge como mais um espaço de fruição artística na cidade de Salvador, uma escola como outra qualquer, com alunos particulares e um direcionamento pedagógico que, com o passar dos anos, foi ganhando uma rota bem diferente da proposta inicial.

Em 1988, a Picolino recebeu seu primeiro convite para um festival de circo de crianças na França; porém, somente em 1989 é que 13 crianças da escola Picolino apresentaram um espetáculo chamado: *Gran Circus Brazil*. Na sua volta ao Brasil, foram surpreendidos com todo o material do circo fora do *Espaço Xis*, que iniciava uma reforma. Novamente despejados, o circo se mudou para um bar chamado *Vagão*, que funcionava junto a um vagão de trem no bairro Rio Vermelho.

Depois do *Vagão*, a escola voltou a atuar debaixo de uma lona. Em dezembro de 1989, foi inaugurado o primeiro circo Picolino, na localidade do antigo Aeroclub, hoje o Shopping Aeroclub Plaza Show. Ali, vários circenses chegaram a exemplo de Bráulio, o aramista; Pingüim, o palhaço, Tarzan e Izabel, dentre outros. Apesar das dificuldades e de várias intimações da prefeitura para desarmar a lona, o circo se manteve e continuou o trabalho. Desde julho de 1996, funciona na Avenida Otávio Mangabeira s/nº, bairro Pituaçu, Salvador, Bahia.

Em meio a tantas confusões para se encontrar um local apropriado à prática das artes do circo, nascia uma parceria fundamental, que existiu entre a Escola Picolino e o Projeto Axé⁵⁸, logo após a sua institucionalização (1990).

Retrocedendo um pouco na cronologia, foi nesse ano de 1988 que a escola recebeu seu primeiro grupo de meninos em situação de risco. Eram todos atendidos, na época, pelo juizado de menores, dez desses meninos, considerados “insociáveis”, foram conviver com a Escola Picolino. A partir de então, “meninos de família” convivem com os “ameaçantes” meninos de rua. Embora esta relação não tivesse elementos facilitadores para a sua implantação, o projeto foi sendo desenvolvido, com diversas parcerias e muito trabalho.

Mesmo sem se encontrarem – alunos particulares e institucionalizados – já que as aulas eram em dias separados, houve muita resistência, principalmente advinda dos pais dos alunos particulares que não queriam que seus filhos utilizassem os mesmos instrumentos dos “desterrados”.

Esta foi uma situação conflitante no início. Mas, com o tempo, a construção dessa relação foi muito positiva, haja vista que os alunos particulares passaram a conviver de forma intensa nos espetáculos com os alunos do Axé. Destarte, de uma forma ou de outra, os preconceitos foram sendo superados.

Hoje em dia trabalham juntos, e todos já entendem que a entrada desse menino novo, naturalmente, irá passar por uma mudança, sob esse prisma, a referência dos dois grupos é o valor do circo. É interessante frisar o relato da coordenadora pedagógica da escola de circo, em 1999, Ana Bourscheid:

A relação é simples: todos sobem no trapézio. Quem sobe no trapézio sabe - não importa se é branco, negro, pobre, se veio de carro, se veio de ônibus - trapézio é trapézio.

A parceria com o Axé é desfeita em 1997, pelo menos em termos oficiais. Parte das turmas foi encaminhada para outras unidades do Axé, mas, nesse momento, a unidade familiar – uma característica de qualquer circo – já tinha se formado e se estruturado dentro do Picolino. As crianças que já estavam em

⁵⁸ Entidade não governamental criada em 1990, suas origens estão ligadas ao Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua, estruturou uma pedagogia construtivista e emancipatória. Conta com o auxílio de empresas e órgãos públicos locais e nacionais, além da parcela que é gerada ali mesmo. Uma organização de defesa e proteção à criança e ao adolescente em situação de risco de Salvador

processo de desenvolvimento, e já possuíam laços fortes com o circo, lá ficaram e se estabeleceram, o que propiciou novas diretrizes à escola. Em entrevista, o artista de circo da Escola Picolino, Marcinho, relata:

[...] A maioria dos artistas que se formaram pela Picolino vieram através do Projeto Axé, os instrutores. Agradeço muito ao Projeto Axé, um projeto que eu tiro o chapéu! [...] porque pra mim existe dois caminhos: uma oportunidade que foi o que eu tive, nós tivemos e o caminho da marginalidade né? Você vive na rua, você está exposto a qualquer merda né? As drogas, a violência, você tá de rango, você quer entrar no mercado pra roubar alguma coisa sabe... Então pra mim existe dois caminhos; então quando surge uma oportunidade, se você não aproveitar essa oportunidade, você vai pra outro caminho que é esse caminho de fazer as coisas erradas, e eu agradeço muito ao Projeto Axé... Projeto Axé proposta principal pra gente aqui no circo e hoje vejo que a maioria dos artistas vieram do Projeto Axé.

Dando prosseguimento aos fatos, em 1997 acontecia outro marco histórico na Picolino – a criação da *Associação Picolino de Artes do Circo*, na tentativa de abrir caminhos para a sua sustentabilidade, sempre por meio da prática das artes circenses e ações pedagógicas complementares. A associação é formada por um grupo de pais de alunos, e ex-alunos da Picolino, amigos e amigas e simpatizantes da proposta artística e socioeducativa.

No ano de 1997, surge a Associação Picolino de Artes do Circo, uma Organização Não Governamental sem fins lucrativos, voltada para o trabalho de desenvolvimento infanto-juvenil através da arte-educação, expandindo a magia do circo e contribuindo para o desenvolvimento saudável das nossas crianças e adolescentes. Hoje, a Picolino atende crianças, adolescentes, jovens, adultos, de todas as idades, culturas, classes sociais, independentes de sua cor, religião, formação, tendo estes em comum o encanto pelo mundo mágico do circo. Uma grande comunidade esta Picolino, que atende hoje centenas de alunos encaminhados por projetos sociais ou que vem ao nosso circo receber aulas particulares. Durante estes 20 anos de trabalho, mais de 2.000 crianças, adolescentes e jovens já fizeram aulas na Escola Picolino, muitos deles se formaram artistas de circo e realizam apresentações por todo Brasil e pelo exterior, sendo inclusive contratados por grandes companhias de circo, tanto no Brasil quanto no exterior, como o Cirque du Soleil. A formação na Escola Picolino não se restringe à profissionalização do artista de circo, mas também do educador de circo e de uma série de profissões ligadas ao universo circense (site CIRCO PICOLINO).

Nestes últimos anos, o trabalho da Escola Picolino tem sido exatamente na área sócio-educativa e na produção cultural de artistas, através do qual tem proporcionado o desenvolvimento de centenas de crianças, adolescentes e jovens, com prioridade, às que estão em desvantagem social e em “situação de risco social”, bem como o contato e a integração destes, com diferentes realidades sociais.

As ações da escola estão interligadas e giram em torno de um eixo básico arte-circo-educação, gerando uma rede de metas educacionais para a cidadania, onde o aluno que entra na Picolino sem saber nada de circo passa obrigatoriamente por essas etapas, conforme estão sintetizadas a seguir:

METAS EDUCACIONAIS

- ♣ Formar novos artistas de circo (aulas básicas de circo)

As aulas são destinadas às pessoas iniciantes. Existe o Grupo *Básico1* (crianças de 6 a 12 anos e jovens de 13 a 18 anos), o *Básico2* (alunos acima dos 18 anos) e o básico noturno (aulas particulares de circo). O foco está no treino de acrobacia de solo (técnica obrigatória), monociclo, malabares, equilíbrio em arame, contorção, trapézio simples e corda indiana. Além disso, existem atividades complementares para o *Básico1* com oficinas de jogos e brincadeiras e de leitura/escrita.

- ♣ Curso profissionalizante de artista de circo

Processo de formação de novos artistas de circo que possam atuar em qualquer circo do mundo, ou serem inseridos na própria Companhia de circo Picolino. Neste grupo, os alunos escolhem duas técnicas para aprofundamento, fazem acrobacia (obrigatório) e seguem no treino das demais: tecido, contorção, lira, malabares, arame, escada giratória, trapézio etc. As aulas complementares envolvem dança, capoeira de angola, estudos teórico-vivenciais de arte e estudos sobre a história do circo.

♣ Formar instrutores de circo

O curso é composto por aulas teórico-vivenciais, desenvolvimento técnico-artístico, prática de circo, metodologia circense, estágio supervisionado e produção de espetáculo, com duração de aproximadamente dois anos, com carga mínima de 1.200 horas. As aulas complementares estão voltadas para sexualidade, saúde, corpo, limites, ludomotricidade e para o estudo e a pesquisa do tema a ser focalizado no espetáculo do final de ano. Os alunos deste curso (chamados de monitores) fazem o estágio no grupo *Basico1*. Nesse grupo, os monitores dão aula de circo a quatro escolas municipais, numa parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Salvador.

PROJETOS CULTURAIS

Faço aqui, uma pequena exposição sobre alguns projetos culturais que a Escola de circo desenvolve.

- PROJETO *VIVA O CIRCO*

Realiza e apresenta espetáculos de encerramento do ano letivo, em Salvador, envolvendo todos os alunos da Escola Picolino. É o ponto de convergência e expansão de todas as ações da Picolino. Daqui saem as montagens e apresentações das turnês feitas pela Companhia de circo. Esse projeto foi iniciado em 1986 e tem como objetivos, a criação, montagem e apresentação de espetáculos protagonizados pelos alunos da escola e a formação de novos diretores e novos artistas de circo.

- PROJETO *TODO MUNDO VAI AO CIRCO E HOJE TEM ESPETÁCULO*

Traz alunos de várias escolas públicas para assistirem aos espetáculos. Para a realização desses projetos, o circo conta com vários colaboradores (instituições públicas e privadas). A única diferença nestes espetáculos é que no *Hoje tem espetáculo* o circo viaja por outras cidades e no *Todo mundo vai ao circo* o espetáculo é apresentado na própria escola em Salvador. O objetivo desses projetos é proporcionar às crianças que assistem aos espetáculos, uma aproximação com o mundo do circo, desenvolvendo a cidadania através da arte-educação, tendo o circo como ponto central.

- PROJETO *MANHAS DO CIRCO*

Este projeto tem como objetivo, divulgar o eixo básico: arte-circo-educação, nos municípios do Estado da Bahia. Em 2000, foi realizada uma primeira experiência, que contribuiu para formação de educadores sociais que pudessem atuar no seu lugar de origem, expandindo assim os conhecimentos do circo.

- PROJETO *VERÃO*

Consiste em oferecer cursos de férias para crianças e adolescentes, onde são trabalhadas as técnicas circenses, tendo como resultado um espetáculo apresentado ao público.

Todos esses projetos colaboram para o desenvolvimento dos artistas e sistematizam as ações da escola. Cada um desses projetos colabora e oferece aos alunos um processo de ampliação e produção de conhecimentos relevantes, proporcionando a criação da concepção de uma linguagem contemporânea do circo brasileiro.

Dentre os 40 integrantes do circo, cerca de 25 a 30, são os ex-meninos do Axé que permaneceram no circo, sendo que mais oito deles se formaram e se transformaram em instrutores da escola de circo, onde estão ensinando às novas gerações, que chegam ao Picolino, as técnicas circenses, sejam provenientes da classe média ou da rua, ou ligados a outras instituições que se aliaram ao circo posteriormente. São estas as instituições: Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social (SETRADS), Prefeitura de Salvador, Fundação da Criança e do Adolescente (FUNDAC) do Governo do Estado e Programa de Capacitação Solidária.

Várias turmas de instrutores já se formaram, dando prosseguimento ao projeto social, que continua de forma consciente e revolucionária. Ana Bourscheid relata que “eles voltaram; retornaram, fechando a espiral, retornaram, trabalhando com meninos como eles foram; agora, dentro de uma outra perspectiva”.

Um olhar mais cuidadoso revela um lugar com características especiais. O circo Picolino encerra uma forte identidade cultural, evidenciada, sobretudo, pela sua origem, pela sua história dos seus mais de 20 anos de luta e arte-educação revolucionária. Revolucionária na sua forma de agir, pensar e de resistir ao tempo e às adversidades. O diretor da escola Anselmo Serrat assim se refere:

Comparamos o Circo Picolino a Canudos, não porque a população do circo, como a de Canudos, é formada por negros, mulatos, mestiços pobres e miseráveis... Comparamos, não porque alguns não pobres largaram suas propriedades e se juntaram àquela comunidade, na esperança de construir algo melhor. Comparamos não porque como Canudos tinha seus guerreiros que protegiam com a própria vida, a Picolino tem seus artistas guerreiros, capazes de dar a vida, arriscando-se em vôos, para manter sua comunidade... Não queremos ser iguais, ou melhores que ninguém; só queremos ser o que somos. Talvez, como canudos também sejamos dizimados, mas a semente continua no ar e não tem como parar. Não comparamos a Picolino com Canudos. Nós somos CANUDOS! Olhem as alminhas que aqui vivem⁵⁹ (SERRAT, 2004, p. 03).

Esses vínculos afetivos aproximam os que vivenciam o circo, estimulam a cooperação, geram a solidariedade, fortalecem as relações entre as pessoas e o compromisso coletivo com o lugar.

Isso reforça a importância desta pesquisa que, além de posicionar a música como uma linguagem viva, unificadora, imprescindível e fundamental dentro do circo, revela e contempla as múltiplas experiências dos artistas e músicos. Com o foco no desenvolvimento das potencialidades humanas, valoriza as outras linguagens artísticas que acontecem no circo, analisa as características pertinentes a cada linguagem e igualmente como ocorrem os processos de migração de características circenses para a música, e vice-versa.

2.8.1 A Companhia de Circo Picolino

A Companhia de circo Picolino faz parte do circo escola Picolino, em que os alunos são, em sua maioria, moradores de bairros pobres e carentes. É formada por 25 jovens artistas, todos ex-alunos da Escola Picolino de Artes do Circo.

A sua equipe técnica é composta por: **Diretor:** Anselmo Serrat. **Elenco:** Antonio Marcos, Carine Gomes, Edevaldo Santos (Bába) Edi Carlos Souza (Binho), Fabiano Coelho (Fafá), Fabio Francisco (Bimbinho), Ivan Matos, Lívia Mattos, Luana Tamaoki Serrat, Marcão Nascimento, Marcelo Cardoso, Marcio Gabriel, Nana Porto Carneiro, Nina Porto Carneiro, Paulo Oliveira, Sofia Muritiba, Vera Alice. **Músicos da Picolino:** Amadeu Alves, Beto Portugal, Jaime Bokão e Juracy do Amor (autor desta dissertação). **Luz:** José Carlos “Negão”.

⁵⁹ Anselmo Serrat, fundador e diretor da Escola de Circo Picolino.

O trabalho desenvolvido diariamente pela Companhia se desenvolve por meio de aulas, treinos e ensaios orientados por professores e técnicos especializados, com carga horária de cinco horas/dia. O Projeto Companhia de circo Picolino, tem como objetivo promover condições fundamentais para o treinamento, desenvolvimento e aprimoramento da companhia durante o ano, garantindo acompanhamento adequado aos seus profissionais.

Já nos primeiros anos da Escola Picolino, os alunos que se destacavam nas aulas eram chamados a integrar a Companhia Mirim, através da qual alguns deles se apresentaram no Festival Voiron, França, em 1989. A Companhia Mirim, que no início era formada por crianças e adolescentes, foi crescendo, e junto com eles, a qualidade artística de seu trabalho.

Em 1998, a Companhia de circo Picolino chegou ao seu estágio de maior maturidade, e apresentou o espetáculo: *Panos* (1998), posteriormente alguns de seus artistas participam do Projeto *Circo das 1000 Faces*, em 1999, quando realizam uma turnê por diversos países da Europa⁶⁰. No mesmo ano, a Companhia Picolino apresentou o espetáculo *Batuque* e, em 2001, realizou uma turnê pela França com este espetáculo, se apresentado nos melhores festivais de circo e teatro de rua. Esses espetáculos traduzem a alma brasileira em sua forma e conteúdo.

A Companhia de Circo Picolino vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa temática centrado na cultura brasileira e mais especificamente baiana, buscando a cara, os hábitos, o ser do povo brasileiro e baiano, e tem resgatado a identidade dos jovens da Picolino. Soma-se ao trabalho de pesquisa temática, o estudo de novas linguagens e estéticas circenses, inspiradas no movimento do novo circo e, como resultado, obtemos espetáculos que envolvem toda a magia da arte circense, em que a dança, a música e outras linguagens artísticas, se unem para dar cara ao novo circo contemporâneo brasileiro. (PALCO GIRATÓRIO, 2005)

⁶⁰ França, Bélgica, Holanda, Suíça, Alemanha e Dinamarca.

3 MÚSICA E CIRCO

O CIRCO
Todo mundo vai ao circo
Menos eu, menos eu
Como pagar ingresso
Se eu não tenho nada
Fico de fora escutando a gargalhada
A minha vida é um circo
Sou acrobata na raça
Só não posso é ser palhaço
Porque eu vivo sem graça...
Batatinha

Neste terceiro capítulo relato o surgimento da banda Picolino e, a partir daí, a interação entre música e circo Picolino, quem são os músicos e quais instrumentos são usados nos espetáculos, o processo de composição dos temas, os ensaios e as razões pelas quais apresentamos música “ao vivo” neste circo.

3.1.A MÚSICA NO CIRCO

Antes de abordar especificamente o Picolino, percebo a necessidade de relatar como a música adentrou ao circo, no mundo e no Brasil. Segundo a pesquisadora Eliene Costa⁶¹ “a tradição dos palhaços-cantores surgiu na França, em 1850, onde se apresentavam principalmente em cafés-concertos e *music-hall*”.⁶² (COSTA, 1999, p. 55). No Brasil, essa produção da música no circo, começa também com os *palhaços-cantores*, como podemos observar no relato abaixo:

[...] no Brasil, os palhaços-cantores chegaram através das canções do teatro de revista, das companhias portuguesas, passando para o repertório circense. Há também a influência dos *entremeses* teatrais do século XIX, que incluíam a interpretação de modinhas e lundus⁶³ (COSTA, 1999, p. 55).

⁶¹ Doutora em teatro e diretora da escola de teatro da Universidade Federal da Bahia.

⁶² *Music-Hall*: conservam quase todas as características circenses, mas procuram fugir do picadeiro, substituindo-o por um amplo palco, embora mantenham a primitiva disposição do anfiteatro.

⁶³ O lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Essa interação de melodia e harmonia de inspiração européia com a rítmica africana se constituiria em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Esse processo resultaria no advento do samba. O lundu foi originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, só se fixando como canção no final do

Como foi abordado o lundu, um detalhe que não pode fugir aqui ao registro é que “foi um baiano o primeiro cantor brasileiro a gravar um disco, Manoel Pedro dos Santos, justamente apelidado Baiano, em 1902, gravando o lundu ‘Isto É Bom’, de outro nativo da ‘Boa Terra’ até no nome, Xisto Bahia, famoso como o maior compositor de lundus” (MUGNAINI JR., 2001) ⁶⁴.

Voltando à música no circo, outra questão que pude observar refere-se ao fato de que no Brasil muitos músicos começaram a fazer parte das apresentações de circo, gerando uma confluência de saberes ao circo brasileiro, conforme infere Costa:

[...] uma outra confluência surgiu no circo brasileiro: a apresentação de cantores e músicos, como João das Neves. Ele era também palhaço e cantor. Dudu tornou-se um dos mais importantes artistas da virada do século, compondo e apresentando-se no picadeiro. Dudu escreveu e publicou um livro em 1900, *O cantor de Modinhas*, por volta de 1903, escreveu *O Trovador da Malandragem*, e, em 1905, *Mistérios do Violão*. Cantor, notabilizou-se como intérprete de lundus. Eduardo das Neves fez muito sucesso nos circos de cavalinhos e nos cafés-cantantes, no Parque Rio Branco. Muitas de suas modinhas fizeram sucesso como: *O Aumento das Passagens*, *O Bombardeio*, *O 5 de Novembro* ou *O Marechal*, *A Guerra de Canudos*, *A Carne Fresca*, *O Cólera*, *A Gargalhada Hispano-Americana*, *Uma Entrevista com Frégoli*, *Homenagem a Santos Dumont*, *Perdão*, *Emília* e *Minas Gerais*. (COSTA, 1999, p. 55)

século XVIII. Assim, a referência mais remota encontrada sobre o lundu-música está na *Viola de Lereno*, coletânea de composições de Domingos Caldas Barbosa, publicada em Portugal em 1798. Composto em compasso binário e na maioria das vezes no modo maior, o lundu é uma música alegre e bulhosa, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais. Muitos de nossos compositores populares do século XIX fizeram lundus. Nesse repertório há peças de grande popularidade como *Lá no Largo da Sé* (Cândido Silva), *Lundu da Marrequinha* (Francisco Manoel da Silva, autor do *Hino Nacional*, e Francisco de Paula Brito), *Eu Não Gosto de Outro Amor* (Padre Teles) e *Onde Vai, Senhor Pereira de Moraes* (Domingos Mussurunga). O grande nome do lundu surgiu no final do século XIX com o ator, cantor e compositor baiano Xisto Bahia (1841-1894), mais afamado do que Laurindo Rabelo (1826-1864), o *Poeta Lagartixa*, que o antecedeu nas rodas musicais do Rio de Janeiro. São de Xisto Bahia os lundus *O Camaleão*, *Canto de Sururina*, *O Homem*, *O Pescador*, *A Preta Mina* e o célebre *Isto É Bom*, música gravada no primeiro disco brasileiro. Com o aparecimento de outros gêneros afro-brasileiros mais expressivos, o lundu saiu de moda no começo do século XX. Fonte: http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=12.

⁶⁴ A história da música sertaneja nacional e internacional está reunida em uma enciclopédia de 400 verbetes sobre músicos caipiras antigos e modernos, reunidos pelo músico, contrabaixista e jornalista Ayrton Mugnaini Jr., que pesquisa a história da música "não-urbana" desde o início dos anos 90, quando era colunista da "Folha da Tarde". Obra de referência sobre a música do interior brasileiro. Além disso, a enciclopédia traz a definição de gêneros musicais e de dança, como o xote e a folia de reis. Definições de instrumentos e as influências recebidas pelo gênero - modinha portuguesa, a "quadrille" francesa e a rancheira mexicana, entre outras - complementam o trabalho.

Dentre os diversos artistas de circo, destaco Benjamim de Oliveira, o “palhaço negro” que, além de ator era ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino e autor de músicas e peças teatrais. Ele é considerado o criador do circo-teatro. “Em 5 de outubro de 1902, o jornal *O Comércio de São Paulo* comentava numa reportagem sobre o palhaço Benjamim: Sem rivais nos papéis cômicos e nas pantomimas, cantava com sucesso seus lundus” (COSTA, 1999, p. 52).

Ainda com destaque sobre a música no circo brasileiro, pude perceber como as chulas e os lundus começaram a fazer parte do mundo do circo. Tomando como exemplo o palhaço Benjamim que, curiosamente, em alguns momentos, pelos trinados que sabia não poder dar, brincava com a técnica musical. Assim, em algumas canções que ele interpretava no picadeiro, procurava se utilizar de elementos cômicos, para poder cantar descontraidamente e agradar ao grande público.

[...] o próprio Benjamim de Oliveira também introduziu chulas e lundus em seu repertório. Na opinião de Roberto Ruiz “apelando mais para o modo engraçado como dizia as coisas do que para os trinados que sabia não poder dar. Assim, o que cantava destacava-se mais pela comicidade do que pela melodia ou letra da música.”⁶⁵ José Ramos Tinhorão⁶⁶ comenta que Eduardo das Neves realizou, junto com Benjamim de Oliveira, uma adaptação da opereta “A Viúva Alegre”, de Franz Lehar, para o circo, sob o título de “A Sentença da Viúva Alegre”. Foi primeiro apresentada em teatro e dois meses depois no Circo Spinelli, em 1910. A partir dos dados descritos, deve-se observar que a introdução da música no circo não é recente, como foi analisada por pesquisadores do circo-teatro, da década de 1970, como Pedro Della Paschoa Junior e José Claudio Barrigueli.⁶⁷ (COSTA, 1999, p. 55-56).

⁶⁵ RUIZ, Roberto. Op. Cit. p. 97.

⁶⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão. 1976. p. 156.

⁶⁷ ZN: BARRIGUELLI, José Cláudio. O Teatro popular rural: o circo-teatro. In *Debates e críticos*. São Paulo: n.º 31 p. 60, PASCOAL JR, Pedro Della. O circo-Teatro popular In *Cadernos de lazer* 3. São Paulo: Sesc-SP. Brasiliense, 1978, p. 18 a 28.

Outro estilo musical que também se apresentou como elemento artístico muito importante no circo brasileiro foi a música sertaneja⁶⁸. O circo brasileiro teve a oportunidade de ter em sua história, artistas-cantores como: Tonico e Tinoco, Torres e Terêncio, Zé Fortuna e Assuncion Flores, dentre outros:

A música sertaneja alcançou grande sucesso na década de 1950. Os circenses aproveitaram a ocasião e adaptaram várias músicas em textos teatrais, que contavam com a participação dos próprios cantores como atores nas apresentações do circo-teatro. Músicas como Cabocla Tereza (Torres e Terêncio), Cabocla (Tonico e Tinoco), A Lenda da Falsa dos Noivos (Zé Fortuna e Assuncion Flores), entre outras, fizeram grande sucesso quando encenadas. (COSTA, 1999, p. 61-62)



Marcelo no cavaquinho

⁶⁸ Denominação genérica de toda música popular com características rurais, que utiliza violas caipiras, acordeons e vocalização em terças paralelas – as melodias das duas vozes se mantêm separadas pela mesma distância na escala. As letras invocam os aspectos bucólicos e românticos da paisagem, das pessoas e da vida interiorana. Esse tipo de música surge isoladamente, sem nenhum tipo de influência da cultura urbana nem da música norte-americana ou européia. As canções sertanejas começam a popularizar-se em 1914, com a toada Cabocla di Caxanga, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense. A partir de 1920 o termo sertanejo passa a ser usado também por compositores profissionais urbanos para identificar as estilizações de ritmos rurais, que abrangem modas, toadas, cateretês, chulas, batuques e emboladas. Na década de 40, o rádio torna-se um importante veículo de difusão do gênero, com radialistas como Zé Bettio, da Rádio Record. Fonte: MÚSICA SERTANEJA. GeoCities, 2001.

3.2.A MÚSICA NO PICOLINO E A BANDA PICOLINO

A maioria dos circos utiliza a música em suas performances, porém, nem todos os circos possuem música ao vivo em suas apresentações. Ter música ao vivo é uma característica importante do circo Picolino. Os espetáculos ganham uma dinâmica e uma beleza incomparável. Nesta proposta, o Picolino demonstra contemporaneidade e visões futurísticas e polivalentes, assumindo em suas apresentações a performance de uma banda.

Essa necessidade de música “ao vivo” nasceu da busca por novos elementos artísticos atuantes no circo e resgate da memória, pois no circo tudo é ao vivo, e a música no picadeiro da Picolino não poderia ser diferente.

Por possuir música “ao vivo” nos espetáculos, novos paradigmas foram e são criados neste circo, onde se constata a valorização, de forma geral, no contexto do que está sendo apresentado.

A música no circo, ao longo dos anos, foi ganhando uma dimensão não somente ilustrativa ou participativa, mas indicadora de novos caminhos dentro e fora do picadeiro.

Uma das características bem marcantes da Escola de circo Picolino é que a música sempre fez parte dessa escola. No começo, naturalmente, a música ilustrava os espetáculos, fosse tocada em *play-back* ou com alguns músicos convidados, pois não havia a banda Picolino, de fato, essa se formaria mais tarde.

Esses músicos convidados não tinham uma ligação profunda com o Picolino. Eles produziam uma música que, no início, servia de fundo sonoro para as apresentações da escola, na verdade ilustrava os espetáculos. Com o passar dos anos, o amadurecimento e fortalecimento artístico da companhia, fez-se perceber a real necessidade de uma música que dialogasse com os números dos espetáculos.

Esse diálogo favoreceu os processos de ensino-aprendizagem neste circo, onde foi possível, com o passar dos anos, ter a compreensão de que a formação em música dos artistas e também dos músicos, decorreu, principalmente, através dos próprios processos criativos da Companhia.

Para relatar o real encontro da música com o circo Picolino é muito importante falar sobre a banda que lá foi criada – banda Picolino – uma relação estreita e desafiadora.

É importante ressaltar que, nesta pesquisa, desenvolvo a relação entre música e circo Picolino, a partir do surgimento da banda. No meu ponto de vista, foi a partir do surgimento e concepção da banda Picolino que começou, de fato, a acontecer um diálogo entre a música e as atividades circenses. A partir daí começo a entender melhor a relação de ensino-aprendizagem da linguagem musical pelos músicos e artistas da companhia.

A história começa em 1992, onde o espetáculo com banda “ao vivo” era “luxo de fim de ano”. Os motivos pelos quais o diretor Anselmo Serrat utilizava uma banda “de verdade”, somente nos espetáculos de final de ano, são óbvios: o impacto de um espetáculo com música “ao vivo” é sempre maior, no entanto, manter uma banda ou fazer um espetáculo com música “ao vivo” saía sempre bem mais caro, e isso dificultava a permanência de uma banda durante o ano inteiro.

Os recursos financeiros, inevitavelmente, determinam até aonde as produções podem “alçar vôos”. Naquele, tempo a escola não tinha tantos alunos, a faixa etária dos estudantes, na maioria, era entre seis a doze anos, e nem havia tantos parceiros para patrocinar o projeto, motivo pelo qual somente no final de ano o circo tinha uma banda tocando. No entanto, não havia um diálogo entre a música e a cena. A banda Picolino surgiu exatamente da necessidade de diálogo e interatividade entre a música e os espetáculos da Companhia Picolino.

Foi então que uma amiga do circo, Silvana Hart, chamou o seu irmão André Borges para assistir a um espetáculo. Neste momento, segundo o próprio André, uma paixão lhe tomou de imediato! (ALMANAQUE PICOLINO, 2004 p, 47) Saxofonista e especialista em instrumentos de sopro em geral, André começou primeiramente a desenvolver um trabalho no Picolino, juntamente com a sua Banda Crac!⁶⁹. Esta formação antecedeu à formação do que se conhece hoje por banda Picolino.

⁶⁹ Criada no início dos anos 90, a Banda Crac! emplacou o seu primeiro Cd vencendo o prêmio Copene de Cultura e Arte, um dos mais importantes da Bahia. Formada por Nancy V. na voz; Andrezinho B. no sax, flautas, microtons e vocais; Júlio M. nas guitarras e loops; Nego T. no baixo e microtons e Duda na bateria, a Crac! é considerada uma das melhores bandas do rock baiano, com destaque para a ousadia que permeia o trabalho, desde a sonoridade até uma série de outros elementos. O resultado dessa mistura é a cuidadosa distribuição dos timbres e microtons e uma arrojada relação das vozes e instrumentos. Fonte: SESC/SP disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/nordestes/musica.htm#crac>.

Antes da chegada de André e da banda Crac!, várias estéticas passaram pela Picolino: desde o diretor Anselmo Serrat apenas narrando como apresentador ou textos lidos simultaneamente até atores representando textos⁷⁰. Em entrevista com André Borges (2007), ele revelou:

[...] O primeiro espetáculo que fiz foi "Sonhos". Anselmo todo ano convidava algum artista ou grupo de destaque da cultura local pra montar a trilha do espetáculo, de acordo com o tema que ele desenvolvia, e foi Silvana quem sugeriu a banda Crac! Nós já tínhamos um trabalho de pesquisa em microtons e também com oficina de iniciação musical para crianças, baseada em instrumentos feitos com material reciclado, misturada com as experiências de Murray Schafer no livro "O Ouvido Pensante". O que fizemos na época foi dividir os alunos em seis grupos e cada músico trabalhava com um grupo para ganhar confiança e introduzir idéias, como a de paisagem sonora e moldar as idéias que partiam dos alunos em relação à paisagem sonora⁷¹ de um circo.

É muito interessante ouvir André falar em paisagem sonora. Isso desencadeia novos processos de conhecimento, onde é possível se observar como iniciou o processo de interação e diálogo da música com o circo. A música começava a deixar de ser meramente ilustrativa e passava, aos poucos, a trocar com os artistas novos significados, gerando novos produtos e valores.

Foi importante, naquele momento, a divisão dos alunos em grupos, para assim se conceber melhor a idéia de "paisagem sonora" (SCHAFER, 1991), onde cada músico trabalhava com maior proximidade e atenção com os alunos.

Nesse momento se faz mister destacar que o trabalho não começou do nada, mas teve uma fundamentação, na qual foi possível o amadurecimento da concepção da música que estava sendo criada para os espetáculos.

⁷⁰ Aqui quando utilizo a palavra "representação" acredito que os artistas no circo Picolino, além de se apresentarem num espetáculo, também representam como atores, envolvendo aspectos da dramaturgia.

⁷¹ Paisagem sonora é o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro, vista como um campo de estudos. O termo pode se referir a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como ambiente. (SCHAFER, 2001, p. 366).

A partir da observação do circo por André e seu grupo, iniciou-se um processo de construção musical, não só nas criações dos temas com base no conceito de “paisagem sonora”, mas essa observação facultou a ligação íntima e bastante forte do circo com a sonoplastia.

[...] Foi aí que aprendi o que era um "porrote" (sabe aquele instrumento de sopro que imita som de peido), e as clagues (que imitam som de tapa) e coisas do tipo (entrevista BORGES, 2007).

O primeiro espetáculo que André participou chamava-se “Sonhos” um espetáculo que tinha milhões de efeitos sonoros especiais e a música tinha todas as cores possíveis e imagináveis. Uma das integrantes da banda Crac!, a Nancy Viegas (Nancyta)⁷², fazia sonoplastia com a boca. A maioria das músicas tinha voz, mas sem letra, sons de flautas de bambu, ou de material à base de PVC e metal, bem como apitos, chocalhos, guizos e instrumentos de percussão de todo tipo.

Depois de um ano de trabalho, a Crac! saiu do circo, mas André continuou, pois, segundo ele, já estava totalmente envolvido e apaixonado pela lona e pelas crianças. A partir desse momento, André Borges começava a entender como o circo Picolino realmente funcionava. Foi então que começou a participar também do grupo Tapete Mágico, realizando performances de rua, desfiles e pequenos espetáculos mambembes.

Segundo André, nos espetáculos dos alunos, a música não tinha tanta liberdade na área da composição, pois ficava sempre à mercê da idéia original do diretor Anselmo Serrat, ou infelizmente, pela fragilidade do próprio esquema – falta de tempo, dinheiro ou gente pra fazer o que se pretendia.

Naquela época, um dos trabalhos mais intrigantes que o músico André Borges fazia, era o de conseguir “gente doida” o suficiente para querer fazer o espetáculo, sem ganhar bem ou ganhar nada e, ao mesmo tempo, disponibilizar tempo suficiente para ter a coisa toda pronta na hora certa.

⁷² Nancy Viégas começou sua vida na música aos 17 anos frente à Crac!. Com essa banda, que durou 10 anos, foi finalista do festival Canta Nordeste em 1993 e recebeu o prêmio Copene de cultura e arte em 1997, que resultou no álbum móBRABA. A Crac! tinha influências sonoras que iam do free jazz e anarquia sonora de John Coltrane e John Zorn, à música brasileira tropicalista e de vanguarda passando pelo rock pesado FONTE: www.myspace.com/nancyviegas>.

Pode-se afirmar que o surgimento da banda Picolino começa a partir de um encontro entre André Borges e outro músico, Jonga Lima, como relata André:

[...] continuando a estória-história, todo ano era uma tortura a busca de músicos que topassem a parada e foi o próprio Anselmo quem me sugeriu entrar em contato com Jonguinha. Na época, a única relação que eu tinha com Jonga era o fato da banda dele ter sido minha rival no canta-nordeste e que a banda Crac!, por diferença de um ponto, conseguiu ir pra final do festival em Recife, e os alegres "Inimigos de Deus" ficaram a ver navios. E ele tinha um pouco de raiva de mim por conta disso, mas, de qualquer jeito, já que Anselmo sugeriu, eu tentei. Foi a melhor coisa que poderia ter acontecido, porque eu já estava ficando esgotado, vazio e sozinho e Jonguito quando se empolga... você sabe... Super oxigênio novo no processo.

Exatamente, nessa época, o circo continuava sem o contrabaixo nas suas apresentações, porém, o teclado de Jonga supria de certa forma, essa necessidade. Por motivos que André não soube me explicar, o Jonga saiu temporariamente do circo e, na seqüência, adentrou Amadeu Alves que já tinha se oferecido antes para tocar no circo, sem resposta de Anselmo. Foi quando o músico Amadeu Alves entrou na história do circo. Nesse momento, André, que já fazia parte da escola, encontrou um parceiro musical. A partir desse encontro eles assumiram trabalhar a música exclusivamente para os espetáculos.

André, em entrevista, relata que, de fato, o surgimento da banda se dá quando acontece o encontro entre ele, Amadeu e Jonga:

Ainda tínhamos problemas com baixista. Tocávamos com sax, violão e bateria, agora mais como resultado da interação musical, resolvemos montar o espetáculo "Em busca do choro perdido" e com ele montar a primeira tentativa de "banda Picolino" com Jonguinha voltando pro circo, e Solovera⁷³ nos fazendo o favor de tocar baixo, bateria e percussão. [...] Agora já eram três forças a favor da música na Picolino: Eu, Jonga e Amadeu e, daí em diante, só foi pra melhor com a chegada de Betão. Os espetáculos passaram a ter uma cara mais profissional em todos os sentidos: os artistas já eram bem grandinhos e bons, tinha sempre um outro profissional da dança envolvido, além de atores e maquiagem e tudo o mais. O novo desafio do momento era fazer com que a banda não aparecesse tanto, afinal o circo era o grande lance.

⁷³ Músico chileno, radicado na Bahia.

De fato, a banda Picolino surge assumindo não só uma postura definida dentro do circo, como também oferece mais uma possibilidade de desenvolvimento da música instrumental produzida na Bahia.

Aqui cabe comentar a minha entrada na banda Picolino, e relatar o meu próprio processo de aprendizagem e desenvolvimento musical, que coincide ao mesmo tempo com a forma com que os artistas aprendem/desenvolvem música nessa escola, que é naturalmente o processo de “ouvir”.

Em 2000, eu fui convidado por Beto Portugal, que a essa altura já estava definitivamente na banda⁷⁴, para fazer a técnica do espetáculo, ou seja, operar a mesa de som e sonorizar o circo nos espetáculos. Durante esse ano eu fiquei trabalhando como técnico de som.

Em 2001 o circo Picolino foi contemplado com uma grande turnê pela França, onde iria apresentar o espetáculo “*Batuque*”. Algumas semanas antes da viagem à Paris, o violonista Amadeu Alves comentou, por motivos profissionais, que não poderia viajar com o circo. A única pessoa disponível, que era músico, tocava instrumento de cordas e que conhecia todos os temas do espetáculo, era exatamente eu.

Essa mudança foi uma loucura, pois me tomou de surpresa, de técnico de som, imediatamente passei a atuar como músico da Companhia, em sua primeira grande turnê internacional.

Aqui posso relatar como uma parte do meu aprendizado e desenvolvimento musical aconteceu no circo. A minha entrada na banda só foi possível, porque eu já conhecia todas as músicas do espetáculo. Durante o ano inteiro de 2000, fui exposto, continuamente aos temas do espetáculo. Eu já sabia tocar as músicas, mesmo antes de pegar no instrumento e realmente tocá-las.

Assim, a minha oportunidade na banda do circo só foi possível devido à minha própria exposição prolongada (audição) e convívio direto com os temas executados nos espetáculos. Isso gerou um processo de aprendizado imperceptível no momento, mas que veio à tona na hora da real necessidade, em que tive de deixar de ser técnico de som e realmente compor a estrutura da banda Picolino como músico.

⁷⁴ Beto Portugal entrou na vida do circo Picolino como técnico de som. Logo após a entrada de Jonga Lima na banda, Beto também foi convidado a fazer parte do elenco.

Continuando a história, já no primeiro ano, o trabalho musical desenvolvido pela banda foi muito intenso, o calendário do circo foi muito agitado, fosse sob a lona ou em praças públicas, shoppings, interior do estado e outras capitais.

Com o passar do tempo, os artistas da Companhia de circo Picolino também foram se acostumando à sonoridade da banda. Isto trouxe à tona uma imbricação entre circo e música, antes nunca vista em Salvador, quiçá em outros circos do mundo.

Esse convívio, em que se vai habituando à música que é executada no circo, remete às questões sobre ensino-aprendizagem. No circo Picolino, com o passar dos anos, o aperfeiçoamento do ouvido do artista é perceptível. Hoje em dia, é possível que diversas marcações de palco e a execução dos números circenses sejam estabelecidas através da música com maior espontaneidade do que há 10 anos atrás.

Houve, no Picolino, algumas oficinas de música ministradas por André Borges aos alunos, na mesma época em que o músico Jonga Lima entrava para a banda. Essas oficinas colaboraram para o desenvolvimento da linguagem musical dos alunos, porém, não eram regulares e o processo de “ouvir” a banda e “ouvir” a produção musical dos músicos se mostrava muito atraente aos alunos e artistas da companhia. Esse “ouvir” a música, com o passar dos anos, assegurou aos artistas uma compreensão melhor da linguagem musical.

Eu mesmo, em 2005, iniciei um trabalho por meio de oficinas de música no Picolino, que durou todo o primeiro semestre desse ano. No entanto, observei que os artistas da Companhia se interessavam muito mais em aprender música quando a banda estava tocando.



Cenascotidianas@circ.pic - Teatro Castro Alves / 2007

Na entrevista com André⁷⁵ ele relata como realizou algumas oficinas de música com os alunos, na mesma época em que Jonga entrou no circo:

[...] Nesta época eu também já estava dando aulas de iniciação musical pros alunos da Picolino, e isso foi muito importante pro processo como um todo e também pra mim mesmo como ser humano social. Se você quer saber, tinham sempre dois ou três no meio de 80 ou 90 meninos que conseguiam destruir qualquer tentativa e harmonia. Menino de rua não é fácil mesmo, mas até mesmo os rebeldes terríveis tinham o seu momento de aprender algo. De novo foi quase tudo baseado em Schafer, mas nunca encontrei ninguém que pudesse explicar tanto com tão pouco. Bastava o universo à sua volta pra explicar tudo. Nem precisava de instrumento. Usei muito também exercícios de Naná Vasconcelos pra trabalhar o ritmo da galera em grupo. O aquecimento normalmente era em roda batendo pés sincronizados no chão e fazendo contratempos e sincopes com as mãos.

Eu acredito que o aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical só foi possível, pela própria história do circo, inclusive como essa música é produzida nesse espaço e para o circo, um processo artístico que se constrói ao longo dos anos, ou seja, a prática conduziu a este estágio de aperfeiçoamento.

Isto não significa que exista uma relação clara e definida entre si, muito pelo contrário, no circo tudo pode acontecer. Mesmo sendo executados os mesmos temas, em seus respectivos números, a concatenação de diversas linguagens artísticas ao mesmo tempo sendo apresentadas, criam um corpo maior que obviamente é o próprio circo.

A necessidade da música no circo também é observada pela real interação entre o que é executado e o número apresentado. Com a música ao vivo no Picolino foi possível estreitar a relação da cena com a música, criando assim uma interatividade saudável, propícia e, ao mesmo tempo, visceral. Trata-se de uma verdadeira simbiose entre linguagens artísticas, uma relação que, através do tempo, naturalmente se aprimorou e desencadeou processos de aprendizagem dentro do circo sobre como se fazer música e circo.

⁷⁵ Doravante, quando me referir a essas entrevistas com o pessoal do circo, tratam-se daquelas que registrei em 2007 para esta dissertação.

3.3. OS MÚSICOS

A necessidade de uma formação fixa foi concretizada com a entrada dos músicos: Beto Portugal e Duda Machado, músicos esses oriundos de bandas de Salvador e com aprendizagem em música adquirida por diversos meios, através de experiências não acadêmicas, mas em shows e gravações com artistas locais. Os músicos trouxeram ao circo, novas estéticas e formas de execução da música que começava a ser produzida para os espetáculos. As práticas musicais, assim como a estética deste novo circo é diversa, exótica e sem muitas regras ou pré-definições.

Em um primeiro momento houve certa dificuldade de assimilação no encontro desses músicos com a história da produtividade artística circense, pois no circo muitas linguagens acontecem ao mesmo tempo e fazer música em meio a tantas coisas, requer uma disponibilidade de aprendizado e uma nova construção do pensamento acerca dessa música nunca antes vivenciada por estes músicos.

Tudo era novo, desde a estética à forma musical, o conceito em si. Tudo dependia do que era apresentado. Qual música serviria para determinado número etc. Assim, questões sobre ritmo, andamentos, timbres e alturas, começaram a ganhar maior destaque. Arranjos e texturas deram impulso à forma no espaço circense. A observação constante do músico ao que estava sendo apresentado tornou-se quase que regra, um caminho prático para realização consciente do fazer musical dentro do circo Picolino.

Atualmente a banda possui um número de músicos residentes: **Beto Portugal** (contrabaixo e composições), **Jaime Bokão** (bateria), **Amadeu Alves** (violão e composições) e **Juracy do Amor** (guitarra e composições). A formação anterior era Beto Portugal, Duda Machado (bateria), Jonga Lima (teclados), Amadeu Alves e André Borges.

André Borges, como já havia comentado, é instrumentista de sopro e compositor. Ele desenvolveu muitas das melodias que dão sentido às cenas, interagindo de maneira ao mesmo tempo lúdica, visceral e orgânica, vinculando o movimento à melodia e vice-versa. Atualmente está morando e trabalhando em circos e espetáculos fora do Brasil.

Beto Portugal é baixista, educador musical e também compositor do circo, músico com formação em bandas diversas por onde atuou. Atualmente estuda na Escola de Música da UFBA, no curso de licenciatura.

Amadeu Alves, compositor e violonista do circo, é um músico experiente que traz em sua história uma ligação forte entre música e ecologia, também está há bastante tempo na escola e desenvolve um trabalho musical importante no Picolino.

Jaime Bokão, baterista lendário da cena local, atua no circo desde a saída de Duda Machado, que atualmente acompanha a cantora pop “Pithy”.

Jonga Lima, tecladista e compositor atuou no circo durante muito tempo, e fez parte da primeira formação da banda, hoje se encontra afastado da Companhia por motivos próprios.

Músicos percussionistas são sempre requisitados para os espetáculos da Companhia, trazendo maior riqueza sonora e novas concepções rítmicas à banda. Assim, os espetáculos ganham mais volume, variações rítmicas e dinâmicas importantes. É possível observar a interação da percussão em diversos espetáculos como: “*Panos*” principalmente, “*Batuque*” e “*Guerreiro*”, e o último espetáculo, *Cenascotidianas@circ.pic*, igualmente possui muitos elementos rítmicos, no entanto somente dois músicos executam todos os instrumentos.

Todos esses músicos, de uma forma ou de outra, possuem relações fortes de amizade, respeito e trabalho com o Picolino, relação esta que favoreceu o crescimento da estética do som do circo, juntamente com o processo de aprendizagem sobre música para circo.

Os músicos da Picolino criaram diversos espetáculos e trilhas sonoras. Os espetáculos, com o tempo, foram amadurecendo e os músicos também, tanto que o trabalho musical produzido no circo foi levado ao mercado musical local e lançado em vários projetos como: *Terça da boa musica*, *Qual é a música*, *Festival de Inverno de Lençóis* e concorreu ao *Troféu Caymmi*⁷⁶ no Teatro ACBEU.

⁷⁶ Um importante prêmio aos melhores da música na Bahia. Em homenagem ao músico Dorival Caymmi em 2007 comemorar seus 20 anos de existência. São nomes revelados para todo o Brasil como Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Margareth Menezes, Gerônimo, Jussara Silveira, Edson Gomes, Carlinhos Brown, Noeme Bastos, Grupo Garagem. O Troféu acumula uma quantidade significativa de prêmios locais e nacionais: Prêmio Eco das Câmaras Americanas do Comércio do Brasil [Rio de Janeiro/1989], Prêmio Aberje da Associação de Comunicação Empresarial Regional [Norte-Nordeste 1991] e Destaque Aberje Nacional [1992], Prêmio de Marketing Best da Fundação Getúlio Vargas [1993] e Top de Marketing da ADVB [Associação dos Dirigentes de Vendas e

André comenta, em entrevista, a saída da banda Picolino para outros palcos:

[...] Você sabe, na banda o que não faltava era gente querendo brilhar, mas durante o espetáculo a regra era deixar que o picadeiro brilhasse mais. Acho que isso foi um dos motivos pra banda Picolino acabar fazendo “carreira solo” por um tempo (matar o desejo de poder dizer: sim, podem aplaudir, sou eu a estrela do show).

De uma forma ou de outra, a música produzida no circo Picolino ganhou status e reconhecimento no cenário local e sua força de atuação ultrapassou a lona do circo e partiu para outros palcos, mas, sempre levando consigo artistas do circo que, entre uma música e outra, desenvolviam suas habilidades circenses, criando um reencontro agora entre música e circo fora do picadeiro Picolino.

Na verdade, a música ao vivo no circo Picolino, hoje em dia, já é uma referência artística dentro da cidade de Salvador. Isto revela um desdobramento das atividades artísticas do circo, que passa a interagir com a sua música em outros espaços de fruição artística.



Juracy do Amor e Betão - Cenascotidianas@circ.pic - Teatro Castro Alves / 2007

3.4. IMPROVISO

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. (CLARICE LISPECTOR – **Água Viva**)

Improvisar significa criar no momento da execução. Assim, quem improvisa, é, ao mesmo tempo, executante e compositor. A personalidade de quem improvisa é refletida no ato da improvisação, bem como o “estado de espírito”, o humor, as inquietações, etc.

O ato de improvisar não é restrito apenas a alguns músicos, muito pelo contrário, para improvisar é necessário estudo, persistência e dedicação. Interagindo com algumas “fórmulas básicas”, a capacidade de improvisar pode ser desenvolvida por qualquer um. Há que se fazer uma ressalva, pois é impossível ensinar uma pessoa a ser criativa, porquanto este é um aspecto bastante subjetivo, no entanto, com certa dedicação, aprimoramento por meio de ensino-aprendizagem corretos é possível que a criatividade – um elemento inato ao homem – se desenvolva de forma bastante significativa. É aí que entra toda a importância da questão pedagógica a que me referi anteriormente.

Na música, como em tudo aquilo mais que requer o desenvolvimento da criatividade, é necessário o desenvolvimento de habilidades, mas não vai aí nenhuma “receita”. Nas experiências educativas voltadas às artes constata-se a recorrência à habilidade de análise, que requer a capacidade de avaliar e pensar de maneira crítica de modo a resultar num ‘raciocínio convergente’, onde idéias, opiniões e possíveis soluções são ponderadas durante uma avaliação. Esse raciocínio convergente, parte da distinção entre um conjunto de (novas) idéias que tenha potencial de serem exploradas, capacidade imaginativa, abertura para interagir com novas idéias e assim por diante. Em suma, todo um processo que vai se construindo no dia-a-dia de cada participante do grupo.

Assim, tendo em vista o modo como acontece a criação e simultaneamente a aprendizagem e o desenvolvimento musical na Cia.Picolino, desde já algumas características podem ser destacadas. Um aspecto fundamental para o músico, por exemplo, é a percepção e a atenção constante a tudo que está ocorrendo no espaço cênico como um todo.

O circo Picolino trabalha com o conceito de música ao vivo. Desde o início, quando houve a possibilidade de ter uma banda ou pelo menos algum músico disponível e disposto a viver essa história circense, foi possível a realização da música no Picolino. O diretor Anselmo Serrat sempre priorizou e demonstrou muito interesse para que houvesse música ao vivo no circo.

Essa questão da música ser ao vivo no Picolino também é proveniente de uma questão estética, uma vez que a música ao vivo estimula o artista a se desenvolver melhor na cena, sem medo, aprimora a sua performance artística.

Nesse contexto, a percepção e o improviso têm papel significativo no desenvolvimento do espetáculo. Deste modo, as formas sonoras que definem uma determinada forma musical terão sempre um grau de abertura para mudanças repentinas e momentâneas, em função do jogo de interação que se estabelece entre as diferentes linguagens que compõem o ambiente cênico. Esse é um fator realmente bastante expressivo na música produzida nos espetáculos da Cia.Picolino, já que aliada à essa capacidade de realização do improviso e da quebra das formas tradicionais de se fazer música, está um dos grandes eixos do aprendizado e desenvolvimento musical, principalmente nos músicos da companhia.

O improviso é um dos temas de destaque dentro deste circo, pois na realidade, na hora do espetáculo, tudo é realizado sem emendas, os movimentos são suscetíveis aos erros e quando o artista “erra”, a banda tende a acompanhar o “erro” e tocar para a cena mesmo que ela aconteça de uma outra forma que não foi prevista. O músico tende também a “errar” quando o artista “erra” o movimento, ou melhor, o músico cria um novo significado, a partir do som, para aquela cena. A esse “erro” eu chamo de “tentativa de acerto”.

Por exemplo, em um salto onde o artista tem que pular e se apoiar nos ombros de outro artista com os pés, se ele “erra” na primeira e segunda vez, mas acerta a terceira, para o público, que está ansioso para que o artista seja feliz em seu desempenho, é como se o número estivesse ensaiado assim. Isso mexe com a emoção de quem assiste a cena, cria um suspense incrível. Assim, a música “ao vivo” se serve desses acontecimentos e dá sentido à cena, criando essas atmosferas de suspense, apoiando o artista ao seu sucesso acrobático.

É exatamente essa relação que traz à música do circo Picolino um novo caráter e forma de atuação. O público, na realidade, não sabe realmente se o artista errou ou não. Isso acontece quando o músico interage corretamente com o “erro”, ou “tentativa de acerto”, pois o “erro” se transforma naturalmente em arranjo. O espetáculo não pode parar.

Todavia, a banda também “erra” e quando os músicos não executam bem a música ou não acompanham a cena devidamente, principalmente na questão rítmica, os artistas da companhia, hoje em dia, têm a percepção desse momento e tendem a esperar um pouco, até que tudo volte ao normal. Alguns artistas chegam a olhar para a banda, dando risadas, apontando o “erro” e se divertindo com os músicos em pleno desenvolvimento da cena.

Em se tratando da composição da música, no circo Picolino, não há necessariamente uma regra musical aplicada, leia-se regras de teoria musical e, principalmente, a quantização do tempo em compassos. É especificamente a música para a cena e a cena para a música. Essa é a estética musical anteriormente referida. De forma mais clara, o tema vai se desenvolvendo em relação ao que é apresentado no picadeiro, a exemplo de termos um tema com duas partes: // A // e // B //, onde em cada parte acontecem dois respectivos movimentos diferentes.

O número de trapézio solo, realizado no *Cenascotidianas@circ.pic* é um desses exemplos. Com um texto às vezes em “voz off”, às vezes realizado em cena, Anselmo recita uma poesia que retrata as relações afetivas entre um homem e uma mulher. Neste momento, a artista que está se balançando no trapézio, é acompanhada por uma trilha que simula as batidas do coração, ventos e alguns ruídos.

Num determinado momento, a artista, radicalmente, desce do trapézio com um pulo. Pulo esse que deve estar em sincronicidade com o texto dado, pois ela tem que saltar do trapézio exatamente quando acaba esse texto. Neste momento, quando a artista pisa no picadeiro, o músico tem que soltar no *sampler*, a outra parte da trilha concebida para esta parte – um tango moderno com uma letra que descreve a malícia feminina e seu poder de persuasão e controle.

O músico nunca soltará a trilha no mesmo lugar, pois sempre dependerá da chegada da artista no chão, bem como a artista para saltar do trapézio precisa estar em sincronicidade com o texto dado por Anselmo, que, por sua vez, ao perceber o movimento da artista, adianta seu ritmo recitativo, ou não. Por outro lado, a artista também tem que esperar o texto acabar, e assim concluir o número. Esta é a letra:

Veneno faz o mundo girar, um calafrio de medo eu não posso evitar.
Quando ela espalha o seu doce perfume, sinto no peito a paixão e o terror.
Se alguém soubesse o que me passa, ao vê-la alegre dançando, me invade um cheiro de morte sinto loucura no ar.
Quando ela chega e pede um tango, me perco todo em seu rastro,
não há razão nem virtude só seu sabor nada mais.

Existem outros casos, como num número de vôos, aonde normalmente o artista não irá necessariamente esperar a parte “// A //” da música terminar e começar o outro movimento da cena. Ocorre exatamente o contrário, é a banda que irá interagir, de forma consciente e funcional, com este artista em movimento, e começar a parte “// B //” do tema, exatamente no momento em que o artista começar o “// B //” do número apresentado. Em entrevista, Gilberto Portugal comenta:

[...] essa coisa da forma da música, também isso é muito quebrado aqui no circo, porque às vezes tem uma demora, em algum movimento, mas que lá na frente, tem que se encerrar, porque acabou o número. Então a gente corre ou diminui, ou corta no meio a música. Se está na parte “// A //”, ou no meio, vai pro final. Isso é uma coisa que se aprende na prática.

Hoje em dia, consigo enxergar algumas exceções, como por exemplo: no número de tecido, do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, as várias desenroladas de corda que as artistas desenvolvem em cena, necessitam da marcação da trilha musical. Aí ocorre exatamente o contrário, são os artistas que, naturalmente, por já conhecerem a trilha, e devido aos vários ensaios, esperam os pontos de apoio, que na verdade são os pequenos repousos entre as grandes tensões, e assim realizam o número.

A trilha desta parte referida é composta de música eletrônica, com trechos *sampleados* da peça *Carmina Burana* de Orff, junto com frases de guitarra improvisada, que dialoga com os corpos em movimento. O baixo utiliza processadores de efeito e, no meio da trilha, é possível escutar frases de sax já gravadas, filtros e efeitos diversos.

Esta atenção ao espetáculo é um processo muito complicado, pois exige do músico e do artista não só o conhecimento do tema e da cena que está sendo apresentada, mas igualmente a atenção. Há que se ter em mente que a qualquer momento, seja antes ou depois, os movimentos irão mudar e a música também precisará mudar para a interação que mais se aproxime da intenção do que está sendo demonstrado ao vivo.

Desse diálogo constante surge o aprendizado, portanto a atenção à cena, proporciona, principalmente aos músicos, a capacidade de improvisar e se relacionar musicalmente, de maneira mais íntima com o movimento do artista em palco.

Destarte, além do aprendizado e desenvolvimento de novas músicas e maneiras diferentes de como executar essas músicas, percebo que o improviso é uma das qualidades mais importantes que o músico deve desenvolver no circo Picolino. Essa capacidade de improvisar em cena cria uma abertura muito maior ao entendimento de como se produz música no Picolino, principalmente no que diz respeito à forma musical. A dinâmica e o diálogo constante com o corpo do artista em cena favorecem o aprendizado de como se fazer música neste circo.

3.4.1 Música “ao vivo”, ou somente trilha gravada?

Se os espetáculos não fossem com música ao vivo, seria mais provável que a marcação das cenas fosse mais precisa, tal como acontece numa apresentação de ginástica rítmica, por exemplo, onde os movimentos corporais estão intimamente marcados pela música e existe uma marcação bem ensaiada com pontos de apoio.

Mas o circo não é só movimento corporal, muito menos um espaço onde as cenas são rígidas e padronizadas, o que acontece é uma imbricação múltipla de linguagens artísticas. Existe uma narrativa.

O circo é um espaço de confluência de saberes, de bricolagem de números, e neste circo, que em sua história sempre houve música “ao vivo”, mesmo no início quando a música era ilustrativa, creio que seria maçante e sem emoção a apresentação somente com trilha musical gravada.

Em entrevista com o artista da Cia. Picolino Edevaldo Santos de Souza, mais conhecido como Bába, ele comenta:

[...] música ao vivo é bom que dá aquela animada, entendeu? Você sente o seu sangue esquentar na hora entendeu? Aí você vibra, você... sei lá, quando você tá fazendo um show, aí você olha pros músicos, aí vê que os músicos também tá empolgado lá mesmo, tá empolgado mesmo, tocando pra você, pra você! Até energia pra você entendeu? Pra... pra você na hora do seu número botar pra lá também no seu número entendeu? É mais é... música ao vivo é tem que ser música ao vivo entendeu? Tem que ser.

Quando perguntado sobre a diferença entre música ao vivo e uma trilha já gravada em CD para as apresentações o Bába diz:

[...] de CD e música ao vivo é uma diferença, porque é assim né... CD você ta né, uma marcação sabe? Você, você tem que ir no ritmo do que tá ali gravado entendeu? Ao vivo não, ao vivo você pode inventar coisa na hora e que aí o cara também, se o cara quiser, tipo tiver tocando tipo uma guitarra, o cara quiser fazer outro som pra por número pode fazer na hora! Entendeu? Pra fazer coisas modernas também entendeu? Pode fazer coisa diferente, tipo você!⁷⁷ Num salto você sabe inventar entendeu? Inventar coisas entendeu?

⁷⁷ Aqui Bába se refere a minha atuação com a guitarra.

Edi Carlos Santos de Souza, mais conhecido como Binho, outro artista da companhia, irmão de Bába, comenta em entrevista:

Eu acho que a música ao vivo dá uma emoção a mais, tipo assim, pra mim que tô sempre aqui no palco, acho que a música é mais uma apresentação que acaba completando aqui o nosso trabalho, é ... no caso uma coisa que ... a música ao vivo consegue fazer pra mim pelo menos ajuda a gente nos tempos. Tipo assim, se você tem um Cd gravado você vai ter é que seguir aquele tempo, mas se a música é ao vivo, se por acaso você faz alguma coisa em que o músico tá ligado, ai ele consegue ou atrasar um pouco ou adiantar, isso assim que é ... aqui pra gente é muito rico, e só o fato é que nossa equipe que ta com as músicas sendo é criada, que é que junto com a gente no dia-a-dia né? Assim a galera que vem pra aqui, olha alguns ensaios, e cria as músicas. Eu acho que isso acaba enriquecendo aqui mais o nosso trabalho, e o circo como um todo né? E há anos atrás o circo funcionava com música ao vivo, era, era instrumentos de sopro, caixa, com aquela coisa que pra mim, hoje em dia eu sinto falta né. Aquela coisa a Fanfarra, trompete...ai hoje em dia as músicas mudaram, é mais cantora lírica é... percussão é teclado, é guitarra problemáticas, mas é uma coisa que acaba enriquecendo aqui o nosso trabalho.

Esses relatos apontam o modo como no Picolino não só o músico se desenvolve com a cena, mas o artista também se desenvolve com a música. Existe uma ligação forte entre ensino e aprendizagem cotidiana da música e do circo no picadeiro Picolino.



Quadrante - Cenascotidianas@circ.pic

Marcinho diz:

A música ao vivo facilita mais o nosso trabalho né? Por exemplo, se a gente errar, a gente tá fazendo algum número circense e erra o número. Com música ao vivo, o artista pode voltar atrás. E você, no som mecânico, você não vai se encontrar mais, vai adiantar ou vai se atrasar, aí você vai ter uma coisa e amanhã você vai ter outra. Porque você errou ali, você vai ter que voltar aquele mesmo salto que você fez, aquele mesmo número de trabalho que você fez, a música já tá lá na frente, ao vivo não, o músico ele vai sacar isso né, vai perceber que teve algum erro ali e vai fazer alguma coisa até uma brincadeira né, o ao vivo permite que você brinque, com o som mecânico eu acredito que é “tu lá e eu cá”. Eu vejo assim. Se acontecer um desencontro, já era, você perde todo o tempo. Tipo o número de Dandys. Ao vivo a música e a cena estão lá casadinhos sabe? Certinho lá passo-a-passo. No som mecânico não rola isso sabe? Os caras podem ficar bem à frente sabe, alta velocidade no número e a música pode estar mais pra trás sabe? Ao vivo não. Os músicos tão lá em cima, vocês⁷⁸ vão pra frente também adiantando a música. Aí vai casar, tem que ter um casamento, a música ao vivo com seu número ao vivo.

Daí a necessidade do músico aprender a tocar para a cena e não “para” a própria música. Aqui cabe comentar o que pretendo dizer o que é tocar para a cena e não “para” a própria música. Acredito que as práticas musicais vivenciadas no circo Picolino sejam singulares e únicas, pois envolvem processos de desconstrução e construção do conhecimento musical em função da cena a ser realizada, ou seja, o mais importante nessa prática musical é fazer uma música que dialogue coerentemente com a cena, uma música que faça parte do todo, que é o próprio espetáculo. Isto justifica dizer que o mais importante é tocar uma música que definitivamente colabore para a realização da cena. Assim, tocar para a cena e não “para” a própria música é não ficar fechado dentro de uma forma musical ou de um arranjo estabelecido que uma determinada música já traz em sua estrutura, mas sim, utilizar a música, como um elemento que colabore com a cena, através de um diálogo coerente. Essas práticas musicais vivenciadas no Picolino evidenciam novos caminhos no processo de ensino, aprendizagem e desenvolvimento da linguagem musical.

⁷⁸ Refere-se a nós músicos da Cia. Picolino

A quantização dos tempos em compassos não é uma regra, a métrica pode sofrer pequenas alterações em consonância ao número apresentado. A música pode exercer, a qualquer momento, outra relação espaço-tempo das notas musicais e podem ocorrer mudanças na estrutura da forma musical em relação à própria música e ao movimento do artista em cena. Daí a importância da música ser ao vivo. Tome-se como exemplo o número Dandys, conforme Bába diz:

[...] o que eu enxergo e vejo assim principalmente que você falou do Dandys, porque assim se tiver o número Dandys, não vai dar certo sem a música, e se tiver só a música sem o Dandys também não dá certo. Então tem que tá os dois juntos porque é a lei. Porque assim a banda tem que ir no ritmo dos caras que tá fazendo o Dandys, e os caras que tá fazendo o Dandys tem que ir no ritmo também da banda. Então tá os dois ali trabalhando ali a mente, tem que estar no mesmo ritmo entendeu?

Assim, da mesma forma que o músico teve que aprender e entender a cena apresentada, o artista da Picolino teve de “aprender a ouvir” o que está sendo executado ao vivo e, a partir daí, desenvolver a cena.

A premissa básica do músico no circo Picolino é a atenção constante ao que é apresentado, o improviso tem uma parte significativa no desenvolvimento do espetáculo. As partes musicais que definem uma determinada *forma musical* estarão sempre à disposição de mudanças repentinas e momentâneas.

Hoje em dia, em minha opinião, essa relação de quem acompanha quem no circo Picolino já está em transformação. Muitos artistas, principalmente os mais antigos, já conseguem se guiar pelas melodias, ruídos, texturas, e cruzar perfeitamente com os pontos de apoio, convenções e mudanças, atuando de forma mais consciente.

Acredito que uma relação mais marcada ou “perfeita” desse processo que envolve música *versus* cena, pode engessar o número artístico, pois o que há de mais intrigante, nas práticas musicais no Picolino, é a capacidade da realização do improviso, da quebra das formas tradicionais de se fazer música, e das possibilidades de produzir som. Isto não somente com instrumentos, mas com qualquer objeto que produza som, seja reciclado ou não, porém imprescindível para a cena. Nesse contexto, nas apresentações da Cia. Picolino sempre existirá música, nem que seja uma textura sonora.

3.5.A MÚSICA TRILHA O PICADEIRO

Nessa confluência de saberes e bricolagem de números artísticos, mesmo que a música não seja criada para o circo, a depender da sua estética, ritmo etc, o circo pode se utilizar dela e assim essa música ganhar status de música de circo.

Uma das características do modo como a música acontece no picadeiro da Picolino, é não possuir um caminho único, mas vários caminhos para se chegar a uma concepção artística mais elaborada, expressiva e definida.

Os caminhos que a música foi tomando dentro do circo se confundem com sua própria história de arte-educação revolucionária. As músicas, os temas, ou composições foram sendo criadas a partir do crescimento do circo e seus integrantes como um todo. Ocorreu então uma assimilação e, conseqüentemente, uma transformação de elementos pertencentes às técnicas circenses – como, por exemplo, habilidade, destreza e equilíbrio – em melodias e temas musicais.

Isso demonstra um caminho de aprendizado, pois o jeito como as coisas acontecem no circo Picolino são de forma espontânea e intuitiva, posso dizer assim: um ir tecendo os fios dessa rede – emaranhada de signos, símbolos e significados – coletivamente, de forma interativa, em sintonia com o desenvolvimento da capacidade de raciocínio e espírito crítico dos participantes. Nesse processo de tecer não há um caminho ou regra específica para o sucesso e o fazer artístico deste circo, mas o impulso da própria manifestação artística que cria, constrói e desconstrói os elementos. Não há fragmentação de saberes, de raciocínio, mas a complementaridade, a inter-relação, o entrelaçamento de atitudes e idéias. Sob essa ótica quero aludir a Humberto Mariotti quando escreve sobre *Os Cinco Saberes do Pensamento Complexo* e os pontos de encontro com as obras de Edgar Morin, Fernando Pessoa e outros escritores: “trata-se de uma evidência marcante da realidade do complexo que, como observa Morin, vem do latim *complexus* — aquilo que é tecido junto. Como na metáfora moriniana: os fios compõem o tapete, este só é tapete por causa dos fios, mas o que o constitui é a relação entre os fios de sua contextura e o conjunto da tapeçaria”⁷⁹

⁷⁹ Fonte: http://www.comitepaz.org.br/Mariotti1_1.htm.

Este circo prima pela valorização da diversidade cultural, onde os alunos, independentemente de cor, raça, credo, gênero e condição socioeconômica, se inserem no mundo do circo de maneira igualitária, onde os músicos e artistas colaboram entre si para um desempenho artístico que almeje a excelência. Um impulso que move todo este elemento vivo e orgânico chamado circo Picolino, para conquistas importantes e a aprendizagem em vários níveis do conhecimento.

Trata-se de dar vazão ao imaginário e à diversidade em todas as suas dimensões: na linguagem, na expressão corporal, na produção de imagens e símbolos, enfim, em todos os meios pelos quais o indivíduo pode criar coletivamente no espaço do circo, capazes de perceber a importância do conjunto. De forma simbólica pode-se dizer que rompemos com a linearidade e alçamos vôos circulares nesse espaço que é o picadeiro do Picolino, buscando consensos e sincronidade, compartilhando histórias, lendas e narrativas, respeitando-se a concepção de mundo e as várias nuances da realidade desse convívio fascinante e mágico do circo.

Com base nessa análise, no picadeiro pode acontecer um “erro” do artista, o qual será ressignificado, recriado, se transformará em arranjo e, sem perder o sentido da totalidade, a cena transcorrerá normalmente, e a música colabora para preencher essa lacuna. Assim a música enfatiza o “erro”, dispersa e re-conecta o público à cena, e instiga o artista a voltar e a acertar a acrobacia, seguir o enredo que esse movimento está descrevendo nesse momento. A música concebida no circo Picolino re-significa a cena, abrange novas nuances e perspectivas diferentes a cada espetáculo.

A união entre a música e o movimento do artista em cena, cria no momento da apresentação, uma partitura sensorial e visual que é escrita e desenvolvida ao vivo. No momento em que o artista realiza um salto mortal saindo da bascula, por exemplo, a melodia que acompanha esse número, tende a seguir esse movimento, e envolver uma frequência alta, porquanto o movimento é para cima, com dinâmica forte e explosiva.

Sendo assim, em cada espetáculo, acontece uma sinestesia áudio-visual. O artista sobe e o som também, tudo ao mesmo tempo, pois se o artista “errar” o salto, a música brinca com o seu “erro” e tenta “errar” também. O músico pode então executar glissandos, melodias que lembrem uma risada, *clusters* ou sonoplastia que indique, brinque e re-defina o “erro”, criando assim uma nova relação do que é visto pelo grande público.

3.5.1 Produção musical e composição dos temas no Picolino

Sobre os diversos caminhos da música criada no Picolino, Anselmo Serrat comenta que, normalmente, traz para os ensaios temas musicais já pré-selecionados por uma pesquisa temática, temas que ajudam a compor os movimentos de uma cena, ou ajudam na sua composição geral.

Esses temas são desconstruídos e reconstruídos pelos músicos, a partir da criação e ensaios dos movimentos e dos números circenses. O processo de composição das músicas no circo acaba sendo muito ligado àquilo que é representado no palco, as coreografias remetem aos temas pesquisados, os quais são discutidos nos ensaios.

Neste caso, a cena é criada através de uma imbricação dos conteúdos perpassados pela canção e traduzidos em movimentos corporais, mas no momento do espetáculo isto não é perceptivo. O público não saberá de fato quem veio primeiro – a música ou a cena – pode-se criar uma cena e, a partir dela, surgir a idéia musical, numa relação direta da cena para a música. Esta relação se dá de forma bastante interativa, os músicos se juntam e elaboraram ou reconstroem os temas, de acordo com o que é apresentado pelos artistas.

Muitas vezes, André Borges e Anselmo Serrat trabalhavam em quatro espetáculos simultâneos. Quando o espetáculo era uma homenagem a algum compositor, como por exemplo, Gilberto Gil, só havia músicas do Gil do começo ao fim, ou do Chico Buarque, ou só de rumbas e mambos, etc. André sempre tentava fazer algo “esquisito” com a banda que conseguia montar. Nesse primeiro momento, o trabalho era desenvolvido com uma proposta de conexão entre música instrumental e textos simultâneos, ou poesia. Às vezes, as crianças também cantavam e de tal modo o caminho da música no Picolino começou a acontecer.

Normalmente os temas que Anselmo trazia, serviam para dar dinamismo aos ensaios e acostumar principalmente o ouvido dos artistas com o ritmo. Com certeza esse é um dos parâmetros musicais mais explorados na construção das cenas e, por consequência, das músicas que irão dialogar com o número criado.

Anselmo Serrat tem uma participação bastante significativa na escolha dos temas e no direcionamento que essas composições terão, mudanças de percurso são procedimentos naturais que ocorrem exatamente a partir da prática constante e do amadurecimento de cada espetáculo.

Evidencia-se que a música exerce um papel diferenciado a cada novo espetáculo da companhia, cada um tem a sua idiossincrasia e, por isso mesmo, cada um tem uma formação específica e única de músicos, bem como temas e intervenções destinadas exclusivamente à cena.

Já nos primeiros anos pós-banda Craç!, quando a banda ainda era composta por sax alto e barítono, guitarra e guitarra baiana, percussão e bateria, (o baixista Beto Portugal ainda não fazia parte da banda), André, durante muito tempo, necessitou fazer algumas linhas de baixo com o sax barítono. A necessidade fazia com o que esse músico criasse novas formas de interação com a cena.

Com relação aos espetáculos dos alunos da escola (não os da Companhia), André Borges em entrevista relatou:

[...] Nem sempre se tem muita liberdade em relação à composição; isso sempre fica à mercê da idéia original do diretor ou da fragilidade do esquema, seja falta de tempo, dinheiro ou gente pra fazer o que se quer. Naquela época eu tinha que conseguir gente doida o suficiente pra querer fazer sem ganhar bem ou ganhar nada e, ao mesmo tempo, disponibilizar tempo suficiente pra ter a coisa pronta na hora certa. O processo de criação da trilha dos espetáculos, a partir desse momento, foi quase sempre o mesmo. Anselmo sentava numa mesa de bar e tomava “todas”, enquanto vomitava todas as idéias através de uma caligrafia tosca, num caderno de anotações. Depois marcava uma noite comigo e a gente tomava “todas” enquanto ele lia e explicava, eu fazia as minhas próprias anotações toscas. Geralmente a idéia da música vinha na hora e eu já discutia com Anselmo se era aquilo mesmo ou não.

Quando uma cena é concebida, geralmente uma idéia musical vem junto, também pode acontecer ao contrário – a música servir de apoio à elaboração de um número circense.

É fato que o crivo do diretor Anselmo Serrat é muito marcante, mas isso não inviabiliza a sugestão de novos temas e novas descobertas no processo de produção de música no Picolino.

Através do relato de André, fica claro que no processo de criação, a espontaneidade e o espírito criativo sempre estão à frente de qualquer teoria ou regras de composição. O desenvolvimento de todo esse processo é determinado pelas interações mútuas entre o diretor, os artistas, e os músicos. Obviamente nós, da Companhia, não somos passivos sob a influência do meio, ao invés disso, respondemos aos estímulos gerados a partir dessa interação, agindo sobre estes, construindo e organizando o próprio conhecimento, cada vez de forma mais elaborada.

É dessa maneira que a criação e, por consequência, o aprendizado se processa nessa escola, de forma processual e espontânea, sem aprisionamentos, nem regras duras que acabam por aterrar a descoberta instintiva do conhecimento. Percebe-se que no Picolino não se separa o fazer artístico da formação do indivíduo, haja vista que estamos fazendo arte, e ao mesmo tempo, trabalhando com formação.

Ao se focar com mais acuidade na pedagogia da Picolino, fica notória a inexistência de uma lógica fundamentada nas diretrizes cartesianas no ensino-aprendizagem, no fazer artístico e musical, a qual resulta na fragmentação, descontextualização, simplificação, redução, objetivismo e dualismo. Esta que é a mesma lógica hegemônica em muitas escolas e que ainda persiste em direcionar o olhar das pessoas, exclusivamente para o que é objetivo e racional, desconsiderando a dimensão da vida e da cotidianidade: a emoção, o sentimento, a intuição, a sensibilidade e a corporeidade.

Com o passar dos anos, e com os alunos já mais crescidos, surgiu uma possibilidade deles também poderem tocar durante o show, como André Borges comenta:

Com os anos passando e os alunos numa faixa etária mais alta, surgiu a possibilidade deles também tocarem durante o show. Aroldinho Macedo⁸⁰, que tinha os três filhos estudando lá, me ajudou a montar a primeira banda de percussão dos próprios alunos, que servia de apoio pra banda oficial. Pra montar a banda, claro que não foi tão difícil. O tempo é sempre curtíssimo, então foi só uma questão de saber quem tinha já o ritmo na baqueta e quem não tinha. Fizemos uma audição e pronto. Não deu pra fazer muita oficina com a galera. Foi só botar baqueta na mão e ensaiar as passagens para que passasse de zoada louca a ritmo coerente.

⁸⁰Músico baiano, filho de Osmar Macedo o inventor do trio elétrico.

Percebe-se uma característica importante no Picolino e que merece destaque. O circo Picolino tem uma alma criativa muito inquieta, que constrói e destrói em seus processos de criação, ao partir de uma ação dialógica, haja vista que lida com o impreciso e o inesperado, com as incertezas, mas aposta no sucesso e nas conquistas. Como diz Morin (2005, p. 59) “a condição humana está marcada por duas grandes incertezas: a incerteza cognitiva e a incerteza histórica [...] conhecer e pensar não é chegar a uma verdade absolutamente certa, mas dialogar com a incerteza”.

Normalmente, na parte musical, tudo o que é realizado no Picolino é feito de última hora, o que exige o máximo de criatividade e capacidade de diálogo e interação entre os sujeitos envolvidos no processo. Por mais contraditório que isto possa parecer, acarreta ordem dentro do caos, proporciona processos criativos. Ao mesmo tempo dificulta se conseguir uma execução musical limpa e clara, o que pode ser revertido, por outro lado, de forma positiva, considerando-se que sempre a música está aberta a novas nuances. A fim de enfatizar o que está sendo tratado, retorno ao pensamento complexo de Morin:

O aprendizado da vida deve dar consciência de que a “verdadeira vida”, para usar a expressão de Rimbaud, não está tanto nas necessidades utilitárias – às quais, ninguém consegue escapar –, mas na plenitude de si e na qualidade poética da existência, porque viver exige, de cada um, lucidez e compreensão ao mesmo tempo, e, mais amplamente, a mobilização de todas as aptidões humanas (MORIN, 2005, p.54)

Retomando as falas dos participantes do Picolino sobre a produção de música para os espetáculos, André Borges comenta sobre outra característica que revela a autonomia, a liberdade de expressão musical, mas sem uma devida organização:

[...] Outra característica do nosso circo Picolino, e esta talvez tenha sido culpa minha e também do jeito como o processo da música se desenvolveu na Iona. Desde a vontade da banda Crac! de sonoplastizar tudo que via, os artistas cresceram sem se preocupar em contar a música pra atuar no momento exato. Ao invés disso, a música ia atrás dos movimentos com suas pseudo-formas abertas e olhos atentos do "maestro". Os artistas apenas faziam o que bem queriam e quando queriam. Começamos a mudar isso nos últimos anos, e, no caso de Cenascotidianas@circ.pic, isso já se torna problema do passado.

Este fazer musical, sempre de última hora, e essa impressão de André Borges, em se sentir "culpado" por não ter ensinado aos artistas a contarem os compassos e a se locomoverem pelas partes musicais que compõem um tema, por outro lado, oportunizava um diálogo interativo com a música, no qual o movimento do artista indicava o caminho musical que música tinha que percorrer.

Mesmo sem André Borges formalmente ensinar a contagem em música, o desenvolvimento musical dos artistas envolvidos com um fazer musical, que já dialogavam com o seu corpo, proporcionou a eles, um entendimento de uma música, que acompanhava o corpo em movimento.

No espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, é possível identificar momentos em que os artistas já se guiam pela música. Algumas marcas musicais inscritas na trilha desenham o desenrolar de um número. Movimentos expressivos que interagem com texturas, ritmos, melodias, climas da música, e proporcionam um diálogo participativo. Os artistas "ouvem" a música e, a partir daí, desenvolvem a outra parte do número. Daí a importância do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* para a caracterização do desenvolvimento da interação da música com os artistas de forma geral. Um caminho de mão dupla.

Esse diálogo no espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* está tão vivo que existe uma interatividade não só da música com as cenas, mas também dos músicos com os artistas, o que é traduzido por Marcinho, artista da companhia:

Eu acho que o Cenas é tudo a ver com a música sabe? Tem tudo a ver, eletrônico, eu acho que tudo a ver. Eu acho que o Cenas, o musical do Cenas, eu acho que tá casado aí com a gente. No próprio espetáculo a gente canta, bate palma, dá o ritmo. Então a gente nesse espetáculo tem essa liberdade sabe? E eu acho que o Cenas é o espetáculo que a música tá mais dentro. Por exemplo, tem um momento de acrobacia que Betão sai do canto do picadeiro, lá do cantinho dele pra entrar junto com a gente. A gente tá fazendo acrobacia, ele cola com a gente, a gente lá vai fazer as coisas, artes mortais, ele embaixo da gente cantando! Pô velho, que maravilha, imagine, então isso pô tô feliz da vida, você mesmo tocando guitarra tá lá, chega lá "uenuenuuuem" junto aí, colado mais próximo. Nos outros espetáculos tem também essa ligação, mas é mais distante, digamos o que... dez metros de distância? Cinco metros de distância? No Cenas não, no Cenas é juntinho velho, coladinho ali sabe? Os músicos e a música tá dentro do picadeiro tá no picadeiro, tá no picadeiro com a gente.

Com a entrada de Amadeu Alves no circo, aconteceu uma explosão de criatividade, conforme André Borges relata:

[...] Até então o circo tinha poucas composições próprias, mas depois de Amadeu algo estranho aconteceu, provavelmente pela facilidade de compor dele e meu hábito de improvisar no desconhecido. Tínhamos um espetáculo ambulante pra montar e apresentar nos shoppings e apenas em uma sentada eu e Amadeu compomos juntos as nove músicas desse espetáculo. Ficamos impressionados com o resultado e decidimos convencer Anselmo a tentar compor todas as músicas do próximo espetáculo de fim de ano. O incrível disso é que nossas músicas, além de agradáveis e animadas, eram super visuais e bastava o soprano - meu novo brinquedo - e o violão pra tudo acontecer. Claro que a gente seguia regras óbvias de ritmo e harmonia, tipo para as coisas números e imagens circulares, usar 6/8 ou intervalos de quartas, etc, e costumava adaptar as formas das músicas na hora pra casar com os finais dos números e coisas do tipo.

Essa relação entre André Borges e Amadeu Alves foi única e, apesar deles dois serem muito diferentes um do outro e terem pontos de vista divergentes, segundo André, musicalmente parecia interminável a interação musical.

Em se tratando dos temas, o contexto das composições é muito variado e diverso, envolvem elementos culturais brasileiros e da mixagem cultural que o Brasil representa. Uma representação cultural tão grande, que acredito que só é possível devido à nossa própria história de colonização que sofremos ao longo destes 500 anos.

As imbricações de diversas culturas: africana, holandesa, portuguesa, espanhola, e tantas outras, certamente revelam-se no picadeiro da Picolino, uma relação multiétnica, que comporta as mais diversas representações culturais e artísticas.

Assim também é a música produzida neste espaço de fruição da arte, na qual é notória a funcionalidade da música que interage com as cenas, numa relação de dentro pra fora e de fora pra dentro. Uma simbiose de linguagens artísticas, na qual a música aparece como veículo condutor e construtor, dentro do imaginário pessoal de cada participante – seja ele músico, artista ou público.

Nesta visão, a música traz uma linguagem necessária e fundamental no espaço Picolino. Binho, artista da Cia. Picolino, comenta a presença da música em várias partes do mundo artístico, sua funcionalidade e atuação:

[...] É onde várias linguagens artísticas se encontram e acabam até casando né? Assim o casamento é... muito bonito, porque aqui a gente trabalha, nós que trabalhamos com várias é linguagens com circo, com teatro, com candomblé né? São histórias de pessoas que fizeram sucesso, como Glauber Rocha, sempre a música tá lá fazendo parte disso né? Cada trabalho desse tem a sua música, tipo, o candomblé tem a sua música, o seu ritmo, mas lá pra música do Glauber Rocha, ele tinha aquelas músicas dele, do cangaço que tinha a ver com o filme, mas tem música. O circo tem as suas músicas, o circo faz parte desse universo, você vai prum teatro, você vê aquela música lá, sempre tem aquela música de fundo, sempre tem uma é... uma musiquinha. Cê vai é...pra uma capoeira, tem música, tem o seu ritmo, mas tem a música. Eu acho que, dentro da arte, a música é uma coisa que é assim fundamental né? Seja ela qual for, circo, teatro, capoeira... por aí.

Já em relação ao processo de composição, os músicos sempre tiveram oportunidade em desenvolver idéias musicais e colaborar na construção das músicas, sendo que a maioria das composições são de André Borges e Amadeu Alves. No picadeiro da Picolino é sempre possível a experimentação e a contextualização de temas e composições vindas dos próprios músicos residentes. Esses artistas-músicos têm a oportunidade de mostrar sua obra e contextualizá-la no picadeiro. Amadeu Alves comenta sobre o processo de composição dos temas.

[...] É como um salto do trapézio. O sentimento de confiança e de sintonia sempre faz com que busquemos a direção do que o número dentro do enredo pede. A atenção ao movimento, com a intenção do diretor, com a expressão dos artistas, e um desprendimento dos padrões, nos dá sempre uma liberdade para experimentar.

Antes de existir o espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, o circo Picolino, em sua estética de som, trabalhava somente a música instrumental brasileira. Este conceito de música instrumental brasileira no circo surgiu da sua própria realidade, sua brasilidade e sua história que se assemelha à do próprio povo brasileiro, uma realidade de luta e posicionamento afirmativo perante aos contrastes sociais.

Exatamente pela organicidade e liberdade, existentes no Picolino é que ocorreu espontaneamente o processo de introdução da música vocal no circo, sem muitas objeções. As necessidades foram aparecendo e não houve restrições se era música vocal ou instrumental. No entanto, é possível numa escala quantitativa, determinar a existência de um número maior de música instrumental em relação à música vocal, de uma forma geral.

Já nos processos de composição é notório perceber como as músicas estão intimamente ligadas ao tema do espetáculo e, ao mesmo tempo, especificamente aos diversos números que compõe o todo. É a partir do tema geral do espetáculo que se começa o trabalho de composição – das partes para o todo e do todo para as partes numa intensa e contínua relação.

O *Cenascotidianas@circ.pic*, é um exemplo, acerca desse espetáculo trago maiores detalhes em capítulo específico, adiante. Basta aqui dizer que mescla técnicas circenses, música, dança, teatro e poesia, mostrando o dia-a-dia de uma escola de circo numa metrópole, com direito a ônibus cheio no caminho para a aula, dificuldades junto à fiscalização e retrata os bastidores do picadeiro.

Foi a partir desse vivenciar urbano e cotidiano, no qual esse espetáculo está intimamente ligado, que se pôde, pela primeira vez no circo Picolino, utilizar música eletrônica. Como já disse, o circo Picolino tem uma escolha musical que privilegia as referências brasileiras, porém bastante misturadas com diversas culturas. Com base nisso, o *Cenascotidianas@circ.pic* inaugura um novo diálogo, desta vez com a música eletrônica, que é mais identificada com os referenciais europeus. Contudo, sua utilização hoje em dia, acompanhada pela globalização do mundo e rápida disseminação das informações, aponta justamente o quanto a música eletrônica hoje já não é mais tão “européia”, mas assume um estilo contemporâneo e cosmopolita.

Nessa guinada ocorre uma ruptura com a cultura de só haver música com características brasileiras. Agora a trilha mescla elementos da música eletrônica com “jeitinho” brasileiro, desde a sua concepção à execução. Este é mais um momento em que o circo demonstra a sua incrível capacidade de agregar conceitos e estéticas diferentes, ao seu estilo mutante e itinerante.

Sendo assim, a observação constante desse processo criativo, determina a elaboração dos temas, por exemplo, um tema musical pré-existente pode servir ao número em construção. Os músicos também podem criar um novo tema com essas características, com um novo arranjo, uma nova forma.

Nos espetáculos os músicos criam uma “bolha de mistério”, um jogo alternado de tensões e repouso, a música interage com a cena, revela novos caminhos, estabelece diálogos. Isso é perceptível quando observamos os rostos da platéia fixados nos movimentos acrobáticos, quando a emoção toma conta do picadeiro.

Aqui a música ganha um papel místico e desafiador, estabelece uma base, uma linha condutora perfeita para a cena acontecer. Sem música, a emoção almejada no circo perde seu poder, a cena fica pobre, sem vida. É exatamente essa conexão, essa interação músico/artista de circo o que realça a magia e o fascínio em pleno movimento, uma simbiose invisível, espacial, temporal, lúdica e intrigante, que dá o “tom”, o “clima” do espetáculo. A música se desenvolve com a narrativa do espetáculo e vice-versa. Torna-se co-autora da dramaturgia em alguns números.

O papel da banda Picolino no circo é fundamental. Aos músicos não basta apenas tocar os temas, porém desenvolver suas habilidades, a capacidade de conexão e condução do que está sendo apresentado. O diálogo é imprescindível para a realização do número circense. Antônio Marcos, artista da Cia. Picolino, comenta:

Aí o artista ouve vocês e vocês ouvem o artista, sabe o momento certo né? Ouve, audição né? Pra ouvir, e vocês sente o corpo dele no momento certo, ouve o corpo dele na hora certa, então é isso a parte que é legal entendeu, mas é maneiro.

É interessante perceber que a relação estabelecida é exatamente a daquele momento. Mesmo havendo ensaios, nunca se sabe ao certo o que irá acontecer no picadeiro, pois sempre haverá novas nuances, o encontro com o inesperado. E a música precisará acompanhar essas nuances.

Na construção da trilha musical para o espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* é interessante observar como o processo foi realizado. Em entrevista com Anselmo Serrat, ele revelou que alguns números e cenas, que ele escreveu, já saíram no ritmo da música que ele já tinha pré-selecionado. A partir da escuta, ele ia desenvolvendo o roteiro, ou seja, uma idéia musical era desconstruída, transformada e transmutada, para ser novamente re-construída e executada ao vivo, junto com a cena, conforme relata Serrat:

Na verdade alguns discos que acabaram caindo na minha vitrola acabaram me exigindo a escrever no ritmo do disco. Então, já começa lá essa coisa entende? Eu comecei a escrever no ritmo daquilo. Quando eu terminei, eu já tinha um monte de coisas já no ritmo que me interessava, que tinham sido ditadas pelo disco, que eu tinha recebido. Que não era à toa, porque eu estava pesquisando dentro de uma linha, tanto musical, estética né? Que eu peguei com pessoas, que combinaram com isso. Então algumas músicas, eu cheguei pra André e disse: André a música é essa, agora eu não quero ela né! Eu quero ela nesse andamento, com esse impacto dela, porque foi ela que produziu é... a situação. Então agora eu quero que você entre na viagem e produza a situação em cima disso, como sangue de bairro do mangubeat do povo lá de Recife.

Os artistas já com a cena pronta, ensaiavam o número e ouviam a música que Anselmo havia selecionado. Já os músicos, para acostumarem também o ouvido com essa música, a internalizavam e, a partir daí construíam outra música.

Fica claro novamente que o ritmo é o alicerce da realização dos temas que são posteriormente inscritos nos corpos em movimento, cabe ao músico desconstruir e reconstruir a música e executá-la para a cena. Um claro exemplo disso é o número do trapézio de quatro. Esse instrumento é composto de cinco cordas amarradas a uma única grande barra de trapézio, em maneira de dividi-la em quatro trapézios fixos. A música que Anselmo selecionou foi uma música de Lulu Santos “De repente Califórnia”⁸¹.

Beto Portugal e André Borges compuseram outra música, baseando-se apenas na pulsação rítmica e no andamento. A idéia original permaneceu, só que agora com uma nova composição baseada exatamente no ritmo. A nova música chama-se “Delícia”⁸²

⁸¹ Anexo

⁸² Anexo

3.6 ENSAIOS

No circo, sempre antes de estrear ou re-estrear um espetáculo, acontecem os necessários ensaios gerais. Esses ensaios são fundamentais para uma reaproximação ao “todo” do espetáculo. Nesse todo, se encontra a relação entre a música e o movimento do artista.

No ensaio geral, existe a possibilidade de experimentação e reorganização das músicas, em função das cenas. É um momento de “enxugar” e “limpar” o espetáculo, seja na parte musical ou na parte dos movimentos dos artistas, seus textos e interpretações.

Esses ensaios proporcionam um fortalecimento do espírito coletivo no circo, pois favorece o encontro de todos os envolvidos no espetáculo, o que favorece a união necessária ao bom funcionamento da Companhia.

O ensaio é o momento ideal para as definições de formação das cenas e suas execuções junto com música. É um espaço de criação, elaboração e de escolhas, desde roteiros à concepção de novos temas e novas inserções sonoras.

Se no momento do ensaio uma idéia nova aparecer, ela é exposta ao grupo de forma tranqüila e, se interessante, é colocada em prática no picadeiro. O que é criado nos ensaios pode ser agregado ao espetáculo e, depois de ensaiado diversas vezes, com bom resultado, poderá fazer parte da apresentação.

Os ensaios servem principalmente para marcar as cenas e as entradas dos artistas e das músicas em seus respectivos números. Muitas músicas que a banda toca são composições próprias, outras são releituras, às vezes são somente ruídos sonoros, sons para cena como, por exemplo, um ruído ou uma risada com o sax ou guitarra, ou seja, efeitos diversos que contextualizam a cena no imaginário do espectador. Mesmo não sendo o exato ruído que irá acontecer na hora da cena, é importante ensaiar, para saber que ali, naquele momento, haverá um ruído.

Assim, os ensaios servem de base geral, mas não se constituem em regra imutável de como se fazer música no circo. São nos ensaios que os músicos determinam um caminho, no qual a música acompanhará os movimentos dos artistas. É somente na hora da execução, no espetáculo, que essa música ganhará seu real significado.

O ensaio específico da parte musical pode ser realizado num primeiro momento, em estúdios de música, só com os músicos. Mas esses ensaios servem apenas para que os músicos peguem a harmonia e melodia das músicas, bem como entender uma forma musical inicial, que certamente será desconstruída em função da cena.

Nos ensaios gerais os músicos e artistas realmente conseguem captar como a música vai funcionar para determinada cena e vice-versa. Os processos dos ensaios gerais são de fundamental importância para o circo, pois realmente servem para criar e estabelecer as relações e os pontos de apoio dentro do espetáculo. Aqui fica mais claro a minha fala: *tocar para a cena e não para a própria música*. Pois aqui no Picolino não adianta o músico ou artista chegar com uma enorme informação artística e querer colocar e executar tudo o que sabe na hora da apresentação, pelo contrário, aqui no circo Picolino se faz necessário a compreensão e o entendimento do espetáculo de uma forma geral e a partir daí, dialogar coerentemente com o todo, ou seja, o músico ou artista que chega à Escola Picolino, naturalmente passará por um processo de formação.

O circo não trabalha com edições, trabalha com o aqui e agora. Música e cena, cena e música, artista e músico, músico e artista, numa inter-relação profunda, plena de significados e valores, uma busca constante da realização artística, através da construção cotidiana dessa relação.

Devido às inúmeras dificuldades, seja por falta de dinheiro para o transporte dos artistas até o circo, ou horários disponíveis de todos os envolvidos no processo, é muito complicado manter uma regularidade dos ensaios. No entanto, quando acontecem os ensaios gerais, eles são realizados no próprio circo, envolvendo artistas, direção e músicos.

3.7 INSTRUMENTOS

Os instrumentos executados no circo Picolino variam em relação ao que está sendo apresentado, já que tudo depende da cena. Neste quesito, pode-se ter numa mesma cena: apito de nariz e bateria, baixo e guitarra, já em outra só percussão, ou somente vozes ou só violão.

Em decorrência das diversas possibilidades de se produzir som no circo Picolino, surge a capacidade de se utilizar diversos objetos, reciclados ou não, que produzam som e sejam importantes para a cena. Isto porque no Picolino não se trabalha somente com instrumentos convencionais, haja vista que é, por essência, um espaço aberto à criatividade.

No entanto, existe um núcleo musical básico, que atualmente é composto por: baixo, bateria, guitarra, violão e vozes. Esta formação difere da anterior, por não ter o sopro e o teclado. Esta é uma formação, que atende às necessidades do projeto “Todo mundo vai ao circo”. No entanto, a depender do espetáculo, toda a estrutura da banda poderá mudar, a exemplo do espetáculo *Cenasctidianas@circ.pic*, que só tem dois músicos, eu e Betão, no qual tocamos tudo.

No Picolino, os instrumentos de percussão são muito utilizados, os reciclados aparecem em forma de piano de garrafas, ou baquetas e caxixis feitos com materiais diversos.

No espetáculo *Cenasctidianas@circ.pic*, além da trilha gravada, utilizamos o contrabaixo e a guitarra. Também são utilizados materiais de construção civil – enxadas, facão, maquina, furadeira, conduíte etc. Atualmente o *sampler* também faz parte do elenco de instrumentos. Deste modo, a escolha de determinados instrumentos está vinculada à decisão sobre qual sonoridade será necessária à cena.

De acordo com o exposto, evidencia-se que para ser músico da Cia. Picolino, acima de tudo, deve haver aptidão e disposição para executar diversos instrumentos, proporcionando assim, ao músico, desenvolvimento e aprendizado constante de novas técnicas e estilos diferentes. Isto, de certa forma, remete a alguns aspectos históricos do mundo do circo, no qual alguns artistas (principalmente os saltimbancos) tinham que saber fazer de tudo um pouco – cantar,

tocar, armar a lona do circo, se maquiar, etc. revelando assim ser polivalente em sua performance.



Tecido - Cenascotidianas@circ.pic

3.8 DIREÇÃO MUSICAL

A banda Picolino possui direção musical. Hoje em dia, o diretor musical é Gilberto Portugal. Como em qualquer grupo, é fundamental a existência de um diretor musical, que aresta as pontas e define os arranjos com maior acuidade. Nesse caso, formata, junto à direção geral do circo, o roteiro dos temas, as idéias de formas e as aplicações de texturas e ruídos na cena.

O diretor musical tem o papel de traduzir para os músicos a idéia musical da cena, e o que é necessário para uma execução musical que dialogue e colabore com a cena. Obviamente os músicos têm que estar sempre atentos à cena, no entanto, no palco, a última palavra é a do diretor musical. Caso aconteça alguma mudança repentina na ordem dos números e das cenas, ou uma mudança de escolha na ordem das músicas, ou até mesmo a mudança de uma música por outra, cabe ao diretor musical decidir e interagir com os músicos, a fim de que tudo saia correto e sem falhas. O diretor musical, para o circo, é o ponto de apoio e ligação entre o diretor geral, os artistas e os músicos. É de extrema importância a sua presença, principalmente na hora da apresentação, onde é fundamental um ponto de comunicação interno, para o bom funcionamento do espetáculo.

De acordo com o exposto neste capítulo, fica mais claro entender como são as artimanhas no percurso dessa trilha rumo ao picadeiro e ao espetáculo em si. É um constante tecer junto nesse emaranhado de fios que compõem uma rede de significados que vão dar o colorido à cena. De fato, acontece uma "transmutação alquímica", com a união de todas as linguagens interagindo com o todo do espetáculo, a mesma **TRANSFORMAÇÃO** preconizada no ensino-aprendizagem, sob um olhar transdisciplinar.

4 UM ESPETÁCULO

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o presente e torna-o passado. [...]. Mais que um instante, quero ser seu fluxo” (CLARICE LISPECTOR – **Água Viva**)

Este capítulo é um relato sobre os aspectos gerais do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, no qual participo como músico e ator. Aqui faço uma pequena “decupagem” do espetáculo e descrevo sobre a execução e concepção da trilha sonora, sua interação com o que acontece em cena na visão de quem faz. Trago também uma análise sobre a Cia. Picolino e seus processos de criação (SCHAFER, 2001), onde relato sobre os processos de ensino-aprendizagem, e como os músicos e artistas aprimoram e desenvolvem a linguagem musical na Cia.Picolino - os processos de ensino-aprendizagem da linguagem musical que permeiam os processos criativos da Cia. Picolino de artes do circo. Trago também, a necessidade de compreensão da expressão musical, de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem, através de um real entendimento dos diversos aspectos que caracterizam social e culturalmente essa manifestação artística.

4.1 CENASCOTIDIANAS@CIRC.PIC

O *Cenascotidianas@circ.pic* envolve grandes personagens da construção cultural do Brasil, suas relações, vidas, seus compromissos, horários. Acordar cedo, escovar dentes e pegar a condução até o circo, são cenas representadas no picadeiro, como uma luta diária de sobrevivência, em meio a tantas divergências burocráticas que a escola enfrenta para realizar seu trabalho de arte-educação revolucionária. Trata-se de um espetáculo que buscou a alma do brasileiro, através do romance "Viva o Povo Brasileiro", de João Ubaldo Ribeiro.

Neste espetáculo a Cia. Picolino se arrisca um pouco mais na experimentação e nas possibilidades da arte circense. Neste participam 17 artistas circenses e dois músicos, dentre os quais eu sou um deles. O *Cenascotidianas@circ.pic*, mescla dança, teatro, poesias, ruídos de máquinas de construção, sons de piano de garrafas, instrumentos reciclados, percussão, instrumentos de corda, música eletrônica, samplers e muita performance e habilidade dos artistas da Cia. Picolino.

O *Cenascotidianas@circ.pic* estreou em dezembro de 2003, dentro do Projeto Viva o Circo Ano XVIII e participou do Festival Internacional Planeta Circo, em julho de 2004, em Brasília/DF. Depois ganhou, no final de 2004, o Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo e em 2005, e realizou uma turnê pelo Brasil através do Projeto Palco Giratório (SESC).

Neste período de 2004 eu ainda não fazia parte do espetáculo, mas com a saída do saxofonista André Borges, por motivo de viagem à Europa, fui convidado a fazer parte do elenco. Essa experiência foi realmente fantástica, pois substituir um sax por uma guitarra, no início, me deixou bem intrigado. Na verdade o grande desafio não era fazer o que André fazia, pois seria realmente impossível, mas compreender o espetáculo com um olhar de dentro para fora, como Anselmo Serrat diria: “entrar na viagem”. E foi isso que aconteceu.

Neste momento cabe relatar como foi meu processo de aprendizado para a realização desse espetáculo. Primeiramente centrei meu foco em ouvir a trilha executada por André Borges e assistir ao vídeo do espetáculo, seguidas vezes. Ao mesmo tempo, os encontros com o diretor musical Beto Portugal, foram de extrema importância para a internalização dos tempos e dos momentos em que haveria mudanças. O espetáculo é dinâmico, ligeiro, não tem pausas.

No entanto, eu realmente só consegui entender a dinâmica do espetáculo quando começamos, de fato, a ensaiar no picadeiro da escola, com os artistas executando os números, e eu e Beto Portugal interagindo com a trilha. Nesse momento percebi que eu tinha entrado no espetáculo definitivamente, e me senti aliviado, pois agora compreendia suas partes interagindo como um todo, e sabia exatamente as marcações e os momentos de improviso.

Novamente é importante falar do improviso, pois é um recurso de grande utilidade no circo; não há uma trilha igual à outra. Eu e Beto gravamos muitos shows em MD⁸³ na turnê que fizemos pelo Brasil em 2005, pelo projeto Palco Giratório e pude constatar que essas trilhas não se repetem – têm sua dinâmica própria que é inerente a cada momento do desenrolar da cena exibida. Diante da velocidade e da pulsação própria do que está sendo apresentado, das mudanças, não é possível seguir uma partitura pré-existente.

No entanto, a energia está lá, é a mesma de outras performances e é a mesma quando André interagia com o sax. Reafirmando os conceitos de performance, Glusberg (1987), não existe nenhuma performance igual à outra, nunca acontecerão os mesmos momentos, sempre haverá um atraso ou um avanço na cena, as melodias do improviso, respeitando os pontos de apoio, serão naturalmente diferentes.

Sendo assim, é natural que no espetáculo aconteçam novas variações do tema central, ou incursões de novas sonoridades. Um olhar atento à cena determinará seguramente dinâmicas diferentes. A troca de ambiente ou espaço físico implica mudanças. A sonorização, o público e até mesmo o humor do diretor e dos artistas e músicos envolvidos, interferem na performance.

Anselmo Serrat revela como entende essa mudança do sax pela guitarra, ao se referir a André Borges e a mim:

[...] Ele vem pro espetáculo com uma produção com o sax, praquela história, e de repente quando ele sai, o sax sai também, e entra uma guitarra, que não repete o que o sax repete, a guitarra tem um espaço de criação, dentro daquele movimento, dentro daquela velocidade, dentro daquelas freiadas, dentro de todo aquele histórico construído em cumplicidade. [...] Tá... isso é... Aí de que forma isso vai bater na galera né? Aí a gente entra com essa estrutura musical, que ainda tá sendo elaborada, e a gente começa a trabalhar no picadeiro a cena, que já está pré-concebida, mas não está concebida. Aí a gente entra com essa música, com esse princípio de música, com essas experiências, e começamos a trabalhar a movimentação no picadeiro. Então, a gente trabalha em laboratórios.

⁸³ Aparelho portátil de gravação digital

Em meio ao emaranhado de cenas apresentadas, os dois músicos se encontram numa função de interagir, conduzir e construir, no imaginário das pessoas, uma música que dialogue continuamente com as artes ali representadas, e colabore com a condução do espetáculo, de forma dinâmica e sincronizada.

Atrelado à poesia e ao teatro, o *Cenascotidianas@circ.pic*, é um produto cultural de grandes proporções, dotado de expressão artística singular. O espetáculo possui uma estética revolucionária, interpretativa e questionadora, em que é perceptível momentos de reflexão sobre a temática que envolve a todos.

O circo Picolino, nesse espetáculo, se apresenta como ele é; traduz, através das cenas ali representadas, a sua própria história de sobrevivência em meio às dificuldades do dia-a-dia e se revela como um espaço, onde as várias linguagens se encontram e se desencontram.

Para a concepção deste espetáculo, foi necessária a observação da própria existência da Escola Picolino. O conceito aqui utilizado foi o próprio cotidiano da escola, suas dificuldades financeiras, as relações que esta instituição possui com o governo e seus impostos, a falta de apoio e patrocínios, a vida agitada dos artistas, que têm que acordar cedo e ir ao circo para desenvolver suas atividades diárias, desde os treinos, às aulas para as outras crianças envolvidas no projeto, a correria dos músicos, que também têm que ir ao circo, para ensaiar e praticar não só música, mas também o teatro e a poesia. As refeições no circo também foram representadas em cena, a própria organização do circo, sua localização, seus problemas, seus questionamentos em relação à vida artística. A partir daí, nasceu a estética de se produzir um espetáculo, que envolvesse esses problemas, e tentasse traduzir tudo isso num espetáculo de circo.

Com a idéia na cabeça, o diretor Anselmo Serrat, começou os processos de ensaios e marcações das cenas, nas quais, já possuíam algumas idéias musicais. Isso facilitou a criação das bases musicais, pelos músicos, que iriam interagir com o espetáculo. Para a concepção deste espetáculo, Anselmo, revelou que gostaria de trabalhar somente com um músico, teoria que foi descartada na época por André Borges, por entender que o ideal seriam no mínimo dois músicos.

Daí surgiu a possibilidade da utilização da música eletrônica. Assim o espetáculo, ganhou em sua sonoridade, uma paisagem recheada de *samplers* e sons industriais, *drum'n bass*, *trance*, e várias vertentes eletrônicas. Um conceito urbano que, de certa forma, revela a estética do espetáculo. Isso desencadeou um processo de aprendizagem intenso, principalmente dos músicos, já que tiveram de aprender a trabalhar com computadores e programas de gravação e mixagem, para a elaboração da trilha.

Já que Anselmo Serrat concebeu muitas das cenas ao ritmo da música que ele ia escutando em sua vitrola, o trabalho dos músicos foi o de desconstruir, aquela primeira música, ou idéia musical proposta, e refazê-la com outra estética, criar um novo tema que realmente dialogasse com os números apresentados.

Os músicos trabalharam a estrutura musical que foi gravada em Cd. Com base nas músicas, os artistas marcaram os pontos de apoio. Isso colaborou para a internalização da concepção rítmica, que é fundamental ao circo, caso contrário não seria possível realizar nem a trilha, nem as cenas. O ritmo é um parâmetro fundamental para imprimir o diálogo vibrante e uníssono entre a música e o movimento do corpo do artista, entre a música e o circo.

A maior parte da trilha para esse espetáculo foi gravada em *home-estúdio*. Criada por Gilberto Portugal e André Borges, foi utilizado o programa Sonar para a gravação e edição, e o *Sound Forge* para a masterização. Eles tiveram que aprender, na prática, a trabalhar com estes programas de computador, gravando na sala de casa, sax, vozes, violões, baixos, percussões e alguns ruídos, junto a *loops* de bateria e citações de outras obras musicais. Utilizaram desde peças de compositores eruditos, até sonoridades como: freio e buzinas de carros e sons de metralhadoras.

Na trilha encontra-se trechos *sampleados* da obra Carmina Burana de Orff e do maranhense Zeca Baleiro, bem como parte da trilha sonora do filme “Guerra nas Estrelas”.

Alguns trechos do saxofone foram gravados, deixando espaço para intervenções em tempo real. O contrabaixo é executado ao vivo, mas em algumas partes da trilha, também se encontra em *loop*, um baixo diferente, pois Betão utiliza *delays* e distorções no seu instrumento. Há também a execução de apitos, caxixis, berimbau, e piano de garrafas, instrumentos de percussão, caixa de fósforo, etc. Alguns desses instrumentos também foram gravados, e outros são sobrepostos ao vivo.

Já que este espetáculo conta apenas com dois músicos, André Borges e Gilberto Portugal julgaram necessário possuir uma massa sonora forte, para preencher com segurança, a narrativa do espetáculo, assim, criaram uma trilha atenta às marcações já pré-estabelecidas.

Quando entrei neste espetáculo tive um grande aprendizado. Apesar de já estar acostumado ao ato de fazer música para a cena no circo Picolino, desde a primeira turnê que realizamos em 2001, pela França, com o espetáculo *Batuque*, aqui foi diferente. O *Cenascotidianas@circ.pic* tinha amarrações e marcações que só de dentro é possível enxergar. Além do mais, substituir um instrumento de sopro por um de cordas, tem lá as suas dificuldades, e realmente necessita de maior estudo e aprofundamento, principalmente em relação às texturas sonoras que devem ser condizentes com as cenas, respeitando-se obviamente a concepção original.

A introdução da guitarra neste espetáculo obteve um índice de aceitação satisfatório. Mesmo eu compreendendo e executando a trilha sonora, tal como foi criada, naturalmente encontrei espaços para uma re-criação do que já tinha sido feito. Isso particularmente facilitou o meu trabalho, pois tive a liberdade em poder escolher meus próprios caminhos, dentro deste espetáculo. Isso revelou para mim, como uma trilha pode ser dinâmica e flexível, sem perder suas características originais e fundamentais para a realização de um espetáculo. O meu trabalho foi colocar em prática o diálogo entre a música e os números apresentados, um encontro da música com o corpo do artista em cena.

Para isso, os ensaios foram fundamentais, não só para o meu entendimento sobre a concepção da trilha e sua atuação, mas também para a sua internalização pelos artistas. Isso favoreceu o aprendizado em várias vias, pois, ao presenciar como estes artistas desenhavam os movimentos dos seus corpos em cena, pude buscar um melhor caminho para a inscrição do meu discurso musical à cena, criando uma ação-dialógica entre som e movimento, gerando processos de aprendizagem.

4.1.1. Descrição do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*

Pretendo descrever o espetáculo na visão de quem faz a música, relatar como acontece o espetáculo e descrever os momentos em que a música aparece marcando as cenas, e quais instrumentos são utilizados no processo.

O pesquisador Fabio Gallo também fez uma “decupagem” desse mesmo espetáculo, sob uma ótica teatral, uma tese de doutorado, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a ser defendida provavelmente em 2009.

Recomendo simultaneamente à leitura desta “decupagem”, a audição da trilha sonora do espetáculo que se encontra anexada ao final dessa dissertação. A trilha que se encontra no Cd é a trilha base do espetáculo, ou seja, é a trilha sem as intervenções que são realizadas ao vivo.

O espetáculo já começa quando o público entra no circo. Nesse momento, os artistas estão espalhados pelo picadeiro, alguns na sala de aula, outros cozinhando de verdade alimentos, a serem consumidos no final do espetáculo. A presença da comida sendo preparada em cena cria uma sensação olfativa singular. Outros estão nas máquinas de costura, alguns na aula de informática, outros consertando os equipamentos do circo, como o monociclo, por exemplo. Esses são os componentes em cena.

Enquanto o público entra no circo, a maquina e a furadeira, instrumentos usados em construção civil, fazem um ruído incrível, fagulhas de fogo e confusão total complementam o cenário. A paisagem sonora do circo, até aqui, se revela cheia de ruídos e vozes desconexas, até que, em um determinado momento, adentra ao palco uma personagem que representa o fiscal da prefeitura a fim de cobrar os devidos impostos atrasados pela escola.

A partir desse momento ocorre uma pausa nos ruídos e começa um monólogo do cobrador de impostos, exigindo que o circo pague o que deve à prefeitura. Logo após sua fala, a resposta do circo surge em voz *off*, um texto é recitado, reavivando a necessidade da existência do circo, a sua importância para a sociedade, para a cultura e sobrevivência dos próprios artistas que vivem da arte circense. Neste momento, não há música nem ruídos, só o texto e a cena.

O texto descreve ao fiscal da prefeitura, a situação do artista em meio a uma sociedade consumista, e revela que o circo não pode pagar à prefeitura os devidos impostos. Neste momento é apresentado um número de corda, onde o fiscal perplexo se sente também angustiado por não efetivar a cobrança.

Quando o texto é finalizado, a artista desce da corda e a entrega na mão do fiscal. Neste momento, volta o ruído total com as máquinas de construção, com as falas e toda a movimentação dentro do circo, enquanto o público aplaude.

Não existem brechas entre os números, tudo acontece seguidamente. Então, na próxima cena, adentra no picadeiro um músico⁸⁴. Fantasiado estranhamente, carrega uma mochila, com berimbau e instrumentos de trabalho da construção civil. Ele, com um pequeno gravador de brinquedo, finge gravar todos os ruídos que estão sendo ali representados, caminha por todo o picadeiro, gravando cada som e ruído ali executado.

Ele se dirige ao centro do picadeiro, retira a mochila das costas, solicita a atenção de todos e começa a discutir com o público e os artistas, a possibilidade de se fazer música e arte, pois é só isso que ele sabe fazer. Revela que tentou ser pedreiro, mas sempre acabava tocando com a enxada (executa um ritmo com a enxada e o público repete). Tentou ser eletricitista, mas sempre tocava com o conduíte (produz som com o conduíte⁸⁵ assoprando o tubo). No final da sua fala, o músico pega o berimbau e executa um ritmo de capoeira, e normalmente o público o acompanha. Neste momento, ele revela que somente a arte é que liberta. Liberta o artista, de todas as angústias e pressões de um mundo capitalista e desordenado. Ao final de sua fala, sai de cena tocando o berimbau, mas logo em seguida ele retorna, vai até o microfone, e aperta o *play* do gravador de brinquedo, em que ele, minutos atrás, estava gravando os ruídos do circo.

⁸⁴ Atualmente quem faz este personagem é Beto Portugal.

⁸⁵ Tubo plástico de cor amarela, que serve para revestir as fiações elétricas de uma construção.

Nesse momento eu aciono a trilha gravada, que são os próprios ruídos que estavam sendo produzidos no circo. Com a trilha gravada iniciada, pego a guitarra e espero os artistas adentrarem ao palco e se colocarem todos deitados no chão como se estivessem dormindo.

Aqui a trilha é praticamente a mesma que os artistas estavam produzindo com as máquinas e as falas, ou seja, puro ruído. Aos poucos, são introduzidos na trilha pequenos trechos musicais já gravados. A guitarra emite ruídos com a palheta e a unha arranhando as cordas. Utilizo processadores de efeito e filtros na guitarra.

Na seqüência, aparece na trilha o som de um despertador, ao ouvirem, os artistas começam a despertar. Acontece uma movimentação intensa dos corpos no chão, até que soa o último toque do despertador e eles despertam de vez. Levantam-se e definitivamente o espetáculo ganha ação. Entra outra base gravada, uma batida eletrônica, produzida em *home-estúdio*, na qual os músicos dialogam com inserções da guitarra e do baixo. Eu desenvolvo uma sonoridade com os efeitos de *wha-wha*, *trêmulo*, *filtros* e *chorus*, Betão utiliza um baixo com *distorções* e efeitos de *delay*.

Nessa cena, os artistas apresentam uma coreografia, onde se vêem na necessidade de se arrumar para ir até o circo trabalhar. No som do baixo podemos observar a utilização dos efeitos dos *filtros* e *delays* para compor a cena. Num determinado momento, marcado pela trilha gravada, Betão se dirige ao piano de garrafas⁸⁶ e começa a tocá-lo com baquetas, ao passo que eu diminuo o volume da trilha gravada (*fade out*). No piano de garrafas, Betão executa um trecho da obra *Jesus alegria dos homens* de Bach.

Com uma pequena marcação sonora no piano de garrafas, um trinado, Betão indica que é hora de acionar a outra parte da trilha. Agora a guitarra assume a *distorção* e uma fraseologia que começa dialogar com os movimentos dos artistas.

A movimentação no palco é intensa; e acontecem acrobacias e malabares com cadeiras de plástico. Os artistas jogam as cadeiras para cima e o som, produzido pelos músicos, se desenvolve em função dos movimentos das cadeiras, ou seja, o som também sobe. Quando os artistas simulam com as cadeiras, metralhadoras, a guitarra e o baixo também atuam na sonoridade e imitam o som de uma metralhadora.

⁸⁶ O piano é feito com 24 garrafas de vinho, que são afinadas com água. A primeira e a última garrafa são afinadas na nota Sol.

A cena segue, até que um dos artistas joga para trás e para cima, uma das cadeiras, com essa marcação, eu corto abruptamente a trilha gravada e, no microfone, eu e Betão brincamos com os artistas e pedimos para que todos possam fazer o número melhor. E Betão diz: “Hei... vamos fazer melhor né? Vamos fazer bem feito”. Aqui começa uma canção autoral chamada “Delícia”, que revela a sensualidade da mulher brasileira. Nesse número não há trilha gravada, somente violão, voz, guitarra e percussão.

A cena se desenvolve com quatro meninas, que iniciam uma dança com seus parceiros. No entanto, são seis rapazes e somente quatro meninas, aonde obviamente, dois rapazes acabam por ficar sem par. Nesse ínterim, acontece uma cena de palhaço. Ao final, seus parceiros de dança conduzem-nas até o trapézio de quatro⁸⁷, aonde elas realizam movimentos diversos com o corpo e a música as acompanha. A atenção se torna clara, uma vez que nós músicos esperamos uma determinada marcação do corpo das quatro meninas. Quando todas elas ficam de cabeça para baixo, Eu solto no *sampler* a próxima trilha, dando prosseguimento à próxima cena.

Dado o movimento, com as quatro meninas de cabeça para baixo, aparece na trilha um telefone celular tocando, nesse momento eu atendo o telefone, e dou um texto. Ao falar ao telefone, percebo que a ligação é para uma das meninas que está no trapézio. Enquanto uma das meninas (Luana) desce do trapézio para atender a ligação, outros telefones começam a tocar na trilha, e todos os artistas atendem seus telefones, e se posicionam no centro do picadeiro. Este é o momento da marcação para a próxima cena, o ônibus.

Com o final dos toques dos telefones e todos os artistas no centro do picadeiro, uma nova trilha é solta. Nessa trilha existem muitos efeitos percussivos e bateria gravada. Betão executa um berimbau invertido, tocado com baqueta e um copo de vidro fazendo slide, eu toco instrumentos de percussão, como apitos, guizos e buzinas e no desenrolar da cena, contrabaixo. Posteriormente, *sampleamos* sons de ignição de veículos, de motores, de freios, curvas e batidas de automóveis e soltamos em *sampler*, juntos aos *loops* de bateria e ruídos diversos como apitos e caxixis.

⁸⁷ Tal instrumento é composto de cinco cordas amarradas a uma única grande barra de trapézio, em maneira de dividi-la em quatro trapézios fixos um vinculado ao outro.

Esse número revela a dificuldade dos artistas, em pegar todos os dias um ônibus lotado para ir até o circo. Neste momento, adentra ao palco um ônibus de papelão, confeccionado pelos próprios artistas, que se posicionam de maneira que o público perceba que estão dentro do ônibus. Aí são apresentados números de contorcionismo e equilíbrio. Quando o número acaba, a trilha sai em *fade out*, com latidos de cachorros *sampleados*, sons de curvas de veículos e sons de motor.

Depois do ônibus, todos saem do palco, e começa uma trilha que representa a batida do coração, junto à sonoridade de ventos. Aí começa o número de trapézio solo, com um texto em *voz-off*, que narra as relações afetivas, entre homem e mulher. Até que a artista (Nina) desce do trapézio, no momento em que a artista pisa o picadeiro, Betão solta outra trilha, que revela o perigo das relações conflitantes, entre homem e mulher, valorizando o poder feminino de persuasão e controle. A cena se desenvolve com o texto da música, a artista lentamente sai de cena.

Quando a artista sai totalmente de cena, automaticamente, aparece outro artista, em cima de um monociclo gigante (Marcelo), com um cavaquinho em mãos, junto ao acompanhamento de Betão no violão e eu no pandeiro, executa o tema “Brasileirinho”. O artista desenvolve um equilíbrio intenso até o final da música, pois este artista toca o cavaquinho em cima de um monociclo. Às vezes, ele toca com o cavaquinho nas costas, imitando grandes guitarristas da história do rock.

Quando termina essa cena, começa o número que se chama: tecido. Betão solta a próxima trilha gravada. Mais música eletrônica, agora com os trechos *sampleados* da peça *Carmina Burana* de Carl Orff. Todos os artistas começam a voltar ao picadeiro, com faixas, bandeiras, perna de pau e utensílios diversos, e se posicionam como se estivessem numa largada de uma prova de corrida. Nesse momento, há na trilha um disparo de revólver, é a deixa, a marcação para que os artistas saiam em câmera lenta, até os tecidos. Executo então na guitarra, junto à gravação, trechos do tema principal de *Carmina Burana*, com *distorções* e efeitos de *delay*.

Nesse número, nós músicos acompanhamos os movimentos dos corpos, trabalhando as dinâmicas de intensidade, andamentos, tensões e repousos. Há muita conexão com os artistas, pois eles precisam escutar a trilha e, ao mesmo tempo, se posicionar corretamente, para realizarem as desenroladas e descidas do tecido. A concentração é grande, porquanto é necessário criar os pontos de apoio necessários à execução do ato cênico.

Terminando esse número, todos os artistas saem de cena, e volta a aparecer o fiscal para importunar o pessoal do circo com suas cobranças judiciais. Oferecem-lhe “uma cerveja” e ele aceita. A cerveja veio de uma mesa colocada no canto do picadeiro, onde nós músicos, já em posição, começamos a cantar *à capela*, com o auxílio de caixas de fósforos, a música *Desde que o Samba é Samba*⁸⁸ de Caetano Veloso. Os artistas voltam a entrar no picadeiro e cria-se uma verdadeira roda de samba, ao som do cavaquinho executado pelo artista Marcelo e de instrumentos como pandeiros e pequenas percussões, como também o bater um cabo de vassoura no tablado no ritmo da música. Todos os instrumentos executados por nós músicos e artistas. Aqui também não há trilha gravada.

Os artistas começam a dançar ao ritmo do samba, até que num determinado momento, uma das meninas (Nãna) é colocada na “lira”⁸⁹. O número é de dupla e lira. Quando a artista pega com as mãos a lira, o samba termina e Betão solta outra trilha, é um blues, uma base gravada de piano e bateria e trechos da música *Flor da Pele*⁹⁰ de Zeca Baleiro. Aqui é sobreposto à trilha gravada a guitarra e o baixo. Muitos improvisos acontecem e são marcados pelos movimentos dos corpos dos artistas em cena. Quando eu escuto, na trilha gravada, uma marcação do piano, é o momento certo de ir até o piano de garrafas, e improvisar uma melodia, em função dos artistas em cena. Essa parte do espetáculo se caracteriza por muitos improvisos e a constante atenção aos movimentos dos artistas que fazem a lira e a dupla.

Ao final desse número, todos os artistas se encontram no centro do picadeiro, para o início da acrobacia final. Novamente, um dos músicos, solta a trilha já gravada e, juntamente com a guitarra e voz, começa o número. A música é *Velocidade*⁹¹, uma composição minha e de Gilberto Portugal. O som é em estilo *hip hop*. Na gravação é possível escutar citações de trechos da música *Piercing*⁹² de Zeca Baleiro. Esse é um número bastante intenso. Ao final da acrobacia, onde todos os artistas ainda estão no palco, acontece o número da *Báscula*⁹³, no qual os artistas se apresentam em seus saltos mortais. Assim como no número de trapézio de quatro, não há trilha gravada.

⁸⁸ Anexo

⁸⁹ Aparelho de circo

⁹⁰ Anexo

⁹¹ Anexo

⁹² Anexo

⁹³ idem

Este é um momento onde é possível observar, com maior nitidez, a relação do improvisado com o movimento do corpo do artista. Neste número só existe guitarra distorcida e contrabaixo e a sonoridade da guitarra acompanha o movimento dos artistas, com melodias explosivas e ascendentes.

Após o número da Báscula, o espetáculo segue com o número do quadrante. Alguns artistas, vindos de diversas partes do circo, sobem no quadrante. O último artista a subir sai exatamente da Báscula, onde a guitarra ainda acompanha esse movimento. Quando esse artista pega com as mãos o quadrante, Betão aciona a trilha gravada, e dá início a um samba de roda. A guitarra desenvolve uma melodia, junto com uma fraseologia de samba de roda que Betão executa no violão. Ao final do número, enquanto os artistas descem do quadrante, a guitarra começa a imitar o som de uma cuíca.

Esse é o último número do espetáculo. Quando todos descem do quadrante, Betão volta ao piano de garrafas e começa a executar um improvisado rítmico, em cima da trilha gravada, enquanto ainda estou imitando o som de uma cuíca. Com a deixa final, que é a saída do fiscal, eu abandono a guitarra e faço um *fade out* da trilha gravada. Betão continua no piano de garrafas, até todos os artistas saírem do palco.

É quando Betão retorna ao personagem, que é o mesmo do início do espetáculo, e se dirige ao centro do picadeiro, com o microfone em mãos, olhando para o público e fala esse texto:

De tudo quanto lhes entrego, a poesia faz uma coisa, que parece nada ter a ver com os ingredientes. Mas que tem por isso mesmo, um sabor total: Esse eterno gosto, de nunca e de sempre. (pequena pausa) Estranhos caminhos me trazem aqui, caminhos nem sempre claros. Claro é o destino que me liberta. A cada esquina, estranhos caminhos me levam... caminhos nem sempre claros. Claro: é a arte que me liberta.⁹⁴

⁹⁴ Texto do espetáculo: *Cenas cotidianas @circ.pic*

Quando Betão termina o texto, abrindo o blusão que está vestindo, mostra a camisa com o símbolo da Escola Picolino. Imediatamente eu solto a trilha gravada, que é música tema do filme *Guerra das estrelas*. Neste momento, todos adentram ao palco e o espetáculo chega ao fim, com os aplausos calorosos do público. Enquanto o público vai saindo do circo, nós músicos e artistas, nos posicionamos numa mesa para comer a refeição que foi preparada durante o espetáculo.



Marcelo no monociclo gigante tocando cavaquinho

4.2 ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL NO PICOLINO

Aqui relato a necessidade da compreensão da expressão musical de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem, através do entendimento dos diversos aspectos que caracterizam social e culturalmente essa manifestação artística.

Procurar entender os processos pelos quais músicos e artistas acabam por desenvolver habilidades musicais no circo Picolino, sem que realmente o circo ofereça aulas formais de música, foi uma escolha que gerou em mim, no início dessa pesquisa, um forte sentimento de inquietação. Fiquei realmente muito intrigado com essa questão, mas, no desenrolar de todo o processo de pesquisa, minha observação como pesquisador, juntamente com minha experiência, como músico e educador deste circo, contribuíram para poder constatar que o aprendizado está na própria forma em que estes artistas e músicos vivenciam os processos criativos do circo.

No projeto de pesquisa elegi, dentre vários parâmetros musicais, o ritmo, (onde incluo andamentos), a altura e as dinâmicas de intensidade, como pontos de partida para análise. Esses parâmetros serviram para uma delimitação de estudo, na qual pude observar, como, principalmente os artistas, os aprendem e desenvolvem em sua prática circense dialogada com a música.

Acredito que, primeiramente, o ritmo é o grande atributo que os músicos e os artistas desenvolvem no Picolino, pois como ser circense e não possuir ritmo? Pular na cama elástica exige uma concentração e pulsação rítmica intensa. Uma vivência prática e cotidiana pôde assegurar aos artistas e músicos da Cia. Picolino, o desenvolver desse parâmetro musical.

O ritmo está na base do desenvolvimento circense e musical na Cia. Picolino. É um ponto de partida para o aprendizado entre essas duas linguagens. Desde a concepção do espetáculo, aos ensaios, até a performance, o ritmo sempre está presente, numa estreita relação entre o ouvir, o fazer, o desenvolver e o aprender.

Destarte, a exposição prolongada desses artistas e músicos aos processos criativos de construção dos espetáculos, assegurou um aprendizado diferenciado e informal da linguagem musical. Informal, pois não estávamos vivenciando aulas de música, e sim trabalhando na construção de espetáculos.

Assim, sem percebermos, estávamos sempre inseridos num processo de ensino e aprendizagem dentro do circo. Aprendizado contínuo em função do que era necessário ao espetáculo, envolvendo assim as etapas de criação, ensaio e apresentação, ao que me fundamento em Moacir Gadotti⁹⁵ que traz a reflexão freireana do processo de aprendizagem, uma prática que é também **transdisciplinar** e **transversal**. A pedagogia é essencialmente uma ciência transversal.

As teorias construtivistas atuais também se apóiam no significado da experiência vivida, no saber do aluno. Portanto é preciso conhecê-lo e sistematizá-lo. Contudo, o **construtivismo freireano** vai além da pesquisa e da tematização. O construtivismo freireano mostrou não só que todos podem aprender (Piaget), mas que todos sabem alguma coisa e que o sujeito é responsável pela construção do conhecimento e pela ressignificação do que aprende. (GADOTTI, 2000(a) [s/p])

Jaime Bokão, músico da Picolino, relata sobre o processo de percepção e aprendizado dos parâmetros musicais pelos artistas:

[...] Eu acho que eles percebem de várias maneiras a questão da altura, a questão da sensibilidade, a questão do ritmo. Eles sabem que a parte rítmica pra eles é muito importante, porque eles fazem coisas de dança no espetáculo em que eles têm que fazer a marcação toda em cima do ritmo da banda. Então o ritmo pra eles é muito importante. A questão da melodia também. Não diria especificamente o que eles aprendem mais né? Eu acho que eles vivenciam vários parâmetros e nuances em relação ao que vai acontecendo.

⁹⁵ **Moacir Gadotti**, doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Genebra, é professor da Universidade de São Paulo e Diretor Geral do Instituto Paulo Freire em São Paulo (Brasil). Escreveu vários livros. Entre eles: *Convite à leitura de Paulo Freire* (traduzido em japonês, espanhol, italiano, inglês), *A educação contra a educação* (francês e português), *Pedagogia da práxis* (português, espanhol, inglês), *História das idéias pedagógicas* (português, espanhol), *Perspectivas atuais da educação* e *Pedagogia da Terra*. Seu livro *Paulo Freire: uma biobibliografia*, com cerca de 800 páginas, é o trabalho mais completo disponível sobre a vida e a obra de Paulo Freire.

Amadeu Alves, músico da Picolino, também comenta sobre o processo de aprendizagem da linguagem musical pelos artistas da Cia. Picolino.

[...] Alguns chegaram mais perto do aprender um instrumento, outros ainda não, mas todos respiram e vibram com as nossas experiências sonoras. Onde eles teriam esta relação se a música fosse mecânica? Captam no ouvir, no olhar, no tocar, na vivência da amizade, do companheirismo, nas brincadeiras, e no tempo que já se traduz em anos. De minha parte, 11 anos de muito som com o circo. Momentos fantásticos de realização, de entrega ao universo circense. E também o tempo que o artista e o músico vivem simultaneamente no momento do número. Música e movimento querendo casar. Como não aprender, com um nível de vivência tão intenso? Lembro um dia em que estávamos num espetáculo na cidade de Paulo Afonso, terra da Chesf, num projeto patrocinado pela Coelba, e de repente, falta energia elétrica no primeiro número do espetáculo. Que ironia! O circo lotado de crianças, o som parou e o espetáculo murchou com a retirada da música. Corremos para a beira do picadeiro e começamos a tocar instrumentos de percussão e cantar de improviso. Os artistas que não estavam no número, vinheram pra junto da gente e ajudaram no coro. Fizemos quase todos os números previstos no roteiro e, no penúltimo número, a energia retornou. Plugamos os instrumentos de novo e fechamos o espetáculo com chave de ouro. Foi uma mostra do valor da música e da integração dos artistas com a música.

Em entrevista, perguntei a alguns artistas se eles tinham aprendido algo sobre música, somente fazendo os espetáculos, sem freqüentar aulas formais de música, observe-se o que Bába diz:

[...] assim... cantar não aprendi entendeu? Agora acompanhar os toques entendeu? Tipo tocando, a pessoa tocando uma... é tocando tipo uma bateria, aí você tá ali, tá ali, tá no show ali. Você joga seu ritmo em cima daquela... daquela marcação tipo da bateria, a marcação tá lá marcando, fazendo coisa dele (o ritmo) e ali, você tá ali na sua cabeça, fecha o olho ali e imagina você é é... você é... tipo improvisando. Vai fazer uma improvisação na hora entendeu? Mas é... show mesmo isso! Mesmo a gente ali, a gente tenta tocar uma música, tipo você tá no show, aí tem só a banda tocando, aí você tá na cabeça, ali você inventa, sei lá, tem uma música que você acha que não é feliz, você canta pra ir naquele ritmo entendeu? Então ali a sua cabeça, vai criando coisa entendeu? Criando idéias entendeu?

Com essa resposta eu fiquei intrigado e perguntei se seriam idéias para o corpo, e ele diz:

[...] também pro corpo e pra música entendeu? E também pro meu corpo pra dar ritmo no meu corpo. Então, se fica só a banda tocando, fica meio ruim, então quando você tá ali, tipo fazendo malabares, então você tá ali, você tá cantando pra seu corpo dá uma animada, e a sua mente trabalhar pra não esquecer as coisas, que você tem de fazer no malabares. Então você usa o canto pra isso mesmo.

Continuando a entrevista perguntei se realmente ele trabalhava no ritmo da música, e ele revelou:

[...] tem que trabalhar, se não trabalhar no ritmo o cara se perde todo! Tem que trabalhar se não se perde todo, se perde mesmo! Aí esquece as coisas, o que tem que fazer depois entendeu? É meio complicado entendeu?

Nos relatos desse artista, posso perceber que ele está sempre no processo de “ouvir” o que a banda executa. Isso proporciona um diálogo, estando ele sintonizado com o que a banda toca.

Outro exemplo que encontro, é quando um artista executa um salto mortal para cima, e a guitarra ou o sax compõe este movimento com uma nota aguda ascendente. Com o passar dos anos, o artista percebeu que se ele sobe, a melodia também sobe, compreendendo e internalizando referenciais de graves e agudos, trazendo para si, a consciência desse parâmetro.

A necessidade de cantar nos espetáculos trouxe aos artistas, um melhor entendimento sobre o parâmetro altura. O poder cantar melodias num espetáculo facilitou uma melhor percepção dos graves e agudos. As onomatopéias em cena, as intervenções melódicas da banda, e o próprio jeito de narrar um texto numa cena, foram imprescindíveis para o desenvolvimento da linguagem musical. O espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* é um exemplo, onde todos tiveram que cantar em cena, apresentar e representar, criando assim um processo de diálogo entre corpo, som e sentido. Novamente recorro a Gadotti que traduz esse processo com bastante propriedade:

[...] em educação, a forma é o conteúdo. Saber em educação é mudar de forma, criar a forma, formar-se. Educar-se é formar-se. Só muito recentemente os pedagogistas conseguiram entender essa nova visão da educação quando discutiram a educação do futuro, como no Relatório Jacques Delors da UNESCO (1998) onde ela está associada a quatro grandes pilares: aprender a aprender, aprender a fazer, aprender a viver juntos, aprender a ser. (GADOTTI, 2000(b), p.3)

Em se tratando das dinâmicas de intensidade e andamentos, é só atentarmos aos movimentos dos artistas. Se a cena é forte e explosiva, a música acompanha esse movimento. Os artistas, em constante diálogo com a música, aprenderam como trabalhar em cena as diferentes dinâmicas, o forte e o fraco, o rápido e o lento.

Correr em cena, andar mais devagar, imitar movimentos em câmera lenta em cena, desencadearam o aprendizado sobre as dinâmicas de andamentos. Os artistas aprenderam que movimentos lentos remetem à música lenta, movimentos rápidos à música rápida. Para os músicos, o processo é sempre a atenção constante ao acrescentar texturas sonoras nas pequenas marcações dos artistas, como o chacoalhar de uma cabeça, um movimento de mão, um tapa do palhaço no outro palhaço, uma risada, uma improvisação do artista em cena.

Assim, a relação entre a música que está sendo produzida ao vivo, com o que é representado no picadeiro, é que cria esse ambiente de desenvolvimento da linguagem musical.

Esse processo de ensino e aprendizagem, só foi possível dentro do circo Picolino, devido ao seu alto grau de produção de espetáculos durante seus mais de 20 anos de existência. A constante interação, entre movimento e música, e a intensa participação dos artistas, diretor e músicos envolvidos, através dessas práticas musicais nestes processos criativos, garantiram um bom nível de desenvolvimento em música. Jaime Bokão relata sobre os processos de aprendizagem da linguagem musical pelos artistas de circo:

[...] Eles aprendem porque eles convivem o dia-a-dia com a gente, e você nota que alguns têm o interesse maior em música, porque eles não querem só fazer parte do espetáculo no picadeiro, porque pra eles, é interessante também que eles aprendam um instrumento, por uma questão até de vida mesmo, uma profissão paralela, ser músico pode ser uma opção paralela pra eles. [...] eu acho que eles aprenderam sim, eu vejo o Marcio, o Marcelo, a bateria quando tá armada, sempre aparece um que quer tocar a bateria. [...] então, música eles aprendem sim, eles gostam disso, pra eles é interessante como profissão, é a questão da junção da música com o espetáculo [...] Eles aprendem olhando, eles aprendem conversando, eles aprendem em momentos que a gente pensa que eles estão desligados, eles estão ligados, eles vêm no intervalo pedem pra eu passar alguma coisa pra eles de bateria, de ritmo entendeu? Quando eles conversam com você também eles estão aprendendo. Então na realidade quando o espetáculo está acontecendo quando eles estão dançando junto com o que a gente tá tocando, eles estão aprendendo, eles sentem o instrumento, eles pegam o instrumento pra tocar. Eu já tive varias oportunidades de ter Marcelo, de ter Marcio, de ter Bába tocando percussão, Lívia tocando sanfona, quer dizer, então você começa a agregar essas pessoas. É o espetáculo com a música, e para eles é super interessante, pra gente também, pois a gente sente que tá conseguindo passar algo de bom pra eles.

Amadeu Alves comenta sobre o processo de aprendizagem musical pelos artistas

Vejo que o que foi realizado até hoje foi mais na base da observação, das dicas, das trocas de experiências, do desejo muito forte, principalmente por parte de alguns, em aprender a tocar um instrumento, em interagir, em atender às necessidades nos momentos onde tínhamos que nos virar. Acho que há ainda um campo bem amplo a ser cultivado nesta área.

Alguns artistas se transformaram também em músicos, como é o caso de Marcelo, Marcinho e Lívia mais especificamente. Outros, no mínimo, aprenderam a dialogar com uma música, que é executada ao vivo, internalizando parâmetros musicais que, no caso, destaco o ritmo, a altura e as dinâmicas de intensidade.

Antônio Marcos, em entrevista, comenta seu ponto de vista sobre o aprendizado dos músicos e artistas de circo e como eles interagem com a linguagem musical:

[...] eu acho que os músicos aprenderam é interagir com o espetáculo, é entrar na hora certa, fazer a marcação no momento certo, saber o que é um tecido, o que é um trapézio, o que é uma corda. Então vocês estão muito dentro do espetáculo, muito inteiro, não é só chegar lá e tocar não, estão muito inteiro entendeu? E assim, a companhia sabe o que tá ouvindo, sabe o que tá tocando entendeu? Inclusive tem Marcinho que toca violão, quem ensinou é esse Amadeus, ensinou violão. Marcelo toca cavaquinho, faz um intercâmbio com você com a guitarra. No cavaquinho no Cenas né!, Ele faz essa marcação, então ele sabe o que tá tocando, sabe o que tá ouvindo, você também tem essa visão. Então é isso! Essa marcação né? O músico na hora do “a tristeza é senhora”⁹⁶, quando começa a tocar, Marcelo entra com o cavaquinho, o Bába já entra com o pandeiro, já sabe tocar, então foi esse ensinamento que a gente ta desenvolvendo no dia-a-dia lá no circo, e tá funcionando nos espetáculos. No cenascotidianas, principalmente, tem as músicas... quem canta é a companhia, quem toca é a companhia, quem toca é os músico, quem entra no número dando texto é o músico, quer dizer, o músico tá dentro do espetáculo entendeu? Não é só ali dentro da música, ele tocando, Betão tem texto pra dar, você (Eu), tem texto pra dar, então esse intercâmbio é disso que tô falando entendeu? É no *Cenas*, na parte do buzu; lá vocês tão interagindo legal, parece que vocês tá dentro do buzu! Também né o ôiôô, o freio, e todo mundo vai pra frente, vai pra trás, vocês tão dentro da mímica, tão dentro do fom fom fom fom... a buzina, sabe o momento certo de soltar o freio. Então tá legal a música com o circo.

Esse artista descreve, sob seu ponto de vista, os diversos caminhos por onde se pode aprender música, envolvendo os processos de criação. Assim, o diálogo entre os músicos e artistas de circo gera processos de conhecimento. O artista Marcinho, fala do seu aprendizado sobre a linguagem musical:

[...] hoje eu posso dizer uma coisa pra você, só fazendo os espetáculos eu sei todas as músicas que são tocadas, sei todos os ritmos, todos os compassos que vocês tocam nas apresentações sem tocar no instrumento. Já sei qual é o tempo de cada música só de fazer a apresentação. Na época que você ta fazendo eu to ali ouvindo a música, já tá cravado dentro de mim o ritmo, os compassos de todas as músicas sem precisar tocar. Então quando tem essa participação da gente pra tocar alguma música que já é tocada nas apresentações, fica mais fácil pra gente saber qual o melhor tempo de cada música, claro que a harmonia tem que estudar né? Tem que malhar mais, o tempo de cada música...

⁹⁶ Comenta a hora do coral do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, formado no picadeiro, onde todos os artistas cantam, com os músicos, a música “Desde que o samba é samba”, de Caetano Veloso.

Quando perguntei sobre o desenvolvimento do parâmetro ritmo, ele disse:

A música não pode tá num ritmo e agente em outro né? Ai fica totalmente fora. A gente tá no ritmo, a gente tá dentro da música né? Porque de tanto ouvir, tanto ouvir tudo, ouvir ao vivo, já tô calejado. Tanto ouvir os ritmos e ai você já vai no compasso certinho...[...] Só acho que é mais fácil pra gente, a gente da Picolino, pegar o ritmo do que o músico que vem de fora, porque o músico que vem de fora é um cara pra ser formado⁹⁷. Passou harmonia pra ele, ele vai pegar ali, ele vai ter que estudar muito e vai ouvir, ouvir, ouvir. A gente eu acredito que não. Eu to falando por mim né, passou uma manha, eu já sei qual o tempo de bora, bora, ver umas músicas ai e ai já sei qual é o tempo, qual é o tempo dela, qual o ritmo dela. Eu posso não saber a harmonia entendeu? Mas eu sei o tempo dela.

Percebo também que no circo, não só os artistas e músicos encontram-se no processo de aprendizagem, o público também está, pois é capaz de visualizar o movimento do artista e ouvir a música que acompanha esse movimento. Isso também é um processo de aprendizagem, mesmo o público não estando consciente que está aprendendo algo sobre circo ou música.

Esse processo coletivo de criação e construção dos espetáculos é movido pela capacidade que os indivíduos têm, de construir grupos, de criar e compartilhar conceitos, comportamentos e produtos dentro de um determinado meio. Assim, o vivenciar coletivamente a música, nos processos criativos da companhia, faz do circo Picolino um lugar de intensa pesquisa e aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical.

Saber fazer hoje tornou-se, por isso, mais cognitivo do que instrumental. Não basta aprender, pois o conhecimento é polivalente. Importa muito mais *aprender a aprender e aprender a viver juntos*, a participar em projetos comuns. Aprender tornou-se, sobretudo fazer uma grande viagem ao interior do ser, com autonomia, *saber cuidar* de si, dos outros, das coisas, esses três “grandes mestres” de que nos fala Rousseau no primeiro livro do seu *Emílio*. Mais importante do que saber é nunca perder a capacidade de aprender. (GADOTTI, 2000(b), p.6).

⁹⁷ Acredito que Marcinho tenta dizer que o músico que chega ao circo, pela primeira vez, tem que passar por um processo de aprendizado gradativo, que entendo ser o vivenciar o dialogo entre a música e as cenas. Assim, Marcinho revela que realmente existe um processo de formação dos músicos nas práticas musicais na Cia. Picolino, onde o músico que chega, tem naturalmente que passar por um processo de entendimento, internalização e compreensão do todo do espetáculo, para assim dialogar coerentemente com as cenas.

Segundo Queiroz (2005)⁹⁸, para compreender uma expressão musical, de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem, é necessário buscar o entendimento dos aspectos fundamentais que caracterizam social e culturalmente essa manifestação. Percebo então que a música transcende os aspectos culturais e estéticos, e se configura como um sistema próprio, estabelecido, a partir do que a própria sociedade, ou grupo que a realiza, elege como importante, fundamental, essencial e significativo para o seu uso, e sua função no contexto que ocupa.

Sendo assim, acredito que o desenvolvimento e aprendizagem da linguagem musical no circo Picolino, tem seu real significado, a partir do momento em que a música lá produzida, é entendida e compreendida, não somente como expressão artística, mas como uma manifestação representativa de sistemas culturais, na qual, neste caso, quem vivência os processos criativos do circo, percebe, executa, reflete, gosta, escuta, faz, observa etc.

Esse processo cultural é imprescindível, e é fator determinante para a caracterização de todo o processo que envolva relações sociais, estando inseridos processos de ensino e aprendizagem, configuração e consolidação da música.

Toda atividade de ensino da música requer o desenvolvimento de práticas que devam se caracterizar como expressões musicais significativas e não simplesmente como num conjunto de exercícios para a assimilação de aspectos técnicos estruturais. [...] Compreendo assim que para se estabelecer propostas de ensino e aprendizagem, que possam não só desenvolver habilidades, mas, sobretudo concretizar um ensino musical da música, é preciso caracterizar performances que tenham sentido, significado e expressão, pensados como produtos oriundos de experiências reais de vivência da música que possam estabelecer processos significativos e fundamentais para a educação musical. (QUEIROZ, 2005, p.55)

Compreendo que a ação de aprender é uma característica humana, pois aprendemos sempre e a todo instante. O significado do desenvolvimento da linguagem musical pelos músicos e artistas de circo, é o fato deles estarem em contato direto e prolongado com os sistemas culturais do próprio circo, gerando valores e significados ao ato de aprender.

⁹⁸ Doutor em etnomusicologia (Ufba) e mestre em educação (Conservatório Brasileiro de Música).

Gilberto Portugal comenta como a produção de espetáculos, principalmente os do projeto “Viva o Circo”, estimula o aprendizado. Ele relata como a pesquisa musical é importante para a construção das músicas que irão dialogar com a cena:

[...] Outra coisa é a vivência com um repertório que não é próprio seu. Eu não toco isso lá em casa né? A música que toco no meu próprio cotidiano. Então é uma experiência nova, de estar atuando e estudando num ambiente novo [...] porque assim, todo o ano, o circo tem o “Viva o circo”, já pegando ano 20, e vai tá no ano 21 agora. O circo escolhe um tema e lá os monitores vão pesquisar sobre esse tema. Vão estudar a origem do tema, e daí surge um repertório novo. Então, para esse repertório novo, a gente faz essa pesquisa musical, para ir de encontro a esse repertório. Visualizar que música estava nesse contexto de época, o instrumento, nesse contexto de tema, então isso é uma pesquisa musical. Então eu gosto muito de fazer isso, de correr atrás de conhecimentos, acerca da música, a música enquanto música, a música enquanto representação histórica, simbólica daquela época, em concordância com o tema, eu acho que o aprendizado é isso aí.

Amadeu Alves completa falando do seu aprendizado.

[...] Aprendi a ampliar as minhas sensações e conecta-las às melodias, harmonias e ritmos, de uma forma que abriu horizontes sonoros que levo e trago junto também para outras situações e atuações como músico. As pesquisas para a composição de tantas trilhas, de tantos espetáculos, trouxe uma gama de informações que faz parte da minha formação, me colocou em contato com linguagens, com diversas formas e diversos movimentos, ampliando a minha cultura musical. Tanto no circo, como também no teatro, onde realizei já muitas atuações, aprendi a estar a serviço da cena, da imagem, do texto, da função que a música tem nesses momentos. Sem deixar de dizer sobre a importância da proposta da Pícolino em traduzir e revelar a condição de sermos brasileiros, baianos nos espetáculos.

André Borges comenta sobre esse processo de ensino e aprendizagem musical no Picolino, com bastante riqueza de detalhes.

[...] No meu ponto de vista, o estudo de percepção musical junto à prática da dança e também da capoeira, fizeram com que a galera pudesse trazer as técnicas do circo, pro mundo da arte contemporânea. Alguns deles se tornaram músicos também, como é o caso de Marcelo, Marcinho e alguns poucos outros que já saíram da escola. Outros, já tinham por natureza boa noção de ritmo (seja por influência da capoeira, candomblé, ou do pagodão do fim-de-semana, ou seja, lá de onde), o que sempre facilitava o processo de entendimento da música feita pros espetáculos. Mas, pra mim, o grande desafio, era tentar conseguir fazer com que aqueles outros que não tinham a menor simpatia por música, e não conseguiam sequer bater palmas, num tempo qualquer pré-estabelecido, pudessem ao menos se mover em harmonia com a música, e entender quando um movimento pede aceleração ou pausa. O interessante é que, às vezes, um grande atleta com técnicas apuradas de circo, de repente se sentia frágil por não conseguir um resultado musical satisfatório, mas por eles já estarem acostumados à vida de batalha e por eles já terem superado tantas dificuldades, ao invés de frustração isso se tornava um desafio. Eles foram todos meninos de rua, logo, não dá pra contar com grandes experiências prévias, tipo: ele tinha um violão em casa, o pai tinha toda a discografia de fulaninho, ou ainda, ele teve aula de ballet dos 5 aos 9. Às vezes não basta o estímulo teórico, por exemplo, quando vi que Marcelo estava se interessando por música demais da conta, dei a ele de presente um cavaquinho (e ele não desgrudou do bicho até aprender, e não foi eu quem ensinou). Claro que nem todo artista consegue ser bom em música, e isso não existe só no nosso circo, mas também, no teatro ou em qualquer outro meio de arte. Lembro de atores que simplesmente não conseguem cantar no tom. Lembro de atores que tiveram que trabalhar pesado com fonoaudiólogos por meses e meses pra conseguir fazer parte do coro num musical, atores, que tem que trabalhar sério pra conseguir fazer uma coreografia simples, músicos que não conseguem cantar ou batucar bom ritmo. Quando penso na dança afro, e na capoeira, e em Murray Schafer, lembro logo de Paulo Freire, pra quem tive o enorme prazer de ter tocado num espetáculo em sua homenagem. As raízes do método Paulo Freire de ensino para adultos, são de total funcionalidade no universo do nosso circo. Para aqueles meninos e meninas o aprendizado e compreensão das coisas (incluindo música), têm que sair de dentro pra fora, partir da experiência própria de vida de cada um deles. Não adianta falar do que eles não conhecem, e querer que eles entendam. Por isso, os exercícios de Schafer caíam tão bem, pra trazê-los pro universo sonoro. A paisagem sonora da casa, do bairro, do circo, de cada espetáculo.

Sobre o processo de aprendizagem musical no circo, André comenta:

[...] acredito que, no mínimo, eles aprenderam a reconhecer os estímulos que diferentes tipos de sons produzem no ser humano, e o que eles podem fazer com isso pra melhorar sua condição de artista. Eles são aptos a escolher a trilha que convêm pro número que eles queiram montar, de acordo com o sentimento, que eles queiram passar, como também são capazes de ter uma visão crítica e identificar, em outras performances de outros artistas, o que lhe foi positivo ou negativo, além da parte técnica-atlética. Não acredito que eles teriam alcançado esse poder de discernimento, sem o convívio com a banda Picolino, os processos de preparação para os espetáculos, as aulas de iniciação musical, de dança afro e contemporânea e capoeira. A força da presença da música ao vivo é incontestável. Pergunte ao diretor, pergunte aos artistas. Não precisamos perguntar a nós mesmos, porque sempre soubemos disso, por isso que continuo trabalhando com artistas de circo mesmo aqui na Europa.

De acordo com Oliveira (1993, p. 41) a aprendizagem é um processo que tem como consequência uma mudança de comportamento e implica desenvolvimento. Esse mudar de comportamento é notável no circo Picolino, aonde os jovens normalmente chegam sem nenhuma perspectiva de vida, e lá, vivenciam mudanças significativas, seja praticando as artes do circo, ou envolvidos nos processos criativos da Companhia.



Ônibus - Cenascotidianas@circ.pic

Anselmo Serrat faz o seu relato sobre o aprendizado da linguagem musical, ponderando esse processo em ambos – artistas de circo e músicos da companhia.

[...] Pros músicos, eu acho que abriu um universo muito grande, uma visão que eles não teriam só tocando com a banda, só tocando, isso, só tocando. Uma coisa é o fato de eles estarem trabalhando pra a criação, os obriga a pesquisar, conhecer mais, abrir o leque de conhecimentos, que é muito grande. E pra galera daqui, que provavelmente só teria a música só como ouvinte né? De botar um fonezinho no ouvido e ficar curtindo e dançando. Essas pessoas, e hoje nós temos né? E a gente tem uma galera que é músico também, vão ser músicos... Você falou Marcelo, Marcinho, são músicos. Luana⁹⁹ cantando me surpreende! Bicho ela tocando, cantando... a tranqüilidade que ela assume, e começa a já, a trabalhar, porque quando ela conhece o espetáculo, ela conhece as músicas do espetáculo. Já conhece. Como ela domina essa linguagem, essa estrutura musical sem nunca ter estudado música né? E domina, e entra, e sabe a hora que entra, sabe a hora que sai, sabe o tom. Essa galera hoje daqui da Picolino, mesmo os mais desafinados, conseguiram encontrar um caminho na música né? No corpo, no ritmo, então isso é uma qualidade que poucas companhias têm né? A gente brinca de fazer um coral lá no TCA¹⁰⁰, sabe? Assim... é uma galera que consegue! Dá pra você, se quiser fazer um trabalho sério, você separa e você monta um coral, hoje você consegue em um mês, um coral com essa galera cantando. Esse é um ganho que é pra vida, e nunca paramos pra ter aula de música como você diz, a não ser em alguns momentos emergenciais, quando estávamos na França e íamos estrear lá naquele Chatô maravilhoso, o templo do circo da França né? E que era todo mundo desafinado, que não ensaiavam nada. Então Jonga pintou e botou todo mundo pra cantar né? Dali começa, e agora é outra coisa, a gente sacando isso, nós temos hoje na alfabetização, que é um celeiro, assim um espaço de criação fantástico. Nós temos 20 crianças e que Betão, hoje é a pessoa que tá mais à frente da música no circo, é professor de música e tá trabalhando com a música, dentro desse princípio que a gente vem desenvolvendo, a música dentro do circo né? Então tá, construindo uma musicalidade junto com essas crianças, o poder cantar, o poder desinibir, o poder soltar. Aí a música tem uma influência, é fantástico! Eles cantam, é maravilhoso. Eu tô dentro da sala, assim, aí daqui a pouco, eu tô escutando as vozesinhas... Mas não é só cantar, é o batucar, é o bater o pé, é usar o corpo, é o... Enfim usar todas as possibilidades de produzir música, e aí você produz música com o corpo. Então eu acho que a gente tá conseguindo fazer isso assim, a música entrar pelo corpo né? E o corpo entrar pela música e fundir isso no ato de criação.

⁹⁹ Artistas do circo

¹⁰⁰ Anselmo refere-se à apresentação do espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic*, em março de 2007.

A música no circo Picolino se caracteriza então, como um fenômeno sócio-cultural, uma música produzida para um espetáculo, compreendida coletivamente, de forma contextualizada com as linguagens diversas que o circo comporta, da qual, na interação, todos aprendem. Os processos de ensino e aprendizagem acontecem. Arroyo (2000), explica:

[...] As práticas de educação musical, escolares ou não escolares, são espaços de criação e recriação de significados, e, portanto de cultura. Nesse sentido, educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; ela deve ser considerada como prática cultural que cria e recria significados, que conferem sentido à realidade. (ARROYO, 2000, p. 19)

A prática da educação musical, relacionada cada vez mais com a valorização das diversidades culturais e das diferenças sociais, é bastante profícua e possui sustentações teóricas, capazes de trazer à tona, novos níveis de estrutura para as práticas de ensino da música, como relata Arroyo (2000):

A aposta é na real possibilidade da transformação do olhar, a partir de exercícios antropológicos baseados na vivência do estranhamento do familiar (vermos além do que estamos habituados a ver), na percepção de significados locais e na valorização da diversidade cultural e das diferenças. (ARROYO, 2000, p. 19)

De tal modo, com um olhar mais cuidadoso aos processos criativos da Cia. Picolino, percebo que a produção intensa de espetáculos, ao longo dos anos, garantiu à equipe dos envolvidos, um nível de performance artística que definitivamente possui sentido, significado e expressão, proporcionando assim, um ensino musical da música. Processos estes, oriundos de experiências reais, coletivas e participativas, vivenciados no circo, na qual, a música está totalmente inserida. Encerro então esse último capítulo com Gadotti expressando o pensamento freireano de *compartilhar a leitura de mundo* no processo ensino-aprendizagem, tal como ocorre no circo Picolino:

O *diálogo* com o outro não exclui o *conflito*. A verdade não nasce da conformação do meu olhar com o olhar do outro. Nasce do diálogo-conflito com o olhar do outro. O confronto de olhares é necessário para se chegar à verdade comum. Caso contrário a verdade a que se chega é ingênua, não crítica e criticizada. O outro sempre está presente na busca da verdade. Esse segundo passo leva à solidariedade. O meu conhecimento só é válido quando eu o compartilho com alguém. (GADOTTI, 2000 (b), p.3)



Piano de garrafas - Cenascotidianas@circ.pic - Teatro Castro Alves / 2007

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O inesperado surpreende-nos.
É que nos instalamos de maneira segura
Em nossas teorias e idéias, e estas não têm
estruturas para acolher o novo.
Entretanto, o novo brota sem parar.
Não podemos jamais prever como se apresentará,
mas deve-se esperar sua chegada, ou seja,
esperar o inesperado.

Edgar Morin

Com base na observação participante desta pesquisa e de acordo com o quadro teórico referenciado e análise aprofundada do meu objeto de estudo, chego à conclusão que o aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical pelos artistas de circo e músicos, de fato acontece por meio da transdisciplinaridade, do ensino-aprendizagem de maneira dialógica, contextualizada na realidade, por meio de uma pedagogia que também é polifônica, aberta para os mais diferenciados focos e saberes, reunindo “diferentes vozes engajadas em diferentes temporalidades” (GALEFFI, 2003, p.110).

Essa dinâmica, em forma de prática contínua entre o fazer circo e música, se tornou uma estrutura indissociável. A construção de um espetáculo de circo, na Picolino, implica naturalmente na vivência e aprendizado não só da música, mas de diversas linguagens que o circo comporta e celebra em sua estética artística. O circo se demonstra como um espaço de confluência, onde a diversidade e o fazer artístico, ao longo dos anos, asseguraram aos protagonistas desta pesquisa, um aprendizado musical diferenciado. E falar em aprendizado é falar do homem, pois o aprendizado é humano, e os beneficiários desse processo são o próprio circo e seus atores sociais, sintonizados com o mundo e consigo mesmos, de forma crítica e reflexiva.

Já nós músicos aprendemos a interagir com novas formas, estéticas, conceitos, bem como a oportunidade e a capacidade de se produzir música instrumental ou vocal, texturas, ruídos, e intervenções sonoras no desenvolver de uma cena, através de uma prática musical única e singular.

Acredito que esse seja o maior desafio e aprendizado para os músicos, ou seja, um dos aprendizados mais significativos é exatamente a capacidade desse músico poder internalizar o que é visto e representado nos espetáculos, e poder produzir uma música, que dialogue com o corpo do artista, ao vivo, e sem cortes. Poder criar e improvisar, como mola propulsora no desenrolar da cena. Além é claro de aprender novas músicas, aprender a ressignificar, a fazer releituras, e desenvolver a percepção musical, eis o fascínio que exerce a lona do circo! Sem dúvida trata-se de ver os reflexos espelhados: no espelho me percebo, mas também posso enxergar o reflexo do outro.

Aos artistas, além do natural aprimoramento da percepção musical, a apropriação e o desenvolvimento de parâmetros musicais foi determinante para uma prática circense consciente e interativa com música. Além de muitos artistas, individualmente, terem aprendido através da observação e curiosidade em executar diversos instrumentos, cantar e compor. Os artistas, no mínimo, aprenderam a reconhecer os estímulos que diferentes tipos de sons, produzem no ser humano, e com isso, puderam melhorar sua condição de artista, conforme ressaltou André.

Artistas de circo que se transformaram também em músicos, como é o caso de alguns. Esses que vão na trilha da harmonia musical, assim como entendem quais são os passos necessários que o corpo tem que fazer, para realizar um salto mortal.

A música no circo Picolino começa a ganhar novas nuances e a se desenvolver por novos caminhos. A teoria ou regra musical, neste circo cede espaço ao improviso, onde as formas não representam uma regra fixa, e o som é pulsante de vida, está presente nas performances e exerce papel funcional na magia do circo, onde sons e silêncio se alternam num diálogo contínuo e profundo.

Destarte, a música do circo Picolino se ressignifica a cada espetáculo, é mutante, visceral, única, artística, tonal, modal, atemporal, lúdica e sensorial, consistente, reveladora e indicadora de novos caminhos ao mundo do circo contemporâneo, uma música que dialoga com a cena, e transforma o circo Picolino num espaço de fruição artística permanente.

Sendo assim, o processo da educação musical vivenciado pela Companhia, se formaliza nos próprios paradigmas criados no circo. Os processos de criação implicam nos processos de ensino e a aprendizagem. Existe uma via de mão-dupla através da qual os artistas circenses, através de seus movimentos, ensinam aos músicos como proceder com a música no circo, e os músicos nessa atuação, colaboram para a realização da cena e para o aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical, imprimindo sua vibração para os artistas. O aprendizado é significativo, sensorial e real, como explica Queiroz (2005):

Considerar a música como fenômeno sócio cultural, significa entendê-la como algo que insere a prática artístico-musical numa rede de sistemas mais complexos, onde é preciso muito mais que música como fenômeno sonoro, para caracterizar uma expressão representativa e presente no universo cultural dos seus praticantes (QUEIROZ, 2005, p. 62).

Talvez, num futuro próximo, o circo Picolino será um lugar onde os próprios artistas assumirão o ato de fazer música para o espetáculo, havendo assim uma simbiose extraordinária dentro da escola Picolino, através de sua própria “metamorfose ambulante”, parafraseando Raul Seixas. E vou mais além – em sua itinerância, seria muito interessante que esse espaço de produção artística se transformasse numa “Multiversidade”, onde o aluno sairia formado em circo, teatro e música, capaz de exercer suas habilidades nessas áreas artísticas.

De certa forma, retornaríamos ao tempo onde as artes eram vistas como uma coisa só, não havia divisões, o teatro, a música, as plásticas, tudo se encaixava, acontecia junto, o aprendizado era também junto. Um caminho no qual acredito que possa ser possível, nos próximos 20 anos da Escola Picolino, com incentivos fiscais, patrocínios e trabalho sério e dedicado à formação contínua de novos talentos, e artistas múltiplos, que tenham a capacidade e o poder de transformar e re-significar o mundo, através da sua arte.

Um lugar onde o processo de ensino e aprendizagem, seja um ponto de elo, e alicerce com o todo. As artes se reencontrando, e se assimilando, uma “artefagia”, uma “antropoartefagia”, sem limites, onde o tangível é a capacidade de criação e transformação do velho em novo, e do novo em mais novo ainda, a recriação constante.

Tenho a esperança que essa escola seja um exemplo para outras, na qual o ser humano seja valorizado, e que as tecnologias sirvam de apoio ao conhecimento, uma escola onde a música se encontre realmente com o teatro, com a poesia, cinema, artes do circo e tantas outras linguagens que existem na atmosfera humana, ou ainda, o que caiba nesse círculo, nesse picadeiro circular, onde os sonhos são possíveis de se tornarem realidade.

Sendo assim, o circo Picolino, desponta como um lugar, onde o ser humano é capaz de voar ao som de uma melodia e de se contorcer ao ritmo frenético de uma percussão. Tudo isso, somado às combinações sinestésicas e pulsantes, onde, os sujeitos envolvidos nos processos criativos da Cia. Picolino encontram-se em jogo lúdico, entre espaço, tempo, silêncios e sons. Todos unidos, pela membrana da lona circense, um local de fluxo artístico intenso e permanente, no qual, a música exerce funções diversas, e o seu aprendizado e desenvolvimento, se revela por novos caminhos.

A música neste circo, induz, traduz, cria dúvidas e instiga a novas descobertas. Uma música sem muitas fórmulas, sem muitas regras, mas fruto coletivo, do desejo de realizar conquistas, de trocar conhecimentos, de um todo quase perfeito combinatório. Uma música que é produzida em meio às conjunções múltiplas de linguagens, desenhada sobre as sensações representadas do ser humano, onde o homem é o criador de tudo que está embaixo da lona.

Nesse processo de ensino e aprendizagem, quero ressaltar o desejo de sempre aprender e dar sentido à vida através da arte. Utopia transforma-se em realidade, pois no Picolino tudo se transforma, seja música ou o que for, as trocas sempre acontecem e, o mais importante, é que essa capacidade de troca sempre prevalece, independente realmente do que se troca.

O processo educativo da Escola de Circo Picolino multirreferencial e multidimensional favoreceram a criação de um “jeito de aprender” que realmente instiga o autoconhecimento, o sonho, a criatividade, traz a esperança de mudanças nas percepções e nas maneiras de pensar. Assim, os processos criativos, foram fundamentais para o surgimento e para a manutenção da música nesse circo, favorecendo assim, o aprendizado e desenvolvimento da linguagem musical. Esses processos asseguram aos artistas e aos músicos, uma prática musical ligada ao cotidiano do circo, gerando valores e conhecimentos, e desmistificando como acontece o processo formativo em música na Cia. Picolino. Arroyo (2000) explica como ela própria entende sobre o aprendizado musical:

[...] Eu intuía que aprender música deveria ter uma dimensão muito maior do que aquela valorizada por minha formação escolar e acadêmica - dimensão eminentemente técnica. Afinal, como observa o sociólogo Michel Bozon, a música é “um fenômeno transversal que varre todos os espaços de uma sociedade” (1984, p. 251). Se ela tem essa presença marcante, ela deve atuar além de suas tecnicidades, aspecto que tem sido apontado pela literatura etnomusicológica e sociomusicológica. Vale observar, também, que onde há práticas musicais, há práticas de ensino e aprendizagem musical. (ARROYO, 2000, p. 18)

Sendo assim, os processos criativos, ligados às práticas musicais vivenciadas pela Cia. Picolino, durante esses mais de 20 anos, proporcionaram, asseguraram e viabilizaram os processos de ensino e aprendizagem da linguagem musical aos músicos e artistas, criando assim, um processo formativo contínuo de ensino e aprendizagem neste circo e, por conseqüência, o vivenciar a prática contextualizada do que entendemos por educação.

Afinal, o que é a educação senão trocas significativas, contextualizadas e sensíveis sobre o homem e suas circunstâncias?

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALMEIDA, Fernanda M.B.G. *De olho na rua: O Axé integrando crianças em situação de risco*. Salvador: Edufba 2000.

ALMEIDA FILHO, Naomar de. *Transdisciplinaridade e o paradigma pós-disciplinar na Saúde*. *Saúde e Sociedade* v.14, n.3, p.30-50, set-dez 2005.

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. Cambridge: The Belknap press of Harvard University, 1981.

ARAÚJO, Marlise e FRANÇA, Mônica Rodrigo de. *A busca da excitação no maior espetáculo da terra. IX simpósio internacional processo civilizador*. Ponta Grossa Paraná. Artigo publicado em www.pindoramacircus.com.br. Acessado em 12-05-2007.

ARCO DO VELHO. *História do circo*. Disponível em <http://www.arcadovelho.com.br/Circo/HISTORIA%20DO%20CIRCO.htm>. Acessado em 01/12/2006.

ARROYO, Margareth. *Um olhar antropológico sobre as práticas de ensino e aprendizagem musical*. Curitiba: *Revista da Abem*, nº 5, 2000.

BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. Trad. Lucie Didio. Brasília: Líber Livro Editora, 2004 – (Série Pesquisa em Educação, v.3).

BARBOSA, Joaquim G. *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

BASSO, Alberto. *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*. Torino: Ed. Torinese, 1983.

BENNET, Roy. *Uma breve história da Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BEYER, Esther. (Org). *Idéias para a educação musical*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

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

_____. *O Circo "Civilizado"*. Comunicação apresentada no *Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*.
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Circo>. Acessado em 12/10/2007.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando L. *Dicionário de música* (ilustrado). Lisboa: Cosmos, 1953.

BORG, Walter R. *Education research: An introduction*. New York: David Macckay, 1976.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Leituras de operários. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRASIL cult (a escola de idéias)
<http://www.brasilcult.pro.br/estudos/circo/circo01.htm>. Acessado em 01/12/2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Fundação Biblioteca Nacional*.
<http://www.bn.br/site/default.htm>. Acessado em 01/12/2006.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Senado Federal. *Senado aprova regulamentação dos circos*. Press release da Assessoria de Comunicação - Gabinete do Senador Álvaro Dias. Em 7 de Abril de 2006. Disponível em
<http://www.senado.gov.br/web/senador/alvarodi/press%20releases/noticia.asp?codigo=17171>. Acesso em 13/07/2007.

BRASILCULTURA. *História do circo*. Disponível em
<<http://www.brasilcultura.com.br/conteudo.php?id=355&menu=91&sub=394>>. Site desenvolvido por arcomunicação, 2005. Acesso em 12/07/2007.

BRENET, Michel. *Diccionario de la música, histórico e técnico*. Barcelona: Ibéria, S.A. 1981.

BRESSAN, Flávio. *O método do estudo de caso. Administração on line*. Prática – Pesquisa – Ensino. Vol. 1, n. 1, jan/mar 2000. Disponível em
<http://www.fecap.br/adm_online/art11/flavio.htm>. Acesso em 10/07/2007.

BRITO, Teca A. *Música na educação infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BURNHAM, Terezinha F. *Complexidade, multirreferencialidade e educação*. In: BARBOSA, Joaquim G. *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

CANDÉ, Roland. *Historia universal de la música*. Espanha: Aguilar, 1981.

CARDOSO FILHO, Juracy do Amor. *A construção do conhecimento na banda Black Panthers*. *Caderno de Metodologia do Ensino Superior*. Salvador: CEPOM, ano 5, V.1, nº 5, 2003.

CARDOSO, Silvia Helena e Sabbatini Renato M.E. *Interdisciplinariedade e o estudo da Mente*. Disponível em <<http://www.cerebromente.org.br/n06/opiniaio/interdisc.htm>>. Acesso em 17/09/2007.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O circo conta sua história*. Museu dos Teatros. Rio de Janeiro: FUNARJ, 1997.

_____. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CENTRAL DO CIRCO. <http://www.centraldocirco.art.br/centraldocirco>. Acessado em 01/12/2006.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e poesia: Anseio e recusa do sentido*. Salvador: Quarteto, 2006.

CHAILLEY, Jacques. *Precis de musicologie*. Paris: Press Universidade de France, 1984.

CIRQUE DU SOLEIL <http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/default.htm>. Acessado em 01/05/2006.

CLIQUEMUSIC – *a música brasileira está aqui*. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=12> . Acesso em 18/07/2007.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos Urbanos*. A influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP. 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo D. *Dicionário etmológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989.

DAYRELL, Juarez. *Juventude, produção cultural e a escola*. Texto publicado na revista *Caderno do professor*, nº 9, Belo Horizonte: SEE-MG, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESCOLA PERNANBUCANA DE CIRCO <http://www.escolapecirco.org.br>. Acessado em 01/06/2007

EURECA. *História do circo*. Disponível em <http://eureca.no.sapo.pt/circo.htm>. Acessado em 05/12/2006.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário brasileiro contemporâneo ilustrado*. Porto Alegre: Globo, 1970.

FRANCIULLI, Flávio. *Laboratório Acrobático: Adequação Circo / Teatro*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas, Formação de Docentes Universitários. 2000.

FRAZER, James George. *O Ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Koogan, 1982.

FREGA, Ana Lucia. *Metodologia comparada de la educacion musical*. Tese de doutorado. Buenos Aires: CIEM, 1997.

FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 35 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. (Coleção Leitura)

FUNARTE. *História do Circo*. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/circo/circohistoria.htm#topo>. Acessado em 02/11/2006.

GADOTTI, Moacir. *Cruzando fronteiras: teoria, método e experiências freireanas*. Apresentado no *I Colóquio das Ciências da Educação*, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa, março de 2000 (a). Disponível em <http://www.paulofreire.org/Biblioteca/frontera_p.htm>. Acesso em 20/07/2007.

_____. *Saber Aprender. Um olhar sobre Paulo Freire e as perspectivas atuais da educação*. Universidade de Évora. *Um olhar sobre Paulo Freire Congresso Internacional*. Évora, 20 a 23 de setembro de 2000. Disponível em <http://www.paulofreire.org/Moacir_Gadotti/Artigos/Portugues/Gadotti_sobre_Freire/Aprender_ensinar_Freire_2000.pdf>. Acesso em 20/07/2007.

GALEFFI, Dante Augusto. *Filosofar&Educar*, inquietações pensantes. Salvador: Quarteto, 2003.

GALLO, Fabio Dal. *Da Rua à Fama: Escola Picolino, uma performance do Circo Social*. Dissertação de doutorado em andamento a ser apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Ufba, 2007.

_____. *Dal. Povertá minorile e Ong: arte-educazione per bambini di strada a Salvador, BA, Brasile*. Tese de Láurea em Economia Política. Bologna. Alma Mater studiorum Univeristá degli Studi, 2005

_____. Macedo Cristina. *Escola Picolino de Artes do Circo. Arte-educazione e Inclusione sociale*. Treviso. Comune di Moriago della Battaglia. 2006.

GARCIA, Antolin. *O circo: A pitoresca turnê do circo Garcia através à África e países asiáticos*. São Paulo: Edições DAG, 1976.

GARDNER, H. *Arte, mente e cérebro*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

_____. *As artes e o desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

_____. *Estruturas da mente: A teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

_____. *Inteligências múltiplas: A teoria na prática*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRIMBERG, Carl. *História universal: Aurora da civilização*. Santiago: Editorial Lord Cochrane S. A., 1989.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Ed Gradina, 1997.

GUBERNIKOFF, Carole. (Org) *Encontros / desencontros: encontros de pesquisadores e músicos da XI bienal de música brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte / Uni-Rio, 1996.

HOEBEL, Edward. *Antropologia cultural e social. Enculturação e personalidade* (1966). São Paulo: Cultrix, 1981.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1975.

IMBERT, Francis. *A questão da ética no campo educativo*. Petrópolis: Vozes, 2001

INTRÉPIDA TRUPE. Disponível em <http://www.intrepidatrupe.hpg.ig.com.br/>. Acesso em 18/07/2007.

KATER, Carlos Elias. *Música viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção a modernidade*. São Paulo: Musa Editora - Atravez, 2001.

KERMAN, Josepia. *Musicologia*. Opus86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOELLREUTER, H-J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LAING, R.D. *Eu e os outros: relacionamento interpessoal*. Petrópolis: Vozes, 1990.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LINTON, Ralph. *O homem: Uma introdução à antropologia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

LÜCK, Heloísa. *Metodologia de projetos: uma ferramenta de planejamento e gestão*. Petrópolis: Vozes, 2003.

LUCKESI, C. *Avaliação da aprendizagem escolar: para além do autoritarismo*. São Paulo: Cortez, 1998.

LUDKE, M e ANDRÉ, Marli, E.D.A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986.

MACEDO, Roberto S. *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador: EDUFBA, 2000.

_____. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*. Brasília: Líber Livro Editora, 2006 (série pesquisa v.15).

MAGALHÃES, Álvaro. *Dicionário enciclopédico brasileiro ilustrado*. Rio de Janeiro: Globo, 1964.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

MARIOTTI, Humberto. *Os cinco saberes do pensamento complexo*. Pontos de encontro entre as obras de Edgar Morin, Fernando pessoa e outros escritores. Site do Comitê Paulista para a Década de Cultura e Paz. Um Programa da Unesco 2001-2010. Disponível em http://www.comitepaz.org.br/Mariotti1_1.htm. Acesso em 10/07/2007.

MARTINS, J.B. *Multirreferencialidade e educação*. In: BARBOSA, J.G. (org.). Reflexões em torno da abordagem multirreferencial. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998.

MASSIN, JEAN. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Bordas rarefeitas da linguagem artística performance* suas possibilidades em meios tecnológicos [s/d]. Disponível em <<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>>. Acesso em 20/07/2007.

MILITELLO, Dirce T. *Picadeiro*. São Paulo: Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

MINAYO, Maria Cecília S. (Org) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994

_____. *O desafio do conhecimento*. São Paulo: HUCITEC-ABRASCO, 1993.

MORAES, Maria Cândida. *O Paradigma Educacional Emergente*. 11 ed. Campinas/SP: Papirus, 1997.

MORIN, Edgar. *A Cabeça bem feita: Repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. CIURANA, Emilio-Roger e MOTTA Raúl. *Educar na era planetária. O pensamento complexo como Método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. Trad. Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

MUGNAINI JR., Ayrton. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. São Paulo: Letras e Letras, 2001

NEVES, José Henrique Manhães. *A ação dialógica do docente contemporâneo na construção da identidade do sujeito*. Disponível em <http://www.paulofreire.org/Biblioteca/Artigos_em_PDF/Artigo_Jose_Henrique.pdf>. Acesso em 19/07/2007.

NICOLESCU, Basarab. *A Evolução Transdisciplinar e a Universidade - Condição para o Desenvolvimento Sustentável. Aliança por um Mundo Responsável e Unido*. Universidade "Pierre et Marie Curie", Paris, França. Conferência no Congresso Internacional "A Responsabilidade da Universidade para com a Sociedade", International Association of Universities, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, de 12 a 14 de novembro de 1997. Disponível em <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b12/b12c8por.htm#note#note>. Acesso em 19/01/2007.

_____. *O Manifesto da transdisciplinariedade*. São Paulo, Triom, 1999.

NISCKIER, Arnaldo. *Educação brasileira: 500 anos de história*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

NUNES, Márcia. *Quando o espetáculo ensina*. In: *Presente Revista de Educação*. Salvador: Ceap, n. 2, ano 13, 2005.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. *Educação musical em transição: jeito brasileiro de musicalizar: Anais do 7º simpósio paranaense de educação musical*. Londrina: Abem, 2000.

_____. *Fundamentos da educação musical*. Série Fundamentos Porto Alegre: Abem 1993.

_____. *Música na escola brasileira*. Frequência de elementos musicais em canções vernáculas da Bahia utilizando análise manual e por computador, sugestões para aplicação na educação musical. Série teses nº 2 Porto Alegre: Abem, 2001.

PADILHA, Paulo Roberto. *O "Círculo de Cultura" na perspectiva da intertransculturalidade*. Disponível em http://www.paulofreire.org/Biblioteca/Artigos_em_PDF/O_Circulo_de_Cultura_na_perspective_intertranscultural.pdf. Acesso em 18/07/2007.

PALCO GIRATÓRIO. *Publicação do Circuito Nacional SESC de Artes Cênicas*, 2005.

PENNA, Maura. *Dó, ré, mi, fá e muito mais: discutindo o que é música. Ensino de arte - Revista da associação dos arte-educadores do estado de São Paulo*, [S. l.], v. II, n. III, p. 14-17, 1999.

PILETTI, Claudino. *Filosofia da educação*. Ática, 1997.

PINDORAMA CIRCUS. *História do Circo*. <http://www.pindoramacircus.arq.br/arquivos/sete.htm>. Acessado em 01/06/2007

QUEIROZ, Luis Ricardo S.; MARINHO, Vanildo M. *Contexturas: O Ensino da arte em diferentes espaços*. João Pessoa: Universitária, 2005.

SANTOS, Andréa Paula dos. *Trajetórias da história social e da nova história cultural: cultura, civilização e costumes no cotidiano do mundo do trabalho. IX Simpósio Internacional Processo Civilizador Tecnologia e Civilização*. De 24 a 26 de novembro de 2005. Ponta Grossa, Paraná, Brasil.

SAVIANI, Dermeval. *Educação: do senso comum à consciência filosófica*. Campinas: Ed. Autores Associados, 2000.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: A paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *O Ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 22. Ed. revisada e ampliada de acordo com a ABNT. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Ermínia e Rogério Sette Câmara. *O ensino de arte circense no Brasil. Breve histórico e algumas reflexões*. Disponível em <http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp>. Acessado em 15/12/2006.

_____. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

_____. *O circo sua arte e seus saberes: O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*: Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de história do instituto de Filosofia e Ciências humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas: Universidade de Campinas, 1996.

SILVA, Rubens Alves da. *Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24/07/2007. Pré-publicação.

SOARES, Noemi Salgado. *Educação transdisciplinar e a arte de aprender: a pedagogia do autoconhecimento para desenvolvimento humano*. Salvador: EDUFBA, 2006.

SOUZA, Jusamara. (Org) *Música, cotidiano e educação*. Programa de pós-graduação em música. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

_____. *Parâmetros curriculares nacionais: Ensino fundamental e médio, políticas e ações para o ensino de música nas escolas. Anais do VII encontro anual da Abem*. Pernambuco: Abem, 1998.

STEVENS, Denis. *Musicology: apractical Guide*. London: Macdonald Futura, 1980.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TAMAOKI, Verônica e Avanzi, Roger. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus e Editora Códex, 2004.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Modelagem de projetos*. São Paulo: Atlas, 2002.

TORRE, M.B.L.D. *O homem e a sociedade, uma introdução à sociologia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.

TURABIAR, Kate L. *Manual para redação: monografias, teses e dissertações*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VIGOTSKY, L.S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WILLEMS, Edgar. *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Documentação Escola Picolino

ALMANAQUE Picolino. 18 anos de arte- educação revolucionária. Salvador-Bahia: Escola Picolino de artes do circo, 2004.

Ata de fundação da Associação Picolino de Artes do Circo.

Caderno de sistematização do Almanaque Picolino. Salvador, BA. Escola Picolino de Artes do Circo, 2003.

Estatuto da Associação Picolino de Artes do Circo

Entrevistas

Amadeu Alves, músico do circo. Entrevista em 18 de julho de 2007

André Borges, músico do circo. Entrevista em. 15 de março de 2007.

Anselmo Serrat, diretor da Escola de Circo Picolino. Entrevista em. 03 de maio de 2007.

Antônio Marcos, artista de circo. Entrevista em. 28 de maio de 2007.

Edevaldo Santos de Souza, artista de circo. Entrevista em. 30 de maio de 2007.

Edi Carlos, artista de circo. Entrevista em. 30 de maio de 2007

Gilberto Portugal Filho, músico do circo. Entrevista em 02 de junho de 2007.

Ivan Matos dos Santos, artista de circo. Entrevista em. 30 de maio de 2007

Jaime Bokão, músico do circo. Entrevista em 02 de junho de 2007.

Jonga Lima, músico do circo. Entrevista em 10 de junho de 2007

Marcinho, artista de circo. Entrevista em. 02 de junho de 2007

Paulinho, artista de circo. Entrevista em. 02 de junho de 2007