

CORPOS CIRCENSES: EDUCAÇÃO E A POTÊNCIA DO DEVIR

Gláucia Andreza Kronbauer¹

RESUMO: A linguagem circense é uma manifestação cultural que tem no corpo seu principal artista. A partir da compreensão do corpo como materialidade da existência humana e instrumento de comunicação, historicamente condicionado, concebemos que os corpos circenses expressam um conjunto de signos representativos das contradições fundantes das sociedades de classes. O objetivo deste trabalho é analisar e discutir os signos ideológicos presentes nos corpos circenses e sua função na educação em diferentes contextos históricos. Para ilustrar nossas discussões, selecionamos três recortes: o grotesco da cultura popular na Idade Média; a linguagem circense e os métodos ginásticos da Europa Industrial do século XIX; e as interlocuções entre o circo e o teatro soviéticos no período da Revolução Socialista.

Palavras-chave: circo; educação do corpo; signos ideológicos; classes sociais.

1. A LINGUAGEM CIRCENSE E O CORPO COMO PRINCÍPIO²

A historiadora circense Ermínia Silva afirma que “Os corpos artísticos sempre foram rizomáticos e realizam antropofagias nos encontros com os variados processos de formação, com os artistas e com os diferentes públicos, cidades e culturas” (Silva, 2022, p. 371). Ela desenvolve suas pesquisas pautada nos atravessamentos falar desses corpos que elaboram sua estética nos encontros.

O circo é uma manifestação cultural que perpassa as sociedades ao longo da história. Suas técnicas não são exclusivas da lona. Podemos assumir que há um circo institucionalizado, que se estrutura na Europa acompanhando os movimentos de industrialização nos séculos XVIII e XIX, e há a linguagem circense, cujas manifestações ocupam rituais, festividades regionais e praças públicas desde os primeiros grupos humanos.

A linguagem circense tem no corpo seu principal artista, que expressa elementos diversos e assume distintos significados nos tempos e espaços em que se manifesta. Por isso, não há como estudá-la sem considerar o corpo como a materialização da consciência, como expressão objetiva da condição humana. “Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas dele participam, mas

1 Doutora em Educação. Professora do Departamento de Educação Física da UNICENTRO, Campus Irati, e do Programa de Pós-Graduação em Educação. Coordenadora do Circo em Contextos. *E-mail:* gkronbauer@unicentro.br.

2 Tomamos emprestado o título de um importante trabalho de Mario Fernando Bolognesi, em que analisa a centralidade do corpo nos espetáculos circenses e as configurações e signos implícitos nesses corpos.

não chegam a ser fundantes. A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco” (Bolognesi, 2001, p. 103). Seja a sublimidade de suas formas no trapézio, seja a imagem grotesca desproporcional do palhaço, o corpo é o principal meio de comunicação do circo.

Neste texto, partimos de uma concepção de corpo para além daquela fundamentada pelas ciências da natureza. Referimo-nos ao corpo como síntese dialética entre natureza e consciência, como instrumento de expressão da vida, como materialidade da existência. Partimos do princípio de que o corpo é o nosso meio de relação com o ambiente; pelos sentidos experimentamos o mundo e constituímos nossa consciência. Por isso mesmo, em vez de estabelecer uma relação de afastamento e propriedade de um corpo-objeto que pertence a um sujeito, o entendimento é o de uma relação de identidade, de corpo que é sujeito e sujeito que é corpo.

Em *A Ideologia Alemã* (2007), Marx e Engels traduzem quatro momentos indissociáveis, concomitantes e contínuos no processo de constituição da existência humana: um deles trata da relação dos homens com a natureza para atender as necessidades vitais; o outro trata da criação e atendimento de novas necessidades que surgem quando aquelas primeiras são atendidas; o terceiro se tece pela necessidade de reprodução da existência a partir da procriação; e, a seguir, surgem as primeiras e mais arcaicas formas de sociabilidade e cooperação entre os indivíduos. Entra, então, em questão a consciência, inicialmente como simples percepção do mundo sensível e que se materializa na linguagem, advinda “do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens” (Marx; Engels, 2007, p. 34-35). Em todos esses quatro momentos, o sujeito da ação é um corpo-sujeito, como instrumento de transformação. A corporalidade torna o ser humano seu próprio instrumento que, em determinadas condições históricas, criará novos instrumentos como projeção de si, como maximização da sua potência e ampliação da sua capacidade.

Compreendamos, então, o corpo e os gestos corporais também como um instrumento de linguagem, ou, na denominação de Bakhtin, como interação de natureza semiótica: “Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (2014, p. 33). E todo instrumento se reveste de sentido ideológico, ou seja, está coberto de representações simbólicas que homens e mulheres elaboram sobre ele a partir da realidade em que estão inseridos.

Mas, como adverte o autor, é importante que se demarque conceitualmente que, nem por isso, o instrumento se torna um signo. Essa separação entre o sentido que determinado grupo social constrói sobre o instrumento, e o instrumento em si é essencial para a compreensão de que esse instrumento pode assumir outros sentidos em outros grupos sociais, uma vez que possui aspectos imanentes, mas também se constrói a partir da relação com a realidade material externa a ele:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. Sem

signos não existe ideologia (Bakhtin, 2014, p. 31).

No caso dos sujeitos de análise deste trabalho, os corpos circenses e os signos neles inscritos, podemos admitir que um mesmo corpo que realiza a mesma ação pode expressar signos distintos, dependendo do contexto em que está inserido. Assim, não é possível analisar a construção simbólica do corpo e de suas técnicas sem considerar a realidade material, a estrutura³ que organiza os grupos sociais.

Desde os primeiros grupamentos humanos está dada a divisão social do trabalho, inicialmente a partir de critérios que se aproximam das condições da natureza, como a força física, e, em seguida, para a divisão na família: “está dada a propriedade, que já tem seu embrião, sua primeira forma, na família, onde a mulher e os filhos são escravos do homem” (Marx; Engels, 2007, p. 36). Uma vez estabelecida a propriedade, torna-se possível separar quantitativa e qualitativamente o trabalho, ou seja, a divisão social do trabalho separa os humanos entre os proprietários e aqueles que, em troca de condições para a manutenção da vida, dispõem sua força de trabalho a serviço dos primeiros. Logo, está configurada a luta de classes, que desvela os distintos interesses correspondentes a esses grupos.

Visto que a linguagem se concretiza nas relações de produção da existência, os signos que nela se materializam exprimem as contradições sociais desse processo. Para Bakhtin, todo signo é ideológico e carrega em si as contradições fundadas em uma sociedade dividida em classes. Numa mesma comunidade semiótica, ou seja, que se utiliza dos mesmos códigos ideológicos de comunicação, “confrontam-se índices de valor contraditórios”, expressão das lutas sociais (Bakhtin, 2014, p. 47).

Outro preceito importante para este trabalho é analisar o corpo como uma construção social que se dá pelos processos de educação. Uma vez que ele se configura como um signo ideológico, sua linguagem é aprendida no seio das relações de produção. O sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (2003) nomeou “técnicas corporais” as formas com que as pessoas, em diferentes tempos e espaços da história, fazem valer-se de seus corpos. Isso significa que as ações corporais, ainda que resultantes de processos físico-biológicos, são condicionadas por histórias de vida e contextos coletivos, ou seja, cada grupo social, e cada sujeito deste grupo, constroem formas próprias de se movimentar, mediadas pela cultura. Para o autor, uma das formas mais significativas de aprendizagem das técnicas corporais se dá pelo processo que denomina de “imitação prestigiosa”: “a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela” (Mauss, 2003, p. 215).

Admitimos, assim, que nem toda a educação, e especificamente a educação do corpo, é um ato intencional e consciente e, por vezes, ela acontece nas relações cotidianas e nas mais diversas atividades humanas, por meio da observação e da imitação do outro. Entre estas, podemos citar a atividade artística como espaço privilegiado de educação. Amplos são os debates sobre a função das expressões artísticas em uma

3 Neste sentido, entendemos a estrutura como a condição material que propicia as formas de produção da existência e, conseqüentemente, fundamenta as relações sociais que se estabelecem nesse processo.

sociedade. Por um lado, há quem defenda que a arte tem um fim em si mesma, que sua função é ser arte, pura contemplação; por outro lado, há quem concentre esforços em justificar a funcionalidade da arte como distração, ou como educação, ou como instrumento de conscientização, entre outras possibilidades.

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que esses aspectos não são excludentes, mas estão todos incorporados em uma obra. Isso significa que a função educativa de uma determinada manifestação artística, como o circo, por exemplo, não descaracteriza seu valor estético. Como afirma Ernst Fischer: “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (1983, p. 20). Ao mesmo tempo, assimilar elementos da arte aos comportamentos corporais, compreendendo-os como signos ideológicos, amplia as lentes para os processos contraditórios de identificação e afastamento que permitem aos sujeitos sociais perceberem a sua condição limitadora dentro da sociedade de classes e, ao mesmo tempo, um vir a ser que desintegre as relações de poder e exploração.

Ermínia Silva (1966), ao descrever a educação e a transmissão de saberes circenses, trata dos modos de vida em um circo familiar, que pauta sua continuidade nas relações intergeracionais. Também aponta para formas diversas de se aprender a fazer circo que se constroem nos atravessamentos com a dinâmica da vida (Silva, 2022). Mais preocupada com os condicionantes materiais, Kronbauer (2016) discute os engendramentos entre o circo, as novas configurações do trabalho e o Estado brasileiro no surgimento das escolas de circo, fato que modificou o processo de formação dos artistas e ampliou o acesso aos saberes circenses por parte de pessoas “de fora”; ou seja, os processos educativos que envolvem os corpos circenses, sejam eles sujeito ou instrumento, estão entrelaçados com a sociedade de seu tempo.

Neste texto, vamos concentrar nossas discussões na função educativa dos corpos circenses e a linguagem artística a eles inerente, como signos ideológicos disseminadores de valores e comportamentos corporais associados, por vezes, à reprodução do estado das coisas e, outras à potência da transformação. Para tanto, selecionamos três diferentes recortes temporais e espaciais, que se configuram como ilustrações das discussões apresentadas: o grotesco da cultura popular na Idade Média; a linguagem circense e os métodos ginásticos da Europa Industrial do século XIX; e as interlocuções entre o circo e o teatro soviéticos no período da Revolução Socialista. Para analisar os signos expressos nos corpos, utilizamos como fontes pinturas, textos de literatura, filmes de cada época, além de estudos acadêmicos sobre o tema.

A partir dessas considerações, o objetivo deste trabalho é analisar e discutir os signos ideológicos presentes nos corpos circenses e sua função na educação em diferentes contextos históricos.

2. CORPOS GROTESCOS – A CULTURA POPULAR DA IDADE MÉDIA

O primeiro cenário a ser descrito neste texto trata de um recorte temporal na Ida-

de Média, em um período compartilhado por preceitos das sociedades medievais em contradição com o despertar renascentista. Em uma de suas obras mais fascinantes, Bakhtin buscou na cultura popular, no cômico e no grotesco dos teatros de rua, nos espetáculos de variedades das feiras da Idade Média⁴ elementos que influenciaram a obra de François Rabelais (1494-1533). Analisou, entre outros aspectos, conjunto de signos corporais que evidenciavam distinções e contradições sociais, a expressão da luta de classes daquela época.

Esse período histórico foi marcado pelo teocentrismo e a Igreja Católica possuía grande influência sobre os pensamentos e as ações da população. Alma e corpo eram compreendidos de maneira dissociada: a primeira era a expressão imortal da vida, enquanto o segundo era apenas um habitat temporário. Essa dissociação possibilitou o entendimento de que a alma estabelecia a relação com o divino, enquanto o corpo estava associado à impureza mundana. O sofrimento físico e a punição aos prazeres carnis representavam a redenção da alma. É exemplo o corpo de Cristo torturado e sacrificado na paixão para redimir os pecados da humanidade e que ressurge límpido e purificado para subir aos céus. Por isso, a utilização de penitências físicas como chibatadas, açoites, privação alimentar, cilício, entre outras técnicas de tortura e mortificação eram utilizadas como forma de purificar o corpo (Courtine; Corbin; Vigarello, 2010).

A figura da mulher é ainda mais perigosa, uma vez que a Igreja Católica disseminava a ideia de que foi pelo corpo de Eva que o mal veio ao mundo e que a humanidade perdeu o direito de viver no paraíso. O corpo da mulher incita o homem aos desejos e paixões e é um corpo da desordem, da desobediência, do pecado, enfim, do afastamento de Deus (Courtine; Corbin; Vigarello, 2010). Portanto, cobrir o corpo era uma imposição da moral e religiosa hegemônica.

A miniatura intitulada *Baum des Todes und des Lebens* (“Árvore da Vida e da Morte”, 1481) (Figura 1), do miniaturista alemão Berthold Furtmayr, traz uma importante ilustração sobre as crenças e os valores predominantes naquela época: a cena é dividida pela árvore da vida e da morte. Do lado direito da árvore está Maria, com o corpo coberto, acolhendo a inocência, um crucifixo está preso na árvore sobre seus ombros; do outro lado está Eva, nua, uma caveira pendurada na árvore sobre a cabeça, recebendo o fruto proibido da boca da serpente, oferecendo-o às pessoas sob os olhos atentos de uma entidade representativa do mal. Maria era o exemplo de mulher a ser seguido.

4 Em “A Cultura Popular na Idade Média”, Bakhtin analisa as influências populares presentes na obra do escritor François Rabelais (Bakhtin, 2013).



Figura 1 – Baum des Todes und des Lebens, do miniaturista Berthold Furtmayr

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Baum_des_Todes_und_des_Lebens.jpg.

Se a organização social dominante na época estava interessada em manter privilégios e posições hierárquicas, tal ideologia estava presente no corpo coisificado da arte elitista, que elevava, ao nível das ideias, tudo o que segundo a elite era central, puro e superior:

[...] é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. [...] Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes de sua vida íntima (Bakhtin, 2013, p. 279).

Mas o que Bakhtin pretendeu descrever em suas análises foram as distintas maneiras encontradas pela arte popular para expressar as contradições de sua época. Criou-se um outro corpo, o corpo popular, exposto, inacabado, incompleto, transmutável, criador de novos modos de vida e organização, o corpo grotesco. O corpo popular da Idade Média e do Renascimento se mostrou palco de resistência aos ditames das elites, espaço para o contraditório, sátira aos costumes da nobreza e às crenças religiosas. A corporificação da vida tornou-se elemento de transgressão dessa ordem.

As obras de literatura cômica *Pantagrue* e *Gargântua*, de Rabelais, satirizam os comportamentos corporais da nobreza e da centralidade a contos e crenças populares. A figura do gigante *Gargântua* (Figura 2), de Paul Gustave Doré (1854), também

expressa o grotesco na obra de Rabelais. Para Bakhtin (2013), os orifícios e prolongamentos corporais no realismo grotesco representam mecanismos de interação com o mundo. O corpo gigante é desproporcional e desajustado ao espaço que ocupa. A língua protuberante sai, ultrapassa, escapa dos limites do rosto e se reuni com outros corpos e com o mundo não corporal. No signo expresso por essa atitude corporal, que traz consigo uma perspectiva popular, ela carrega a possibilidade de transformação, de mudança e de transgressão da ordem social estabelecida.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. [...] O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo (Bakhtin, 2013, p. 17).



Figura 2 – O Gigante Gargântua, gravura de Paul Gustave Doré (1854); os palhaços brasileiros Arrelia, Pimentinha e Piolin (1950)

Fontes: <https://tendimag.com/tag/rabelais/> e <https://mis-sp.org.br/vitrines/a-colecao-circo-no-acervo-mis/>.

Esses elementos estão presentes na teatralidade dos palhaços, como podemos perceber na figura 2, que traz uma cena cômica dos brasileiros Arrelia, Pimentinha e Piolin. O corpo do palhaço é um corpo desajustado, atrapalhado, seus pés são desproporcionais, seu nariz é grande, redondo e vermelho, ele tropeça em seus próprios sapatos ao caminhar e, se para alguns essa configuração é motivo de riso, para muitos provoca repulsa. O palhaço brinca com as fragilidades humanas, ele trabalha com o erro e expõe aquilo que nos esforçamos para esconder. Temos medo de perder, de fracassar, de parecer idiotas, ser objeto de riso. Todas as coisas que morremos de medo de que os outros pensem a respeito de nós constituem o lugar onde o palhaço constrói: “Há uma positividade no erro. O erro não atrapalha ou destrói, mas cria. Uma coisa que não dá certo, pode ser também a oportunidade do surgimento de outra, talvez até então impensada, de transformar as coisas” (Kasper, 2004, p. 63).

3. CORPOS DISSONANTES – SOCIEDADE INDUSTRIAL MODERNA

No segundo recorte temporal, selecionamos o contexto da consolidação do capitalismo industrial, por considerarmos que as transformações oriundas dessa realidade histórica geraram relações sociais singulares, impactando até mesmo em uma nova forma de pensar a atuação do homem e de seu corpo na sociedade.

Com a Revolução Industrial e a introdução das máquinas a vapor, os ideais modernos, a racionalidade, o metodologismo, o individualismo, a ordem e a eficiência transformaram consideravelmente as formas de produção da manufatura e alcançaram as diversas dimensões da vida humana. A partir desses preceitos, é necessário classificar e hierarquizar a vida e, para fins de análise, o corpo é concebido como máquina a ser comandada pelo intelecto, pela razão científica, para fins produtivos (Barbosa; Matos; Costa, 2011).

A tecnologia se desenvolveu rapidamente, aperfeiçoando as máquinas e ampliando a capacidade de produzir bens de consumo. Ao mesmo tempo, criaram-se técnicas que possibilitaram ao corpo gerar mais trabalho produtivo, a partir do conceito de eficiência.

O corpo integra a maquinaria da fábrica, como demonstra um dos filmes mais famosos da história do cinema mundial: *Tempos Modernos* (1936). Com muita comichidade e pitadas uma profunda crítica social, Charles Chaplin interpreta o protagonista, um operário qualquer, cujo corpo precisa adequar seus gestos para o trabalho fabril, mas resiste. Ele não acompanha a velocidade da esteira, seus pés parecem se mexer independentemente do trabalho das mãos, ele cansa e quer, por vezes, dançar (Figura 3).

O gênero burlesco fez rir esses inumeráveis espectadores, pois soube tomar o corpo de seus personagens ao pé da letra, de acordo com um absoluto efeito de sinceridade corporal: a câmera registrava os saltos e cambalhotas dos corpos contra a realidade da vida (Courtine; Corbin; Vigarello, 2009b, p. 488).

Entre as cenas, cita-se o início do filme, em que os trabalhadores são comparados a um rebanho de ovelhas dóceis em direção ao matadouro. Outra, apresenta o protagonista, rodando e sendo arrastado entre as engrenagens da máquina (Figura 3). Outra, ainda, apresenta o protótipo de uma máquina para alimentação dos operários (Figura 3), cujo objetivo era possibilitar que realizassem suas refeições sem parar de trabalhar.

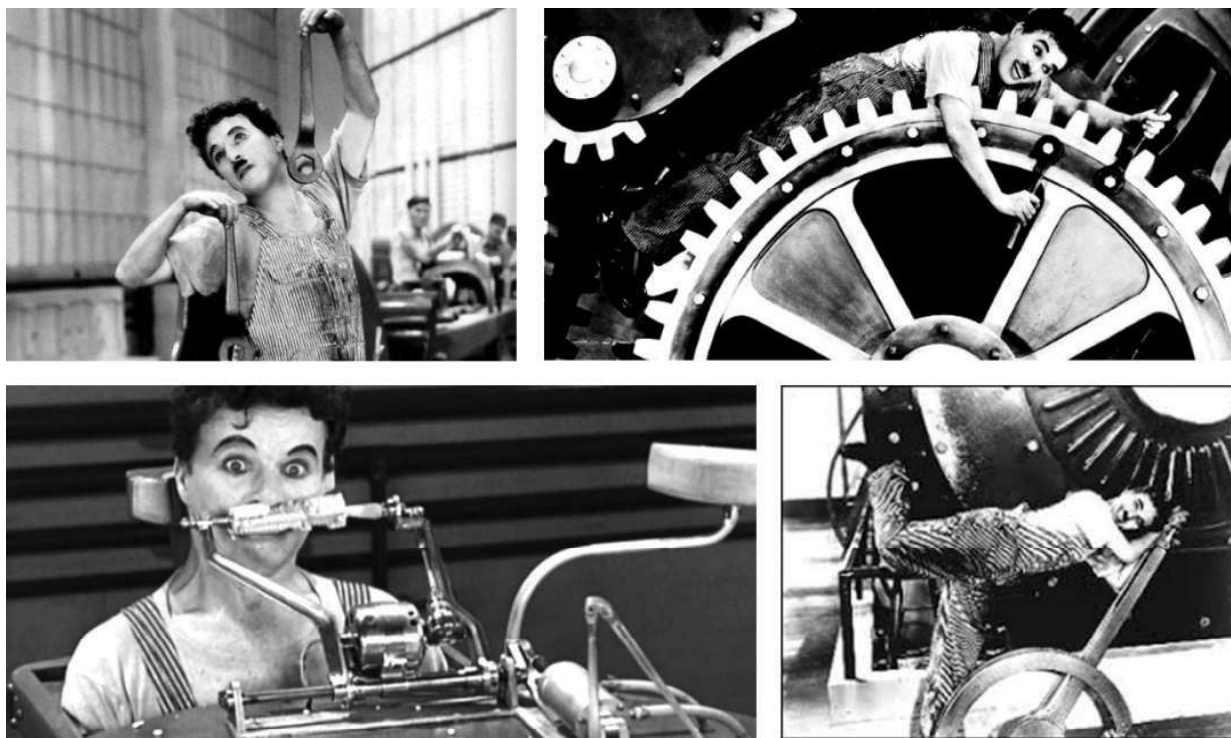


Figura 3 – Cenas de Charles Chaplin no filme “Tempos Modernos” (1936)

Fonte: <https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?phrase=tempos+modernos+t%C3%ADtulo+de+filme>

Nesse cenário, a energia corporal despendida em gestos e movimentos deveria ser mecanicamente orientada para a economia, para o melhor desempenho, para a produção fabril. Por isso, comportamentos corporais que não resultassem em trabalho útil na movimentação do sistema produtivo, como os artistas (acrobatas, saltimbancos, entre outros), por exemplo, não correspondiam aos referentes da época: “Exibiam o que se desejava ocultar e despertavam imagens adormecidas no coração dos homens. Eram dissonantes à sociedade que se afirmava no século XIX” (Soares, 2002, p. 28). Ademais, havia certos padrões de forma e comportamento corporais desejáveis para uma sociedade que se pretendia limpa, eficiente, disciplinada.

Para tanto, fez-se necessária a promoção de uma política para a educação de corpos obedientes, que garantisse a reprodução das condições de classe e que responsabilizasse os indivíduos pela manutenção da sua saúde e, conseqüentemente, do motor da produção industrial. Considerando as condições insalubres e a jornada exaustiva de trabalho, as habitações precárias, os recursos escassos para alimentação e as raras oportunidades de lazer, era importante criar estratégias que mantivessem os operários disciplinados e preocupados em cultivar hábitos saudáveis, para garantir a mão de obra necessária ao sistema produtivo (Herold Jr., 2012; Soares, 2004).

Modificaram-se também os modelos de referência para o corpo feminino. O discurso médico-higienista localiza na instituição familiar o cultivo de bons hábitos de saúde e higiene e, conseqüentemente, a garantia do corpo produtivo necessário à indústria. Nesse cenário, cabiam às mulheres as responsabilidades pela criação dos filhos e pelo cuidado com o marido, sua alimentação, sua educação para a moralidade e os bons costumes, sua higiene. Conforme analisa Carmen Soares (2004), aceitava-se com

brandura a ideia de que quando a casa é harmoniosa, arrumada e limpa, os filhos são bem comportados e a mulher é agradável, o homem não teria a necessidade de nutrir vícios e buscar alegria nas tavernas e cabarés.

Os princípios da pedagogia higienista levaram para as escolas um conjunto de conhecimentos e práticas relacionadas aos cuidados com o corpo e a saúde física e encontraram na ginástica científica uma importante aliada nesse processo. Assim, configurou-se uma Educação Física com papel de educar, racionalizar e disciplinar o funcionamento do corpo (Courtine; Corbin; Vigarello, 2009a). As práticas corporais acrobáticas, características da linguagem circense e presentes em espetáculos populares, nas praças e nas feiras, receberam fundamentação científica e se transformaram em instrumentos de treinamento e fortalecimento corporal (Soares, 2002). Assim, podemos afirmar que os métodos ginásticos, em certa medida, foram fortemente influenciados pela institucionalização das práticas circenses.

A ginástica científica apresentava-se como contraponto aos usos do corpo como entretenimento, como simples espetáculo, pois trazia como princípio a utilidade de gestos e a economia de energia.]...[Desse modo, práticas corporais realizadas nas feiras, nos circos, onde palhaços, acrobatas, gigantes e anões despertavam sentimentos ambíguos de maravilhamento e medo, passam a ser observadas de perto pelas autoridades (Soares, 2002, p. 23).

Ao mesmo tempo, como afirma Bolognesi (2003, p. 13), o Circo Moderno que se conjecturou com o cavaleiro britânico Philip Astley no final do século XVIII na Europa “desenvolveu a possibilidade de demonstrar a superioridade humana diante dos limites naturais e das imposições sociais da sociedade aristocrática”, principalmente no rígido treinamento corporal dos acrobatas e na dominação de animais. A figura 4 registra uma suntuosa apresentação equestre no Anfiteatro Astley, ilustrada por William Pyne, provavelmente datada do final do século XVIII ou início do século XIX.

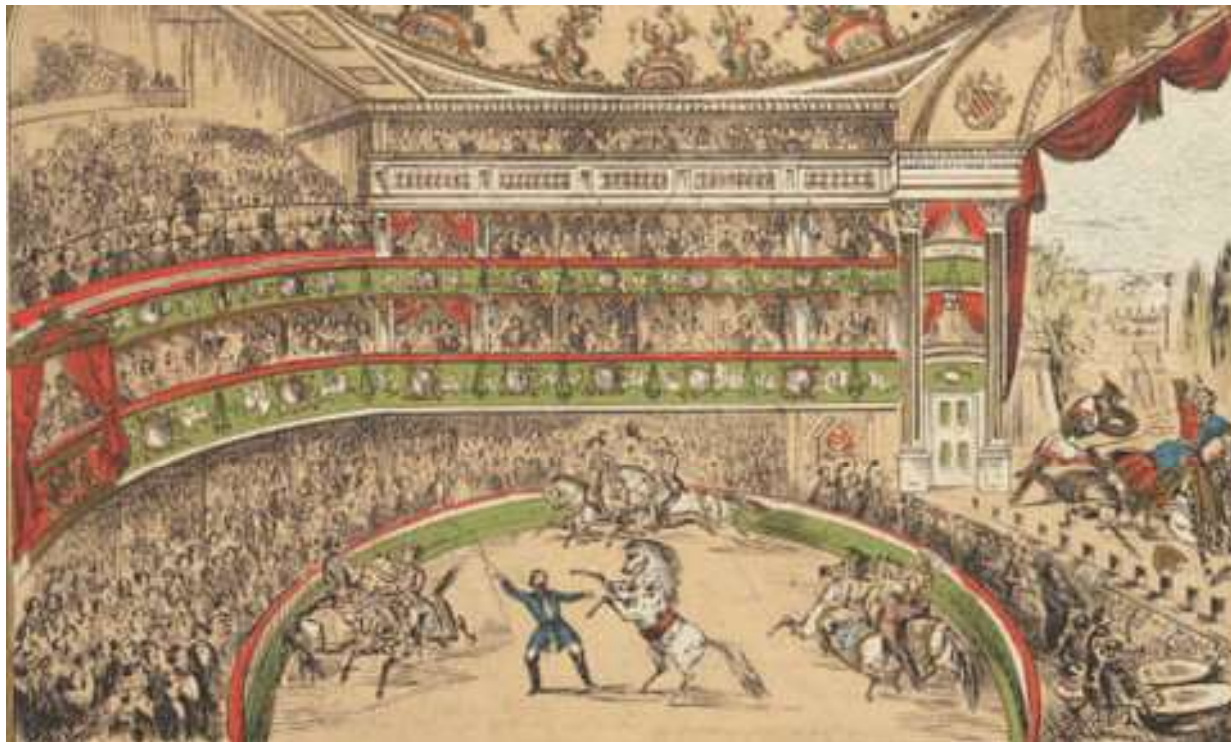


Figura 4 – Apresentação equestre realizada no Anfiteatro Astley, ilustração de William Henry Pyne
Fonte: <http://en.wahooart.com/@/WilliamHenryPyne>.

Cabe mencionar que o cavalo era um símbolo importante do comportamento da aristocracia inglesa. Por mais que a burguesia em ascensão tivesse conquistado recursos e acumulasse grande capital, por vezes seus hábitos cotidianos não coincidiam com sua condição de classe. Por isso, espetáculos cuja centralidade estava em contar histórias, principalmente sobre conquistas heroicas em tempos de conflito, por meio da execução de acrobacias sobre o cavalo, conquistaram espaço entre as atividades artísticas das elites. Esses espetáculos tornavam-se também espaço para aprender comportamentos condizentes ao que se esperava da burguesia em ascensão.

De certa forma, a função do circo se assemelhava as análises sobre o esporte realizadas por Elias e Dunning (1992). Os autores analisam como, ao longo dos tempos, os seres humanos foram se adaptando a mecanismos de controle de comportamento externos, freando pulsões em prol da vida em sociedade. Surgiu a necessidade de se elaborar práticas que permitissem, em tempos e espaços controlados, a externalização de sensações e atitudes cerceadas na vida coletiva, por isso, quanto maiores as restrições, mais diversas as atividades compensatórias. Por exemplo, tanto a caça competitiva quanto o futebol e outros jogos competitivos assumem a possibilidade de uma violência autorizada. Assim, também os corpos circenses ritualizam o espanto, o medo, a euforia, a alegria, a violência, a emoção e podem contribuir para o controle social.

Herold Jr. (2012) discute que as relações que se estabelecem entre a condição corporal e o trabalho na sociedade capitalista não estão restritas à força motriz para a indústria. Se assim fosse, uma vez que o desenvolvimento tecnológico da maquinaria exige cada vez menos a força do trabalhador, educar seu corpo seria desnecessário neste modo de produção. Pautado na reflexão marxista, o autor propõe uma relação não linear entre o trabalho, a luta de classes, e a educação do corpo no sentido de fomentar

atitudes, criar comportamentos e disseminar valores de interesse na manutenção ou na transformação do estado das coisas.

Menos observáveis, mas não menos concretas do que as atividades específicas de trabalho, são as relações sociais e as lutas políticas que colocam as mediações entre corpo, educação e os ampliados embates entre conservar e superar formas históricas de trabalho na sociedade (HEROLD JR., 2012, p. 31).

Nesse caso, enquanto os corpos circenses das pequenas trupes e artistas de rua se mostravam uma ameaça para reprodução das relações de exploração inerentes ao modo de produção capitalista, pois resistiam ao que estava posto, o Circo permanente de Astley, entre outras companhias com organização semelhante, se tornava útil para transmitir valores burgueses como superioridade humana, domínio da natureza e disciplina.

Esse processo também pode ser percebido nas apresentações gímnicas realizadas pelo professor e militar Francisco Amoros, sistematizador da Ginástica Francesa no século XIX, que muito impactou nas formas de se educarem os corpos no Brasil. Ele convidava as pessoas a assistirem séries acrobáticas de seus alunos para que, diferentemente do enredo desinteressado e liberto das apresentações circenses, fosse possível reconhecer a importância do vigor físico para a atendimento das necessidades sociais. Amoros tomou emprestadas diversas técnicas acrobáticas circenses e, introduzindo o discurso da ciência moderna guiada pela utilidade:

A atividade física fora do mundo do trabalho deveria ser útil ao trabalho. A atividade livre e lúdica, encantatória do acrobata devia ser redesenhada no imaginário popular. Em seu lugar, a partir daquele universo gestual, nasceriam as “séries de exercícios físicos”, pensados, exclusivamente, a partir de grupos musculares e de funções orgânicas, a serem aplicados com finalidades específicas, úteis, e não como mero entretenimento (Soares, 2002, p. 24).

No Brasil, esse discurso também prosperou e atento às demandas de sua época, o Circo Chiarini anunciava que em seus espetáculos: “as crianças aprendem mais, observando os surpreendentes trabalhos de todos os artistas [...] os magros ganham carne, e gordos diminuem a gordura corporal” (Circo Chiarini, 1893 *apud* Silva, 2022). Anos mais tarde, nas primeiras décadas do século XX, encontramos em Zeca Floriano, militar, *sportsman*, artista e empresário circense, a corporificação de tantos signos contraditórios. Nascido José Floriano Peixoto, fadado pelas circunstâncias que os vínculos sanguíneos lhe garantiam, Zeca teve sua formação inicial na Academia Militar. Foi atleta e professor de diversas modalidades, como o atletismo, o remo, a luta e a ginástica (Lopes; Ehrenberg, 2020). Ao mesmo tempo, aparece em várias matérias de jornais e revistas da época como um renomado artista, com fortes relações com o grande Circo Spinelli, entre outras companhias circenses da época. Ainda, entre os anos de 1915 e 1916, estreou seu próprio circo, o Pavilhão Floriano (Lopes; Ehrenberg, 2020).

A história de Zeca Floriano, retratada por Daniel Lopes e Mônica Ehrenberg (2020), ilustra as relações de afastamento e complementariedade entre o circo e a ginástica, expondo a potencialidade corporal de síntese dialética de uma sociedade que

se pretendia limpa, disciplinada, ordenada, eficiente, mas impossibilitada de se descolar da inteireza inacabada, imprevisível, incontrolável dos corpos circenses.

4. CORPOS REVOLUCIONÁRIOS – MOSCOU EM CHAMAS E O CIRCO SOVIÉTICO

O terceiro recorte a ser tratado se refere ao circo soviético e sua relação com o teatro no início do século XX, durante os conflitos que levaram à Revolução Socialista de 1917. No final do século XVIII, o inglês Charles Hughes e seu Royal Circus levavam ao palácio real de São Petersburgo o primeiro espetáculo de Circo Moderno de que se tem notícia na Rússia (Bolognesi, 2003). Praticamente um século depois, em 1868, Moscou apresentava o que se acredita ser o primeiro circo de origem russa, construído com trabalho, criação e assimilação de elementos de diversas partes do mundo e que em pouco tempo se tornaria uma companhia fixa chamada Circo de Moscou (Ferreira, 2010). A Rússia na época da pré-revolução socialista era uma nação que dialogava entre a Europa Ocidental e a Ásia Oriental, e constituía uma identidade própria peculiar a partir de suas características internas, mas também das influências que recebia de ambas. A arte acrobática chinesa, a ginástica e a doma de animais exóticos eram características dos seus circos.

Em relação à sua estrutura geográfica e populacional, a Rússia aparecia entre as grandes nações mundiais, ainda em uma situação de grande atraso no que diz respeito à industrialização e à otimização dos processos de produção agrária. O campesinato, os conglomerados urbanos e a burguesia, estavam descontentes tanto com a situação econômica quanto com o autoritarismo do sistema político absolutista czarista. O despertar do século XX trouxe movimentos que culminaram com as grandes greves e mobilizações de 1905 (Lénine, 1905). Anos depois, em fevereiro (março)⁵ de 1917 o czar foi deposto e um governo provisório, de cunho liberal-burguês, tomou o poder. Reconhecendo as contradições que emanavam desse governo provisório o proletariado e o campesinato, com a força do partido Bolchevique e a liderança de Vladimir Lénine, tomaram o poder no mês de outubro (novembro) do mesmo ano, que passou a se chamar “Outubro Vermelho”.

A agenda revolucionária tomou as ruas e as diversas dimensões da vida, entre as quais destacamos a arte. O teatro e o circo tinham no corpo seu principal instrumento de comunicação com o público; inflamados pelos ideais socialistas, tomaram para si a responsabilidade de conscientizar e incitar as massas para a revolução, e educá-las para as novas formas de sociabilidade que se pretendia construir. “A mola propulsora para as reformas artísticas era a Revolução” (Ferreira, 2010, p. 20).

A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de es-

5 A Rússia adotou o calendário gregoriano apenas em 1918. Por isso, os acontecimentos de 1917 seguiam ainda o calendário juliano. Início do governo provisório: fevereiro pelo calendário juliano, março pelo calendário gregoriano.

túdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. [...] as tramas esquemáticas opunham a epopeia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como o bufão de uma comédia de máscaras (Ripellino, 1986, p. 89).

Nesse contexto, o ator, diretor e escritor Constantin Stanislavski propôs uma revolução nas artes cênicas. Para ele, os sentimentos internalizados do ator deveriam ser incorporados na representação do seu personagem, tornando a cena mais próxima da realidade cotidiana. Profundo admirador do circo, quando diretor de teatro Stanislavski se apresentava com as vestes e os trejeitos de um diretor de circo, portando inclusive um chicote e um sino (Anastasiév, 1962). O trabalho do artista circense poderia servir de exemplo aos artistas do teatro pela precisão de movimentos dos acrobatas, pela capacidade de concentração dos domadores, etc. (Gotóvtsev, 1975).

O corpo da metáfora de Bogatyr – os heróis que combatiam demônios e dragões com sua força, destreza e magia nos épicos da mitologia eslava – era exatamente a imagem necessária na constituição do homem revolucionário, o homem do socialismo russo (Ferreira, 2011). Diferentemente do que se propunha a pedagogia higienista, da Europa do século XIX, ao ator como expressão desse homem, não bastava a capacidade de interpretação, era necessário também o vigor físico, o corpo esportivo e subversivo, um “ator-acrobata”, um herói Bogatyr. *“Cuanto más intensa es la lucha espiritual que hay que sostener, tanto mayor es la fuerza física que se necesita. Organizaremos escuelas de las que saldrá un cuerpo bello y animoso y un rostro radiante”* (Meyerhold *apud* Fevral'ski, 1975a, p. 319).

Em paralelo, o ator e diretor Vsévolod Meyerhold, em parceria com o poeta Vladimir Maiakovski, foram responsáveis por reelaborar a expressividade corporal, tornando os personagens interpretados mais humanos e realistas. Meyerhold e Maiakovski estavam preocupados com a expressividade óbvia e clara dos ideais revolucionários, com um teatro por meio do qual o povo fosse capaz de compreender e combater a organização burguesa em prol de uma sociedade socialista.

Com essa perspectiva, foram buscar no Circo o corpo que faltava ao teatro. De acordo com Fevral'ski (1975a), Meyerhold propôs um novo sistema de treinamento corporal para os atores, fundamentado nas técnicas circenses, pois para ele o circo era a casa onde se elevava a arte da educação física, da beleza física. Por isso, Meyerhold concretizou o projeto de uma nova escola de teatro para que instrutores pudessem disseminar suas técnicas de treinamento físico e formação de atores para o teatro.

Com a imagem do “homem novo”, símbolo revolucionário dos anos 20, o ator deve libertar-se da tirania do texto e trazer a teatralidade para si através do poder expressivo dos gestos e dos movimentos cênicos. O desejo era resgatar a arte dos saltimbancos e dos teatros de feira, pois, neste sentido, afirmava-se a comunicação não essencialmente verbal e eclética – o intérprete até o século XVIII sabe dançar, cantar, domina as disciplinas acrobáticas, profere textos dos quais poderia ser autor (Fevral'ski, 1975a, p. 22)

Maiakovski foi o poeta da Revolução. Seus cartazes e propagandas de espetáculos

transpareciam os ideais e seu posicionamento político. Foi buscar nas tradições populares, nas atrações de feiras, nos palhaços e saltimbancos os elementos capazes de atrair o proletariado “simples e inculto”. O *clown*, ou palhaço, se tornou familiar aos integrantes da sociedade Russa. Essa personagem tagarela das comédias populares de rua foi transformado em uma importante figura de comunicação com/entre as massas proletárias. “Surtem as máscaras sociais com os proletários como heróis positivos e os burgueses, com pilhérias do mais elementar grotesco” (Ripellino, 1986, p. 82).

Os palhaços soviéticos superaram a dupla cômica da cena europeia, o *Clown* e o Augusto⁶, deixando de lado as maquiagens extravagantes e as roupas coloridas, e assumiram figurações do cenário da luta política entre a burguesia e o proletariado (Figura 5). A luta política se associou aos espetáculos e surgiu o *clown-tribuno*, que além de atuar nos palcos participava de marchas populares e militares.

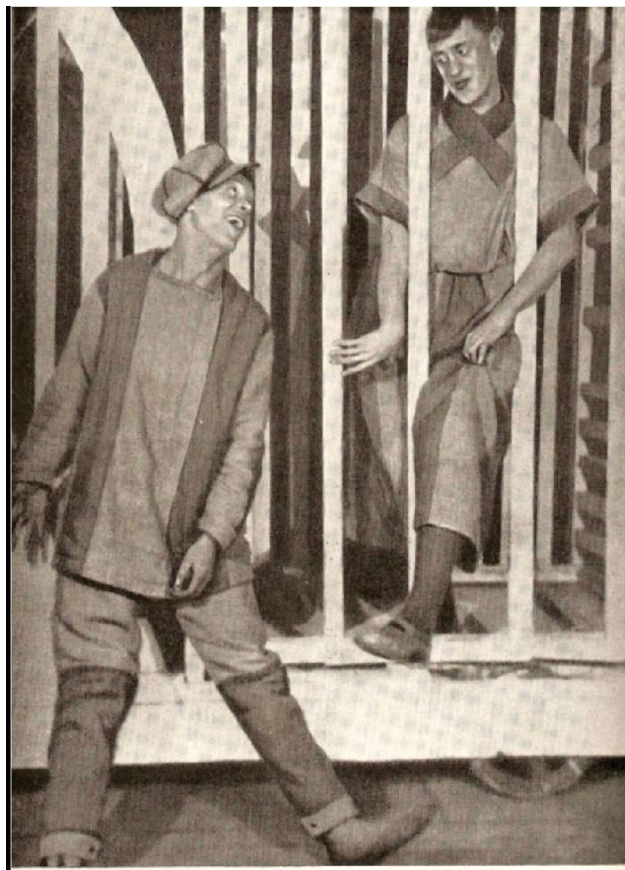


Figura 5 – Elementos da comicidade circense na expressão da luta proletária, em cena de Meyerhold
Fonte: Frevalski (1975a).

As peças escritas por Maiakóvski celebravam a crítica aos “burgueses, à igreja e à aristocracia, irônicas, teatrais, circenses, coloridas, com cenários e figurinos não rea-

⁶ Entre 1870 e 1880 surge no circo Europeu a apresentação de palhaços em duplas: o clown, em geral, é refinado, astuto, veste-se de branco, com poucos traços de maquiagem, o Augusto é o palhaço atrapalhado que se veste com roupas coloridas, usa nariz vermelho e realça traços faciais com maquiagem (Bolognesi, 2003).

listas, com enredos altamente revolucionários e sob o ponto de vista de personagens populares” (Rangel, 2010, p. 15). Quando escrevia para o teatro, buscava no circo o espetacular; quando escrevia para o circo, buscava na dramaturgia e na publicidade a astúcia de um espetáculo politizado. Após a Revolução Socialista de 1917, o circo e o teatro assumiram o papel de instrumentos disseminadores de uma nova ideologia sob controle do Estado, para a formação política de um novo homem e de uma nova sociedade. Em 1º de maio de 1921, estreava *Mistério Bufo*, escrito por Maiakóvski e dirigido por Meyerhold. O espetáculo trazia a trajetória política dos personagens e o famoso artista circense Vitali Lazarenko apareceu no terceiro ato – “O Inferno” – descendo por uma corda e pendurado no trapézio, executando diversas acrobacias. Lazarenko (1890-1939) foi um multiartista (Figura 6): era palhaço, músico, acrobata, contorcionista, trapezista, entre outros, talvez um importante símbolo da polivalência esperada do proletariado revolucionário.



Figura 6 – Vitali Lazarenko

Fonte: <https://clownevolution.blogspot.com/2017/04/vitaly-lazarenko.html>.

Outra obra que se tornou internacionalmente conhecida foi *Moscou em Chamas*, produzida para o circo, em memória ao 25º aniversário da Revolução de 1905⁷. Maiakóvski contou uma história repleta de associação de elementos circenses e elementos cênicos: “*Al igual que Misterio Bufo, el vigor de la acción emocional em Moscú em Llamas dimana em gran parte de la magistral combinación de los elementos cómico-bufos y dramáticos*” (Fevralski, 1975b, p. 309). Participaram de *Moscou em Chamas* “artistas circenses, alunos da escola de circo e unidades da cavalaria e estudantes de

⁷ Em um domingo de janeiro de 1905 milhares de manifestantes marcharam ao Palácio de Inverno, em São Petersburgo, para entregar ao czar Nicolau II uma carta com diversas reivindicações. Lá chegando, foram massacrados pela polícia fortemente armada (Lénine, 1905).

teatro” (Ferreira, 2010, p. 22). Sobre o espetáculo, comenta Mario Fernando Bolognesi:

[...] No trapézio voador os policiais perseguem um operário militante, que distribui panfletos. Este salta de um trapézio para outro, enquanto os policiais-palhaço se enrolam de modo cômico em suas pistolas e espadas. [...] A montagem propiciou ao autor a renúncia a um enredo dramático para solidificar, no picadeiro circense, uma veracidade documentária (Bolognesi, 2003, p. 88).

Cabe destacar que, principalmente depois da Revolução Socialista de 1917, o governo soviético apoiou sobremaneira o circo, pontuando-o como um dos principais focos de suas políticas de cultura. Foram construídos e financiados circos estatais como, por exemplo, o Segundo Circo Estatal de Moscou e o Primeiro Circo de Moscou (Bolognesi, 2003). Tempos depois, em 1927, o Estado Russo organizou a escola de circo de Moscou, para garantir a continuidade desta arte (Ferreira, 2010). Corroborando com a ação do governo sobre as políticas para a cultura, Trótski afirmaria “Sim, a cultura foi o principal instrumento da opressão de classe; mas também é, e somente ela o pode ser, o instrumento da emancipação socialista” (2013, p. 6). Neste caso, o circo trazia importantes contribuições à educação do proletariado, pois poderia disseminar os ideais socialistas e, ao mesmo tempo, ditar valores e comportamentos corporais que os atendessem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – OS SIGNOS DOS CORPOS CIRCENSES E A EDUCAÇÃO

Este trabalho teve por objetivo analisar os signos presentes nos corpos circenses dos palcos do teatro, nos picadeiros do circo, mas também nas ruas, nas passeatas, na reprodução do estado das coisas ou na luta por uma nova sociedade. Para tanto, selecionamos alguns contextos para estudo, nos quais a linguagem circense esteve presente com grande implicação em disseminar signos ideológicos por meio do corpo: o grotesco da cultura popular na Idade Média; a linguagem circense e os métodos ginásticos da Europa Industrial do século XIX; e as interlocuções entre o circo e o teatro soviéticos no período da Revolução Socialista. Consideramos que a linguagem artística e a expressividade das manifestações circenses são importantes meios de educação, de transmissão de valores e atitudes, na construção da corporalidade em diferentes sociedades da nossa história.

Ao analisar os signos implícitos nessas diferentes perspectivas, encontramos na linguagem circense um corpo subversivo que transforma as relações sociais hierárquicas e ridiculariza as elites; um corpo treinado, eficiente e disciplinado, necessário ao desenvolvimento estrutural da nação; um corpo transgressor, que deve ser punido pela violência física ou pela coerção social, no sentido de inibir ações que questione o estado das coisas e as formas de sociabilidade em vigor em dado tempo e espaço; ou, ainda, um corpo como agente revolucionário, como expressão da mudança, energia motriz do desenvolvimento e criador de novos modos de vida

Podemos analisar esses signos a partir do que Bakhtin denominou como “cadeia

ideológica”. Os signos são sempre uma construção coletiva e, quando são compartilhados por esse coletivo passa a existir uma cadeia de signos que é comum a todos os representantes daquele grupo, a partir da inter-relação entre as consciências individuais. A cadeia ideológica é dialética, no sentido que condiciona as consciências individuais ao mesmo tempo em que delas se retroalimentam: “A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (Bakhtin, 2014, p. 34).

As cadeias ideológicas estão associadas a comunidade de ideias de um determinado coletivo, a partir de condicionantes históricos de determinado tempo e espaço. Isso significa que elas não expressam a realidade em si, mas uma perspectiva construída a partir dos interesses de aquele grupo.

A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica (Bakhtin, 2004, p. 36).

Em grandes conjuntos coletivos, como é o caso de uma nação, cujos interesses de classe conflituam e expressam as contradições sociais, há aquelas cadeias ideológicas que se tornam hegemônicas, associadas com os interesses da classe que detém o poder: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante” (Marx; Engels, 2007, p. 47).

Para que uma ideologia se sobreponha às demais, é preciso que ela seja compreendida como a representação de uma realidade mais verdadeira, estática e imutável, assim como o corpo acabado e casto da Idade Média, ou o corpo treinado e disciplinado da sociedade moderna industrial. Destarte, na disseminação e legitimação dessa ideologia, utilizam-se aparelhos como a escola, as instituições públicas e as mais diversas formas de educação humana.

Os corpos circenses, como agente comunicativo e, conseqüentemente, instrumento da educação, assume distintos signos no espetáculo, como analisa Bolognesi (2001). A sublimidade expressa-se nas formas corporais que buscam referências na beleza física dos atletas gregos, mas também no risco real experienciado pelo acrobata aéreo, em uma sequência de assombro e êxtase. As acrobacias denunciam a incapacidade do público frente à performance do artista e os resultados do treinamento e do esforço individual do acrobata. Em contraposição, na arte o indivíduo reconhece a potência do devir; ele encontra na realização do outro aquilo que ele não realiza como indivíduo, mas tem em si as condições necessárias para realizar, como membro do gênero humano (Fischer, 1983).

Neste caso, se para Bolognesi o corpo acrobata impõe ao público limitações, para Fischer, enquanto manifestação da arte, ele expressa a potência que diz respeito ao ser humano em sua totalidade. Essa perspectiva se torna fundamental quando o intuito é formar uma nova humanidade capaz de criar e sustentar modos alternativos de produção da vida. Para que uma outra forma de sociabilidade seja possível, é preciso

que as mulheres, homens e crianças que a compõem sejam educados para a audácia e a destreza de um acrobata: “pois o espírito são e avançado requer uma força física própria” (Bolognesi, 2010, p. 14).

Integrando também o jogo espetacular da cena circense está o corpo grotesco dos palhaços. Semelhante às análises de Bakhtin sobre o grotesco na cultura popular, para Bolognesi “os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia-a-dia almeja esconder” (Bolognesi, 2001, p. 107). Seu corpo é a expressão do inacabado, do ridículo, das deficiências e aberrações que não cabem ao ser humano em uma sociedade que tem na manutenção do estado das coisas um de seus pilares. Esse palhaço representa justamente a união dos contrários: ao mesmo tempo que distrai, faz rir e entretém, ele é resistência. Quando expressa e satiriza as relações de exploração e de poder que se estabelecem no seio da sociedade capitalista, pode se tornar importante personagem da educação da classe trabalhadora para a tomada de consciência da sua condição de explorada. Segundo Lukács (1970), a arte não deve ser uma reprodução da realidade; quando não há fantasia, criação, imaginação, não há também um fenômeno artístico. Tampouco a arte pode ser analisada se desvinculando o valor estético de uma obra e o processo histórico de evolução da humanidade. Ela é subjetiva e objetiva; universal e singular, o que significa que expressa em si o que a humanidade carrega em sua essência e, ao mesmo tempo, os condicionantes de cada tempo e espaço em que se produz.

Portanto, os corpos circenses são expressão de sujeitos singulares, forjados em meio aos condicionantes históricos, limitadores, mas que contêm em si, também, a potência universal da humanidade. A relação dialética entre esses elementos gera expressões artísticas particulares capazes de expressar a mediação entre a singularidade dos sujeitos, sua condição histórica e os elementos da humanidade universal que transcendem as barreiras do tempo e do espaço: “o particular representa aqui, precisamente, a expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade” (Lukács, 1970, p. 85).

Tamanha diversidade aponta para o incrível poder de síntese presente no circo, em seu diálogo permanente com a contemporaneidade (Silva, 2022). Tem-se a união entre contrários: espetáculo em que o elemento humano universal aparece em contradição com os elementos singulares de sua época; em que a potência universal (Fischer, 1983) se relaciona de forma dialética com os limites de uma sociedade (Elias; Dunning, 1992), negando e assimilando suas características, em movimentos de aproximação e afastamento com os condicionantes históricos; espaço no qual tudo pode acontecer.

Se o corpo é o principal instrumento de comunicação no espetáculo circense e carrega em si um conjunto de signos ideológicos que representam sua época, e ao mesmo tempo a transcendem, podemos afirmar que esse corpo é também um instrumento de educação. Ou seja, o corpo circense comunica-se e, conseqüentemente, educa a partir da singularidade limitadora de seu tempo e da potência universal do devir: ele pode educar para a disseminação de ideais hegemônicos ou para a sua transgressão; para a submissão ou para a subversão; para a reprodução do estado das coisas ou para a possibilidade de transformação e criação de novas formas de sociabilidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. (Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 1, p. 24-34, 2011.

BOLOGNESI, M. F. O Circo na História: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. *Repertório – Teatro & Dança*, ano 13, n. 15, p. 11-16, 2010.

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

BOLOGNESI, M. F. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 24, p. 101-112, 2001.

COURTINE, J-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. *História do corpo da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010.

COURTINE, J-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. *História do corpo da revolução à grande guerra*. Petrópolis: Vozes, 2009a.

COURTINE, J-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. *História do corpo: as mutações do olhar. O Século XX*. Petrópolis: Vozes, 2009b.

ELIAS, N; DUNNING, E. *A Busca da Excitação*. Lisboa: Difel, 1992.

FERREIRA, M. F. N. *A metáfora de Bogatyr: o corpo acrobata e a cena russa do início do século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2011.

FERREIRA, M. F. N. No vertiginoso picadeiro soviético. *Repertório: Teatro & Dança*, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.

F

EVRALESKI, A. Meyerhold y el circo (1963). In: LITOVSKI, A (org.). *El Circo Soviético*. Moscou: Editora Progreso, 1975a.

EVRALESKI, A. Moscu em Llamas: Mayakóvski y el circo. In: LITOVSKI, A (org.). *El Circo Soviético*. Moscou: Editora Progreso, 1975b.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GOTÓVTSEV, V. Em las veladas del Teatro de Arte. (1962). In: LITOVSKI, A (org.). *El Circo Soviético*. Moscou: Editora Progresso, 1975.

HEROLD JR. C. Corpo no trabalho e corpo pelo trabalho: perspectivas no estudo da corporalidade e da educação no capitalismo contemporâneo. *Trabalho, Educação e Saúde*, v. 10, n. 1, p. 11-35, 2012.

KASPER, K. M. *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. (Tese de Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KRONBAUER, G. A. *O processo de criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

LÉNINE, V. I. *O começo da Revolução na Rússia*. Genebra: Vperiod, 1905. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/>. Acesso em: 7 abr. 2020.

LOPES, D. C.; EHRENBERG, M. C. Entre o pódio e o picadeiro: o *sportsman* circense Zeca Floriano. *Revista História da Educação*, v. 24, p. 1-29, 2020.

LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética Marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MARX, K.; ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 399-422.

RANGEL, R. Os polos da Revolução Russa como alicerces da contemporaneidade teatral: a vanguarda na arte e a vanguarda da arte. *O Mosaico – Rev. Pesquisa em Artes/FAP*, Curitiba, n. 3, p. 1-19, jan./jun. 2010.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
SILVA, E. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Itáu Cultural: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

SILVA, E. *O Circo: sua arte e seus saberes*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SOARES, C. L. *Educação Física – raízes europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2004.

SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 2002.

TRÓTSKI, L. *Cultura e Socialismo*. (1926-27). Tradução de Fabiano Adalberto, publicado em 21 de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.marxismo.org.br>. Acesso em: 7 abr. 2020.

CIRCUS BODIES: EDUCATION AND THE POWER OF BECOMING

ABSTRACT: The circus language is a cultural manifestation whose main artist is the body. From the understanding of the body as the human existence materiality and an instrument of communication, historically conditioned, we conceive that circus bodies express a set of signs representative of the founding contradictions of class societies. The aim of this paper is to analyze and discuss the ideological signs present in circus bodies and their role in education in different historical contexts. To illustrate our discussions, we selected three sections: the grotesque of popular culture in the Middle Ages; the circus language and gymnastic methods of 19th century Industrial Europe; and the interlocutions between the Soviet circus and theater in the period of the Socialist Revolution.

Keywords: Circus; Body Education; Ideological Signs; Social Classes.

CUERPOS DE CIRCO: LA EDUCACIÓN Y LA POTENCIA DE DEVENIR

RESUMEN: El lenguaje circense es una manifestación cultural que tiene en el cuerpo su principal artista. A partir de la comprensión del cuerpo como materialidad de la existencia humana e instrumento de comunicación, históricamente condicionado, concebimos que los cuerpos circenses expresan un conjunto de signos representativos de las contradicciones fundantes de las sociedades de clases. El objetivo de este trabajo es analizar y discutir los signos ideológicos presentes en los cuerpos circenses y su función en la educación en diferentes contextos históricos. Para ilustrar nuestras discusiones, seleccionamos tres recortes: el grotesco de la cultura popular en la Edad Media; el lenguaje circense y los métodos gimnásticos de la Europa Industrial del siglo XIX; y las interlocuciones entre el circo y el teatro soviéticos en el período de la Revolución Socialista.

Palabras clave: circo; educación del cuerpo; signos ideológicos; clases sociales.