

## CAPÍTULO 15

# O TEATRO E O CIRCO NA FORMAÇÃO DO ANIMADOR SOCIOCULTURAL

*Maria Clara Lemos dos Santos*

*Rogério Lopes da Silva Paulino*

Este capítulo consiste no apontamento e na discussão das possíveis contribuições do teatro e do circo para o campo de estudos do lazer e, mais especificamente, no processo de formação profissional do animador sociocultural. Essa abordagem se dará com base nos relatos de experiências de práticas pedagógicas e de projetos desenvolvidos no curso técnico em teatro do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que embasaram a criação do curso técnico em lazer proposto por essa escola e em tramitação na UFMG no ano de 2018.

O Teatro Universitário da UFMG, umas das mais antigas escolas de teatro do país, após setenta anos dedicados à formação de atores, propõe a abertura de um novo curso em consonância com o fluxo de expansão da rede federal de ensino técnico ampliando, de acordo com o Catálogo Nacional de Cursos Técnicos da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica do Ministério da Educação (SETEC/MEC), seu eixo de atuação: design e produção cultural (teatro) para lazer, turismo e hospitalidade (lazer). No ano de 2017, apresentou para a comunidade universitária a proposta de criação do curso técnico em lazer, ainda em tramitação nas instâncias da UFMG. A constatação de que muitos elementos próprios do campo de estudos do lazer já apareciam de maneira frequente nessa escola, sejam em suas práticas pedagógicas, em programas de estágios, nos projetos de pesquisa e extensão ou nos frequentes relatos de engajamento de alunos e ex-alunos com atividades profissionais ligadas

ao universo do lazer, foram primordiais para que o Teatro Universitário propusesse a criação do curso técnico em lazer<sup>1</sup>.

Autores como Isayama (2005) e Silva (2017) argumentam, no entanto, que a formação no campo do lazer está dividida entre uma abordagem técnica mais instrumental e outra ligada à especialização, em que a fundamentação crítica está mais presente. É justamente aí que acreditamos que o teatro tem a contribuir ao oferecer princípios e procedimentos nos quais essas duas dimensões estão frequentemente articuladas. Isso se deve ao fato de que o campo das artes cênicas possui debate similar, focado na articulação entre prática e teoria no tangente à produção de conhecimento acadêmico – o que gerou uma série de estudos abordando essa temática propostos por autores como Cabral (2003), Féral (2001) e Isaacsson (1999). Nossa intenção é auxiliar a encontrar alternativas para o campo de estudos do lazer em que, assim como propõe Bião (1999) para o teatro, consigamos que o fazer e o refletir não sejam inconciliáveis, mas apenas não ocorram simultaneamente o tempo todo. Para esse autor, a “reflexão crítica e criativa em forma de pesquisa deve acontecer como antecedente e consequência da criação artística pesquisada. Criação e crítica em termos pragmáticos, só existem alternando-se no tempo” (BIÃO, 1999, p. 257).

Neste capítulo, além das contribuições do teatro para o campo do lazer, daremos especial destaque para as contribuições advindas do circo<sup>2</sup>. Esse destaque se faz necessário por ser a presença do circo na matriz curricular do curso técnico em teatro um dos elementos que o particulariza entre outros cursos de formação de atores, sendo um conteúdo

---

1 De acordo com o projeto político pedagógico do curso técnico em lazer proposto pelo Teatro Universitário da UFMG, o profissional egresso deverá ser capaz de conduzir atividades ligadas ao lazer da infância à fase adulta, desenvolver atividades socioeducativas em projetos de educação integral, em colônias de férias, projetos de inserção sociocultural de crianças e adolescentes. Organizar e executar atividades recreativas em instituições públicas e privadas, como hotéis, clubes, museus, centros culturais, teatros, ruas de lazer, entre outras. Ser capaz de coordenar e executar campanhas de mobilização sociocultural, como educação para o trânsito, boas práticas alimentares, coleta seletiva de lixo etc. O egresso deverá ser capaz de trabalhar em equipe e realizar dinâmicas de grupo utilizando recursos artísticos e culturais diversos (PPP, 2017, p. 16).

2 O reconhecimento do circo como área de conhecimento no Teatro Universitário pode ser constatado pela inserção das disciplinas técnicas circenses I e II em sua matriz curricular a partir de 1992.

que dialogará diretamente com o universo do lazer. Assim, passaremos a descrever como esses elementos foram abordados em projetos e práticas pedagógicas do Teatro Universitário nas últimas décadas, acreditando que, ao escolhermos essa abordagem com viés histórico, contribuiremos para recuperar e registrar práticas e projetos relevantes desenvolvidos na UFMG: seja o pioneirismo do Teatro Universitário como escola técnica de teatro no Brasil, ou a manutenção de conhecimentos tradicionais, como os do circo, na matriz curricular de seus cursos.

## **Autonomia criativa e trabalho coletivo**

Logo no início de sua formação, os alunos entram em contato com a criação de esquetes teatrais (peças de curta duração), aprendendo a construir tanto a dramaturgia como as maneiras de atuá-las. Esse conteúdo os leva a explorar o exercício da autonomia criativa, uma vez que são eles próprios quem escrevem os textos de maneira coletiva, sob a orientação do professor. As técnicas utilizadas para a encenação dessas peças curtas são oriundas, principalmente, de elementos da cultura popular brasileira, como os mamulengos – uma das principais formas de teatro de boneco do Nordeste, assim como os cordéis e recursos do próprio circo – melodrama, acrobacias e equipamentos como as pernas de pau. O diálogo com a cultura popular, que por natureza diversificada se renova constantemente, faz com que os alunos sejam incentivados a trazer elementos próprios do seu cotidiano, dialogando com estéticas contemporâneas como o funk, por exemplo. Desse modo, os alunos não só reconhecem suas origens no processo criativo, quanto investigam elementos de sua constituição identitária, favorecendo o seu protagonismo.

A metodologia é simples, mas eficiente: os alunos partem de argumentos iniciais, como um fato histórico ou algo marcante ocorrido recentemente; constroem uma pequena estrutura inicial do texto e passam a experimentá-la via improvisações cênicas coletivas. Esse processo favorece o melhor desenvolvimento do tema e do sentido do texto, que, ao mesmo tempo em que é esclarecido, passa por transformações e desdobramentos até que se alcance a síntese do tema abordado. Outra possibilidade é a de recorrer diretamente à seleção de cordéis ou textos dramáticos já existentes, utilizando-os como mote inicial para a improvisação das cenas. A métrica do texto é respeitada, passando a dialogar com a corporalidade desenvolvida pelos alunos durante a criação cênica.

A autonomia criativa dos alunos é incentivada quando, no trabalho coletivo, eles precisam tomar decisões sobre quais caminhos seguir na criação. Procedimentos como esses guardam relação com os modos de criação coletiva do grupo colombiano La Candelaria, descritos pelo diretor Santiago Garcia (1988, p. 37), segundo o qual:

o texto é o último elemento a se concretizar definitivamente ou pode ser que nunca chegue a ponto de se definir totalmente. [...] Poderíamos afirmar que este caráter relativamente aberto do texto é uma das características de um trabalho de criação coletiva. Apesar de que nos últimos trabalhos escrevemos os textos dos diálogos das obras, durante as representações e no contato com o público esse texto vai mudando.

A possibilidade de revisar as criações a todo momento (em virtude do contato com o público) favorece aos alunos o desenvolvimento do senso crítico e a prontidão para interagir e avaliar os diversos contextos em que venham a atuar. Por isso, essa metodologia tem um forte efeito multiplicador, uma vez que capacita os alunos a continuarem com o trabalho de diversas formas, mesmo depois de finalizada a disciplina. É comum os alunos continuarem a apresentar essas cenas por conta própria em feiras, mostras, exposições e demais eventos turísticos da cidade, ou contratados por empresas e/ou escolas que porventura tenham algum interesse pelos temas abordados na disciplina.

## A pesquisa de campo

Outro aspecto imprescindível na formação teatral e que pode ser bastante útil para a formação do profissional do lazer é o fato de que os alunos são incentivados a entrar em contato com a realidade pesquisada de diversas maneiras, sendo o trabalho de campo uma das mais utilizadas. Com isso, os alunos são levados a compreender de maneira ampla a realidade em que estão inseridos ou em que atuarão. O incentivo à realização do trabalho de campo pode favorecer a construção de um pensamento crítico sobre a realidade social, fundamental para a formação do técnico em lazer, como argumenta Silva (2017). Segundo essa autora, “é preciso investir em processos de formação nos quais os profissionais sejam desafiados à construção de conhecimentos e, com isso, ressignificar a atuação” (SILVA, 2017, p. 44). A prática do trabalho de campo nos parece ir nessa direção ao potencializar e enriquecer a formação do aluno, que,

ao entrar em contato com contextos socioculturais diferentes do seu, é provocado a desenvolver habilidades para interagir diretamente com os problemas reais de cada novo contexto.

Foi o que aconteceu, por exemplo, com os alunos que realizaram pesquisa de campo no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Durante todo o semestre, os alunos realizaram uma série de visitas ao parque para compreender, *in loco*, o seu funcionamento e o perfil de seus frequentadores. No decorrer da pesquisa, eles se depararam com questões como o êxodo rural, o trabalho doméstico, a convivência de diferentes classes sociais no espaço urbano e com as questões impostas pela própria administração pública do parque. Essas questões foram debatidas em sala de aula e, depois, utilizadas como base para construção das esquetes que posteriormente seriam apresentadas em espaços públicos da cidade. Em outra disciplina, os alunos foram levados a realizar visitas a instituições de longa permanência e a conviver com os idosos no decorrer do semestre, despertando a sensibilidade e a consciência social e política para as questões relacionadas à terceira idade (o que também, serviria de base para as esquetes).

É importante ressaltar que, mesmo nas esquetes de caráter cômico, os alunos foram incentivados a não perder de vista o compromisso com a ética e com as questões sociais. Dessa maneira, eles não só tiveram um processo de apreensão daquela realidade *in loco*, como puderam levar o conhecimento adquirido nessa experiência para o público em forma de esquetes, reelaborando-o de maneira lúdica, oferecendo ao público um tipo de entretenimento e lazer nada “pasteurizado”. Nesse sentido, poderíamos fazer um paralelo com o que Silva (2017, p. 41) aponta:

Para além da visão utilitarista, o entendimento do lazer numa perspectiva crítica e não conformista, em termos de valores e funções, possibilita a compreensão da realidade em níveis mais complexos, enriquecendo o espírito crítico. Tal compreensão dar-se-á mais rapidamente pela ação educativa para o lazer associada à sua vivência que pela restrita participação nas atividades, ou seja, à educação pelo lazer.

Acreditamos que incentivar a compreensão mais elaborada dos contextos em que os alunos estão atuando (proporcionada pela pesquisa de campo) pode ser uma estratégia importante na formação de um técnico em lazer, favorecendo o desenvolvimento de uma percepção sensível e a consequente proposição de ações criativas para intervir naquele contexto.

A maneira como o trabalho de campo é realizado no teatro tem papel fundamental nesse processo, principalmente por apresentar características distintas da maneira como, muitas vezes, é feito na antropologia – uma das áreas de conhecimento na qual essa metodologia é central. Essas diferenças levaram autores como Marcus (2004) a apontar como os atores e diretores teatrais teriam a contribuir com as ciências humanas na própria maneira de repensar a atuação dos profissionais no trabalho de campo. Segundo esse autor, para os atores, o que importa é o desenvolvimento de uma sensibilidade originada de uma “cumplicidade entre o observador e o observado e pela pesquisa em campos multilocalizados” (MARCUS, 2004, p.133). Foi assim que os alunos, durante o semestre em que visitaram diferentes instituições de longa permanência, desenvolveram laços de afeto com os idosos, que por sua vez transformaram a maneira como eles se relacionavam com esse universo – até então desconhecido e cheio de conceitos prévios. Nesse sentido, essa atitude de proximidade substituiria o distanciamento e a limitação espacial próprios da pesquisa de campo clássica, que visaria a uma pretensa objetividade científica.

## Revirando a técnica

Dizendo especificamente da área de conhecimento do circo, as técnicas de malabares, perna de pau, acrobacias e equilibrismo são algumas das que podem ser ensinadas e apropriadas pelos alunos em formação em teatro. Em uma perspectiva de instrumentalização, essas técnicas capacitam os alunos a trabalharem como monitores de colônia de férias, recreacionistas, animadores de festas infantis e de confraternização de empresas. Contudo, vale apontar que o circo não tem apenas essa abordagem instrumentalizadora, embora seja essa dimensão a que mais se destaca.

Se em um simples ato de virar de cabeça para baixo inverte-se literalmente um ponto de vista, propor uma vivência circense possível a qualquer pessoa que estiver disposta a se movimentar é mais que desafiador, é uma diversão! As pessoas que se aproximam de uma prática que exige segurança e equipamentos específicos para sua realização, por vezes, sentem-se temerosas. E, da mesma forma, quem as ensina pode considerar impossível trabalhar os princípios das técnicas circenses sem todo o aparato material necessário. Longe de considerarmos que a segurança não é primordial, apresentamos aqui as possibilidades de construí-la por meio das relações de conhecimento de si e do outro. Assim, se julgarmos que

o circo é uma área de conhecimento de difícil acesso pela necessidade de equipamentos específicos, que tal propormos práticas acessíveis a todos?

Possíveis de serem realizadas em colônias de férias, parques, clubes, escolas, praças e nos mais variados ambientes, as atividades que envolvem o equilíbrio em latas, em garrafas plásticas cheias de água, ou em tamancas (pernas de pau construídas de madeiras com um pequeno suporte para os pés, que são puxadas pelos braços, em uma coordenação entre braços e pernas, diferentemente das pernas de pau que são “vestidas”, amarradas nas pernas como se fossem uma extensão do próprio corpo) podem desenvolver os mesmos princípios corporais do equilíbrio circense. Da mesma forma, podemos trazer àquela pessoa que tem medo de “quebrar o pescoço” ao virar uma cambalhota a coragem de fazê-la sem colchões, utilizando o corpo do colega como o possibilitador dessa vivência. Ao acreditarmos que o corpo do outro nos traz possibilidades de suporte e sustentação e vice-versa, o princípio da aprendizagem circense (e corporal) está estabelecido.

Se no circo a técnica prevalece, na animação sociocultural a técnica é mais um elemento de autoconhecimento, importando aqui que o indivíduo reconheça seu corpo como portador de medos, coragens e incertezas, aceitando as diferenças e possibilidades de atuações pelo prazer de se conhecer e se reconhecer. Não que esses sentimentos, essas descobertas, não serão vivenciadas pelo circense ou pelo ator, pois afinal de contas todos somos os mesmos seres humanos anteriormente às ocupações como atores ou circenses. Mas, quando a atividade fim é a virtuose técnica, há que se ultrapassar ou transformar essas experiências em busca do resultado, há que se dedicar mais tempo de trabalho, pesquisa e vivência para se lapidar os movimentos em prol de uma estética. No caso da animação sociocultural, a vivência do momento e o prazer vêm em primeiro plano. A técnica vem posteriormente, como propiciadora dessa vivência.

Tomemos, por exemplo, a perna de pau: no circo, o que se espera é que ela esteja tão integrada ao corpo do circense que o público nem perceba que aquilo não faz parte de seu corpo, pois o circense se desafiará a correr, pular, saltar, fazer piruetas com um tamanho que não é o seu, acrescido de um peso que não visualizamos como espectadores. No teatro, pode-se trazer a perna de pau como a construção do corpo de um gigante, de uma personagem que não necessariamente trará o virtuosismo e os desafios gravitacionais para a cena, como no circo. Já na vivência do lazer, o desafiar-se a subir e equilibrar-se sobre objetos e plataformas ou pisos instáveis traz para o indivíduo a proximidade com seu corpo em

movimento. Se isso lhe facilitar ou despertará seu interesse por ir mais adiante, será magnífico! Mas, se não, o simples fato de se permitir já lhe abrirá para o campo das percepções, e perceber-se em relações (espaciais, temporais, corporais) é a tônica primeira.

Do mesmo modo acontece com as demais técnicas circenses: para se efetuar um salto mortal, em que o corpo desafia a gravidade e executa uma ou mais voltas no ar, será melhor que ele seja feito com segurança, em um solo que possa lhe acolher ao pousar no chão. Se o rolamento inicial, ou a cambotinha, cambalhota e outros nomes similares, tem o objetivo final de se chegar ao extremo do desafio no ar, será necessário fazer, refazer, limpar, polir esse movimento até que se perceba em qual momento o corpo se abrirá no ar, como será a posição dos braços, da cabeça, se o impulso se dará a partir do chão, de um trampolim, de uma cama elástica, das mãos de parceiros. Para o ator, essa cambalhota poderá ser metafórica, ajudando a traduzir uma passagem do tempo, um deslocamento no espaço. Já para aquele que a executa pela primeira vez, em uma brincadeira, em uma experiência corporal, poderá ser ensinado tomando como premissa a construção da relação de confiança com o outro, podendo-se até suprimir os colchões de segurança, mas nunca a segurança!

Ao propormos uma maior abrangência da docência para além do currículo ofertado aos atores em formação no Teatro Universitário, amplia-se ainda mais a diversidade dos corpos que ali chegam: corpos/ indivíduos de diferentes áreas de conhecimento, com muita, pouca ou quase nenhuma experiência circense, mas todos carregados de identidade própria, com desejos distintos, ávidos pelo movimento. Os alunos da disciplina “formação transversal em culturas em movimento e processos criativos”, por exemplo, não têm como atividade fim a cena ou o espetáculo com exibição para o público ao vivo. Ali começamos com atividades de reconhecimento do espaço, de consciência desse corpo naquele espaço e as percepções desse corpo/espaço com os outros corpos ali presentes. Com exercícios que conduzem ao contato físico entre esses corpos, em uma proposta de perceber-se pelo outro e com o outro, deslocando seu próprio peso em contato com outros corpos, sustentando-os, empurrando-os, percebendo o peso e o contrapeso, vão adquirindo-se novos “vocabulários” corporais, construindo confiança, apoios, disponibilidades, noções de cuidados, segurança consigo e com o grupo. Estabelecidas e construídas essas relações, passa-se ao reconhecimento de possíveis apoios: um colega coloca-se apoiado sobre os joelhos e mãos, na posição de quadrúpede. O outro coloca uma de suas mãos entre as escápulas do



que está com os apoios no chão e outra sobre a região sacral e desloca seu próprio peso sobre o corpo do colega. Este, por sua vez, sente seus quatro apoios no chão e oferece resistência a esse novo peso, para sustentá-lo sem se despencar pelo chão. Daí, gradativamente, ele vai conhecendo-se e reconhecendo-se no e pelo outro. Agora o que estava de pé e que experimentou a resistência do outro corpo que o sustentava vai colocar sua barriga nas costas do parceiro, ficando em uma posição de equilíbrio, sem que as mãos ou os pés toquem o chão, como se fosse um avião. Em um segundo momento, esse corpo suspenso vai buscar o contato das mãos no chão e se arrastar até ele, saindo das costas do colega e se rastejando como um jacaré. O desenvolvimento desse exercício pode chegar até a cambalhota, utilizando o próprio corpo do colega para realizá-la. Assim, a compreensão e a experimentação da rotação do corpo e da mudança de apoios são vivenciadas de forma segura, contando com o apoio fundamental do outro, tornando possível a realização de algo difícil à primeira vista.

Isso também pode acontecer ao se propor o equilíbrio sobre latas de diversos tamanhos, em que se pisa uma a uma, alternando-se os pés, como que percorrendo uma trilha instável e sempre com o apoio do colega. Essa trilha pode estar previamente construída ou ir construindo-se a cada novo passo do equilibrista. Pode-se também fazer um furo de cada lado da lata para passar um barbante que chegue às mãos do equilibrista, construindo-se assim um brinquedo chamado pé de lata. O deslocamento com os pés de lata são de coordenação similares à da tamancas e se faz puxando os pés pelo barbante a cada passo. Outra possibilidade de equilíbrio pode ser vivenciada com uma garrafa plástica de dois litros, cheia d'água e bem tampada. Um colega, com o apoio do outro, sobe com os pés (descalços ou calçados) sobre a extensão da garrafa, perpendicularmente. O simples fato de se colocar sobre um objeto arredondado lhe fará o movimento de deslocamento. Restará, então, conseguir desafiar o equilíbrio do corpo em movimento, descobrindo a relação do eixo corporal com a velocidade do deslocamento e, obviamente, auxiliado pelo apoio do corpo do colega (que se pode colocar à frente daquele que se desloca, dando-lhe as mãos e acompanhando-lhe o deslocamento). Na medida em que esse corpo vai adaptando-se e criando recursos para se equilibrar nessa nova situação, o companheiro poderá lhe propor novos desafios, como lhe oferecer menos apoios. A partir daí, construídas as relações com o espaço, os corpos, o objeto, novos desafios podem surgir: deslocar-se para trás, sobre a garrafa, ou mesmo o maior desafio: permanecer em equilíbrio estático!

Nesse simples brincar, estar-se-á desenvolvendo princípios circenses de equilíbrio que poderão ser levados para o rola-rola<sup>3</sup>, para a perna de pau, para a corda bamba ou o arame esticado, via transferência de aprendizagem. A transferência de aprendizagem é um termo utilizado por Schmidt e Wrisberg (2001), em que as experiências motoras anteriores podem influenciar ou até mesmo determinar a aprendizagem do indivíduo em uma nova tarefa, podendo “refletir tanto na aprendizagem técnica do movimento quanto na sua utilização para a composição de um espetáculo teatral ou de um número circense” (SANTOS, 2006, p. 37).

Apoiados na transferência de aprendizagem, cria-se a possibilidade de que essas técnicas se tornem acessíveis a todos: tanto para a pessoa em busca de entretenimento e vivências corporais quanto para aquele que queira instrumentalizar-se para ensiná-las. Assim, essas descrições vêm ilustrar as possibilidades de se trabalhar elementos fundamentais da acrobacia e do equilibrismo em uma situação de lazer, sem que os aparelhos circenses sejam pré-requisitos para a realização do movimento.

A consciência do corpo vivenciada pela prática circense, o enfoque nos princípios do movimento e não na virtuose técnica e o incentivo à autonomia criativa, ao trabalho coletivo e à pesquisa de campo são fatores que nos pareceram trazer contribuições significativas para a formação técnica em lazer, principalmente por auxiliar o aluno a ter uma compreensão mais global de sua atuação e a desenvolver pontos de vistas críticos sobre o seu fazer.

## Campos de atuação

Se observarmos as ocupações de boa parte dos alunos e profissionais formados em teatro, verificaremos que muitos exercem atividades relacionadas às práticas desse campo do lazer por meio do ferramental oferecido e exercitado durante o percurso realizado nessa escola. É muito

---

3 O rola-rola é um aparelho circense de equilíbrio, composto de um cilindro e uma plataforma. O cilindro fica em contato com o solo e é o eixo central no qual a plataforma será colocada. O desafio é manter-se equilibrado sobre a plataforma, sem que ela tombe para um lado ou para outro. Em situações de maior virtuosismo, o circense faz esse equilíbrio em uma superfície longe do solo, ajoelhando-se sobre a plataforma, equilibrando objetos ou mesmo realizando números de portagens (sustentação de corpos, similar a um *pas de deux* da dança).

comum os alunos passarem a trabalhar como estagiários em projetos advindos de parcerias como as que a escola manteve, por mais de uma década, com a Superintendência de Limpeza Urbana de Belo Horizonte (SLU) e com a Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte (BHTRANS). Na SLU, os alunos começavam a estagiar ainda no primeiro ano, motivados pelos conteúdos trabalhados na escola. Lá, eles criavam esquetes abordando a temática da coleta seletiva e estas eram apresentadas em escolas públicas e particulares, em praças e ruas da capital, com intuito tanto de divertir quanto de conscientizar a população sobre as questões relacionadas ao lixo. A rotina de trabalho dos estagiários compreendia estudar sobre a coleta seletiva, elaborar os pequenos roteiros de cena a partir de improvisações livres, auxiliar na confecção de adereços e a apresentação pública propriamente dita.

Na BHTRANS, os estagiários participavam de campanhas de conscientização para o trânsito, principalmente em semáforos e ruas da cidade. Um dos recursos utilizados em ambos os casos eram as técnicas circenses (como as pernas de pau e os malabares), muito úteis para a mobilização social e ensinadas aos alunos também no primeiro ano da escola. Ao se formarem, por vezes, os alunos eram promovidos a coordenadores de projetos dentro dessas instituições, justamente pelas habilidades demonstradas para o trabalho em equipe (adquiridas no decorrer do curso), uma vez que o teatro é uma arte eminentemente coletiva. Segundo Vilardouro (2013), saber trabalhar em equipe é uma das características importantes de um animador sociocultural, aproximando-o de

um agente social, pois pratica a animação sociocultural não com sujeitos isolados, mas com grupos com os quais implementa uma atuação unida. Por fim, o animador sociocultural é visto como um mediador, capaz de constituir uma comunicação positiva entre vários indivíduos, grupos, comunidades, instituições sociais e com os organismos públicos [VILARDOURO, 2013, p. 26].

Nessa mesma direção, não poderíamos deixar de citar o trabalho realizado pela trupe A Torto e a Direito, que em parceria com a Faculdade de Direito da UFMG atua dentro do Programa Polos de Cidadania há mais de vinte anos, desenvolvendo um trabalho de mobilização social por meio do teatro em escolas e comunidades carentes da capital mineira e do interior do estado de Minas Gerais, apresentando esquetes e espetáculos. Temas difíceis, como violência doméstica e exploração sexual, são

abordados de maneira lúdica e, ao mesmo tempo, crítica para uma parcela da população com frequente trajetória de vulnerabilidade e exclusão social. No trabalho da trupe temos a oportunidade de ver aplicada, de maneira mais elaborada, boa parte dos princípios de criação descritos neste capítulo, seja pela criação coletiva, ou pelo uso de recursos da cultura popular (como o cordel e o mamulengo).

De outra maneira, temos também as participações desses alunos nos festivais de inverno da UFMG, como monitores na oficina de circo do Festival Jovem. Em 1994, por exemplo, foi proposto pelo Grupo Teatro Kabana<sup>4</sup> a oficina *Esses incríveis arteiros, espalhafatosos, malucados e desbilolados aprendizes de circo*. A finalização dessa oficina culminaria em um espetáculo na praça principal de Ouro Preto (Minas Gerais), a Praça Tiradentes, em frente ao Museu da Inconfidência. Assim, partindo da relação com o espaço, sua arquitetura, sua história, foi proposta a pesquisa histórica e a busca do conhecimento pela oralidade como motes para a construção da dramaturgia. Ali, com o auxílio dos monitores e professores, as noções de pertencimento, de aproximação da comunidade eram trazidas para as crianças, aproximando-as também das construções estéticas e demais componentes da cena.

Sempre propiciadas pelas vivências corporais das técnicas circenses, as crianças eram recebidas em rodas de conversas e brincadeiras em que eram trabalhadas suas identidades, suas origens, suas histórias de vida. Por meio desse conhecimento e reconhecimento de si, eram criados e desenvolvidos temas em que as crianças e adolescentes se tornavam coautores de um espetáculo que,

com trapézios, bambolês, pernas de pau, bastões, monociclos e outros elementos circenses, os incríveis arteiros, espalhafatosos, malucados e desbilolados aprendizes contarão a estória de um encontro atemporal entre duas tribos de circo: Uga Uga Circo e Galaxircus, uma primitiva e a outra intergaláctica. O estranhamento inicial passa logo que as tribos se dão conta da identidade que há entre elas, graças à linguagem do circo, universal e atemporal. Há então, uma grande festa unindo todos. Nesse momento, as personagens

---

4 O Grupo Teatro Kabana, sediado na Vila Marzagão desde 1997, teve seu início em 1980. Sua pesquisa é voltada para o teatro de rua, o circo e o teatro de bonecos. Mais informações disponíveis em: <<http://www.gtkabana.com.br>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

percebem que o espaço físico que ocupam foi marcado por uma história de opressão e tristeza – uma referência ao episódio da Inconfidência Mineira. Então, Uga Uga Circo e Galaxcircus procuram interferir nessa história com a força da linguagem de sonho e fantasia circenses, constituindo-se elemento libertador [UGALAX CIRCUS, 1994, p. 1].

Assim como nesse relato do Festival de Inverno, os alunos trabalharam e continuam trabalhando como estagiários ou como profissionais formados em diversos projetos, sejam de extensão, pesquisa ou socioeducativos, e como monitores de oficinas de teatro e circo. Esse tipo de atuação, principalmente nos projetos sociais, acaba aproximando os alunos também do educador sociocultural.

Das iniciativas mais recentes, há o Teatro&Cidade – Núcleo de Pesquisa Cênica, formado em 2013 como um grupo de pesquisa e extensão do Teatro Universitário da UFMG. Com suas criações, o grupo procura reforçar que a rua, assim como a cidade e seus espaços públicos, não são vistos, do ponto de vista teatral, como locais de apresentação de obras acabadas. Antes de tudo, são locais de convivência, para serem ocupados das mais variadas formas e ocasiões. Propõe um teatro que aconteça com a cidade, sem que seja preciso fechar ruas ou montar palcos. Um teatro em que a ação dos atores depende de suas capacidades de conquistarem seus espaços e, ao mesmo tempo, da generosidade daqueles que compartilham a construção das cenas, dos jogos, das brincadeiras e das imagens que surgem a cada esquina, a cada olhar, a cada aperto de mão, a cada tombo ou tropeção, a cada risada. O grupo acredita, assim como o diretor, Amir Haddad (2001, p. 153), que

existe um teatro imanente na cidade. Há uma possibilidade teatral imanente no cidadão e nos ritos de convivência, não prevista na vida da cidade e, conseqüentemente, não considerada, embora continuamente se manifeste – numa festa, numa barraca de cachorro-quente, num camelô que vende alguma coisa, em tudo.

Segundo esse autor, o problema é que se estabeleceu uma divisão entre o teatro e a cidade, entre o artista e o cidadão, sendo essa divisão exatamente o que o Teatro&Cidade pretende borrar, o que leva o trabalho desse grupo a ter, por natureza, uma relação intrínseca com as dimensões do lazer.

Por fim, as trajetórias profissionais dos autores deste texto – que, além de pertencentes ao quadro atual do corpo docente efetivo do Teatro

Universitário, formaram-se como atores na mesma escola em meados dos anos de 1990 – ajudam a testemunhar como os profissionais egressos dessa escola, por vezes, ampliam seu campo de atuação em áreas tipicamente ligadas ao que se tem constituído, hoje, como campo do lazer. Ambos os autores deste capítulo trabalharam, por diversas vezes, como monitores de oficinas em projetos socioeducativos, em festivais culturais e em projetos de mobilização social de empresas públicas e privadas, incluindo os aqui anteriormente exemplificados.

Diante do que afirma Isayama (2005, p. 15) sobre o fato de que “na atualidade, existe uma tendência à comercialização das propostas de formação profissional, pois o lazer é focalizado como um filão do mercado que abre grandes possibilidades de ganhos”, pareceu-nos importante fazer esse rastreamento de como elementos do teatro e do circo, praticados no Teatro Universitário, possuem características que dialogam com o lazer, ressaltando a criação do curso técnico em lazer como um reconhecimento da autonomização do campo que, ao contrário de se ater apenas às demandas mercadológicas, pode, sim, formar profissionais capazes de intervir na realidade de forma crítica e criativa.

## Referências

- BIÃO, A. A especificidade da pesquisa em artes cênicas no ambiente universitário brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRACE, 1999. v. 1, p. 254-258.
- CABRAL, B. Â. V. A prática como pesquisa em espetáculo. *Jornal do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Florianópolis, 1-4 ago. 2003.
- FÉRAL, J. Teatro e sociedade: em busca de um novo contrato social, teoria e prática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001. Bahia. *Anais...* Bahia: ABRACE, 2001. v. 2, p. 21-32.
- GARCIA, S. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- HADDAD, A. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro “Tá na Rua”. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 24, n. 1, p. 153-161, 2001.
- ISAACSSON, M. Teatro e universidade: uma integração a ser realizada. *Repertório Teatro & Dança*, Bahia, ano 2, n. 3, p. 26-32, nov. 1999.
- ISAYAMA, H. F. Um olhar sobre a formação profissional no lazer. *Revista Licere*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 11-19, 2005.

MARCUS, G. E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004.

PPP – PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO. *Técnico de nível médio em lazer*. Belo Horizonte: Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SANTOS, C. A. N. L. *O currículo dos cursos técnicos de lazer no Brasil: um estudo de caso da formação profissional*. 2011. 135f. Dissertação (Mestrado em Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SANTOS, M. C. L. *Transferência de aprendizagem: um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator*. 2006. 171p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SCHMIDT, R. A.; WRISBERG, C. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2001.

SILVA, M. S. A formação profissional e o lazer: questões e enfoques. *Revista Brasileira de Estudos do Lazer*, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 38-56, 2017.

UGALAX CIRCUS Esses incríveis arteiros, espalhafatosos, malucados e desbilolados aprendizes de circo. *Boletim do Festival*, Ouro Preto, n. 28, p. 1. 30 jul. 1994.

VILARDOURO, C. F. *O contributo da animação sociocultural para o desenvolvimento pessoal e social de alunos com necessidades educativas especiais no 1º ciclo do ensino básico*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2013.