

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MARÉ OLIVEIRA

**CIRCO NEGRO:
práticas circenses a partir de cosmopercepções afro-
orientadas**

São Paulo
2023

MARINA SANTOS DE OLIVEIRA
(MARÉ OLIVEIRA)

**CIRCO NEGRO:
práticas circenses a partir de cosmopercepções afro-
orientadas**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira
Coorientadora: Profa. Dra. Luciane Ramos Silva

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48c Oliveira, Maré (Marina Santos de Oliveira), 1991-
Circo negro: práticas circenses a partir de cosmopercepções afro-orientadas /
Marina Santos de Oliveira (Maré Oliveira). -- São Paulo, 2023.
63 f. : il. color.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira.
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Luciane da Silva.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.
1. Arte e sociedade. 2. Circo. 3. Artes cênicas. 4. Cultura afro-brasileira. I.
Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina de. II. Silva, Luciane da. III. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.3

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARINA SANTOS DE OLIVEIRA
(MARÉ OLIVEIRA)

CIRCO NEGRO
práticas circenses a partir de cosmopercepções afro-
orientadas

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro.

Dissertação aprovada em: 29/11/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira
Universidade Estadual “Júlio Mesquita Filho” IA/UNESP - Orientadora

Profa. Dra. Luciane da Silva
Acervo África - Coorientadora

Prof. Dr. Reginaldo Carvalho
Universidade do Estado da Bahia UNEB/GruPANO

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha avó, Maria Andrade dos Santos, pelos “abraços dados de bom coração”, pelas memórias compartilhadas, pelo trabalho duro, pela grandiosidade de seus sonhos e pela coragem de realizá-los. À minha avó, Maria Luiza Santos Oliveira, pelos “beijos por um queijo”, pelos afetos em forma de tempero, pela risada aguda com olhinhos fechados, pela cumplicidade que construímos juntas, pela bravura ao abrir caminhos sendo uma mulher negra retinta. Aos meus avôs, Cicero José de Oliveira e Antônio Ferreira dos Santos, homens negros que foram pais e companheiros por toda a vida. À minha mãe, Sueli Conceição dos Santos, por me cuidar, me nutrir, me incentivar, me educar e por brincar comigo. Ao meu pai, Cicero de Oliveira, pelas suas diferentes formas de amar e demonstrar afeto, pela companhia, pelos telefonemas, por confiar em minhas escolhas mesmo discordando delas. Às minhas tias, Silvia, Maria da Glória, Sandra e Siomara, por serem rede de afeto e cuidado, pela criação coletiva. Ao meu tio, Saturnino, pelas brincadeiras de tio que ele faz até hoje. Aos meus primos, Anderson e Robson, por me ensinarem a ser moleque. À minha prima, Ana Carolina, por me ensinar a ser irmã. À Vinícius e Odara, pela alegria que toma o ambiente toda vez que estão por perto, pela continuidade, por serem “começo, meio e começo de novo”.

Agradeço às professoras Luciane Ramos-Silva, Maria Carolina Oliveira e Lilian Freitas Vilela, pelas orientações, pelo interesse, pela confiança no trabalho. À Tia Nilda, professora de redação da escola, a primeira a elogiar e incentivar meus escritos. Ao professor Reginaldo Carvalho, pelo entusiasmo, interesse e reconhecimento.

Às amigas e amores que me acompanham.

Agradeço a quem me ensinou, a quem me protegeu, a quem lutou por mim, a quem abriu caminhos e a quem continuará a caminhada.

RESUMO

O presente trabalho tem a intenção de levantar possibilidades de criação em circo a partir de cosmopercepções afro-orientadas. Ao observar as cosmovisões europeias comuns à época da origem do circo moderno, refletiremos sobre como o contexto sociopolítico europeu e a visão de mundo branco-ocidental dos séculos XVIII e XIX influenciaram as produções circenses e continuam impactando o fazer circense até os dias atuais. Assim como buscaremos compreender a participação das artes do circo moderno nos processos de afirmação e propagação dessas cosmovisões e das opressões a elas associadas. Por meio de um processo de pesquisa teórico-prático, este trabalho debruça-se sobre alguns modos afro-orientados de perceber e experimentar o mundo sugerindo-os como caminhos para criação em circo negro. Tendo as danças negras como referência, estudaremos a presença dessas cosmopercepções em processos artísticos, relacionando-as a corporeidades e narrativas cênicas.

Palavras-chave: circo negro; cosmopercepções; circo moderno; circo contemporâneo; circo negro brasileiro.

ABSTRACT

The present work aims to explore possibilities of creating in the circus based on Afro-oriented cosmoperceptions. By examining the common European worldviews during the time of the emergence of modern circus, we will reflect on how the socio-political European context and the white Western worldview of the 18th and 19th centuries influenced circus productions and continue to impact circus practices to this day. We will also seek to understand the role of modern circus arts in the affirmation and dissemination of these worldviews and the associated oppressions. Through a process of theoretical and practical research, this work delves into some Afro-oriented ways of perceiving and experiencing the world, suggesting them as paths for creating black circus. Taking inspiration from black dances, we will study the presence of these cosmoperceptions in artistic processes, connecting them to corporealities and scenic narratives.

Keywords: black circus; cosmoperceptions; modern circus; contemporary circus; brazilian clack circus.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Reprodução de um anfiteatro de Philip Astley.....	13
Figura 2 - Representação de um hipodrama.....	14
Figura 3 - The Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus - Trapézio.....	18
Figura 4 - Monga, Circo Zanni.....	20
Figura 5 - Julia Pastrana, monga “a mulher macaco”.....	21
Figura 6 - The Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus – Elefante.....	23
Figura 7 - The Hottentot Venus Sartjee.....	25
Figura 8 - Corpo em Diáspora. Sala Crisantempo.....	41
Figura 9 - Corpo em Diáspora. Sala Crisantempo.....	42
Figura 10 - Primeira apresentação de circo. Espaço Escola Arena de Artes.....	47
Figura 11 - Primeira apresentação de circo. Espaço Escola Arena de Artes.....	48
Figura 12 - Cena Lençóis. Ocupação Vulverística na Lona. São Paulo/SP.....	51
Figura 13 - Cena Lençóis. 21ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo. Goiânia/GO.....	52
Figura 14 - Cena Lençóis. 21ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo. Goiânia/GO.....	53
Figura 15 - Cena A Caminho do Mar. Encontro Internacional de Mulheres do Circo. Ribeirão Preto/SP.....	55
Figura 16 - Cena A Caminho do Mar. Ocupação Vulverística na Lona. São Paulo/SP.....	55
Figura 17 - Festival Internacional de Circo de São Paulo (FIC).....	57
Figura 18 - Cena A Caminho do Mar. Encontro Internacional de Mulheres do Circo. Ribeirão Preto/SP.....	58

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. A origem do circo em uma perspectiva sociopolítica	13
2.1 Entre o “sublime” e o “grotesco”: um retrato do <i>Eu</i> e do <i>Outro</i> no circo moderno.....	17
2.2 Circo de horrores: racismo e eugenia nos picadeiros.....	23
3. Sobre cosmopercepções e cosmovisões: diferentes maneiras de se relacionar com o mundo	26
3.1 O circo moderno e a cosmovisão europeia.....	28
3.2 Cosmopercepções afro-orientadas: o mundo por outros sentidos.....	30
4. O circo na encruzilhada	33
4.1 Do que minha avó ri?.....	35
5. Dançando para lembrar	38
5.1 Danças negras e as cosmopercepções afro-orientadas.....	39
6. Alguns caminhos que me trouxeram aqui	46
6.1 Lençóis: uma cena desenhada por memórias.....	50
6.2 A Caminho do Mar: confluências entre circo e danças negras.....	53
7. Considerações finais	59
Referências	61

1. INTRODUÇÃO

Os pensamentos apresentados neste trabalho têm como intuito levantar reflexões acerca dos modos de aprendizagem, criação e atuação nas artes do circo desenvolvidas no Brasil, partindo de perspectivas afro-orientadas (SILVA, 2017)¹. Resultado de experiências pessoais, pesquisas teóricas e vivências práticas, o texto propõe uma análise crítica a respeito das epistemologias, corporeidades e imaginários que compõem as maneiras de se fazer circo no país, destacando as circunstâncias sociopolíticas vigentes à época de origem do circo moderno e sua influência nos processos artísticos contemporâneos.

Motivada por experiências pessoais enquanto público, aprendiz e artista de circo, essa pesquisa teve seu início quando me atentei a determinadas ausências nos espaços circenses. Ao assistir a espetáculos de circo, muito me incomodava, em cena, a falta de pessoas, corporalidades e narrativas que se parecessem comigo.

Quando iniciei meus estudos em artes circenses, em uma escola privada onde eu era uma das poucas pessoas negras matriculadas, vivenciei métodos de ensino que se limitavam a referências advindas da ginástica artística e do balé clássico. E, mais tarde, quando me propus a criar uma cena de circo que tivesse como referenciais expressões artísticas e culturais da diáspora negra no Brasil, percebi que a maneira como as artes circenses me foram ensinadas, até aquele momento, não contemplava as corporeidades e subjetividades que permeiam essas culturas. Partindo dessas compreensões, iniciei uma pesquisa prática me aproximando das danças negras, a fim de aprender e me lembrar de movimentações que partem de outras epistemes corporais e de outras formas de perceber e se relacionar com o mundo. E, na parte teórica do estudo, me debrucei sobre a origem do circo moderno com o intuito de compreender o contexto sociopolítico e as cosmovisões que influenciaram, e ainda influenciam, a criação circense. Ao longo desse caminho, entre meu primeiro contato com as artes circenses e os dias atuais, conheci outros artistas e pesquisadores

¹ Nesta pesquisa, a utilização do termo *afro-orientação* tem como referência o trabalho de Luciane Ramos Silva (2017), que compreende a expressão como “um projeto crítico que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das formas africanizadas de escritas de si que compõem o corpo brasileiro” (SILVA, 2017, p.25).

negros, que também desenvolvem trabalhos afro-orientados nas artes do circo, como Vanessa Rosa, Cibele Mateus, Antônia Vilarinho, Ricardo Rodrigues, Pipa Luke, Marcelo Marques, Guilherme Awazu, Mafalda Pequenino, Fagner Saraiva, Chico Vinícius, Catappum, Prot(agô)nistas, Wesley Peixinho, Circo Experimental do Negro, Reginaldo Carvalho e Mariana Xavier.

É importante nomeá-los neste trabalho, para mostrar que eu não caminho só, que muitas pessoas criam e refletem sobre circo negro no Brasil, e suas produções também são referências para a presente pesquisa. Entretanto, em um país latino-americano tão diverso culturalmente, me parece problemático que, ainda assim, grande parte das produções em circo se referenciem somente em expressões artísticas europeias, tornando nossa prática circense pouco variada em questão de estética e, muitas vezes, desinteressante e excludente para boa parte da população. Se os espetáculos de circo ainda se desenvolvem a partir de antigas práticas do circo moderno, como supervalorização da técnica, narrativas heroicas, e distanciamento entre público e plateia, e se os corpos presentes nas artes circenses ainda são, em sua maioria, brancos, cisgêneros, magros e sem deficiência, as práticas contemporâneas continuam atuando em modos semelhantes aos realizados na Europa dos séculos XVIII e XIX. E, sobretudo, seguem propagando a visão de mundo branco-europeia que, assim como naquela época, pode oprimir, deslegitimar e excluir narrativas, corporeidades e percepções de outros grupos étnico-raciais.

Sendo assim, este trabalho se propõe a refletir sobre as questões supracitadas, por meio de estudos teóricos e práticos a respeito dessas temáticas, e a levantar possibilidades para um fazer circense afro-orientado. Como caminhos para essa afro-orientação nas artes do circo, este texto traz pensamentos baseados em cosmopercepções (OYEWÙMÍ, 1997/2021) afrobrasileiras, compreendendo que a maneira como percebemos o mundo influencia nossas criações artísticas. E apresenta, também, epistemologias das danças negras como repertórios que nos reaproximam dessas cosmopercepções e que podem alimentar essa prática circense afro-orientada.

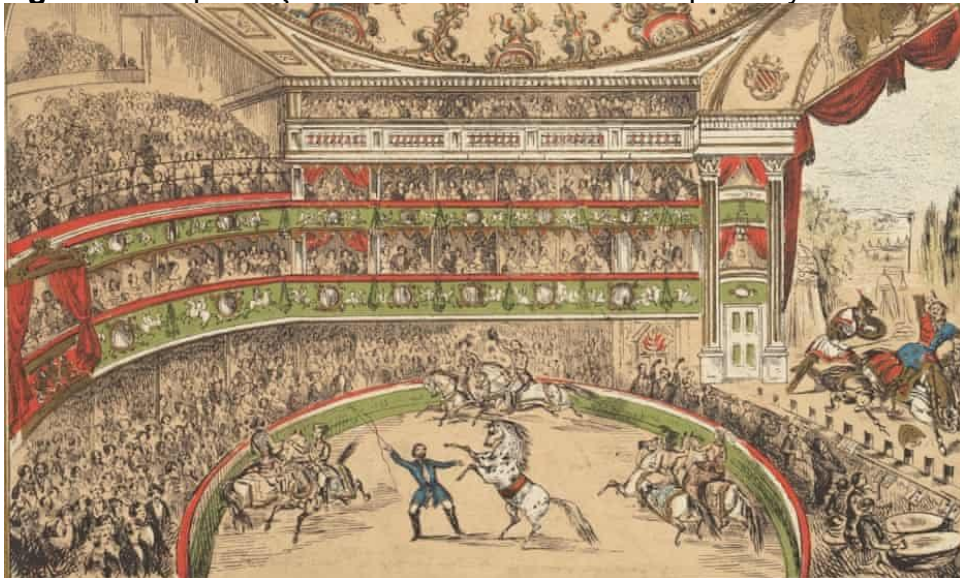
Nos próximos capítulos, serão expostas informações sobre a origem do circo moderno, com ênfase nos contextos históricos e sociopolíticos relacionando-os com os modos de se fazer circo vigentes àquela época, e ainda presentes na contemporaneidade. Também nos debruçaremos sobre cosmopercepções

afrobrasileiras, como as que permeiam quilombos e religiões de matrizes africanas, compreendendo seus impactos nas produções artísticas e culturais da diáspora negra no Brasil. Mais adiante, serão relatados conhecimentos corpóreos compreendidos por meio de danças negras e que podem ser ferramentas para uma criação afro-orientada em circo. E, por fim, compartilharei os processos criativos de duas cenas de minha autoria, que compõem a parte prática desta pesquisa, destacando a presença de epistemologias negras na construção das narrativas e corporeidades que estruturam essas cenas.

2. A ORIGEM DO CIRCO EM UMA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA

A expressão artística reconhecida como circo moderno tem sua origem registrada no final do século XVIII, em Londres, com a inauguração da Astley's Riding School, em 1768. Neste local, o ex-militar Philip Astley compartilhava conhecimentos adquiridos na Cavalaria Britânica. Além de exercícios militares, os frequentadores desta escola também aprendiam a executar façanhas sobre cavalos. Em 1770, Philip Astley transformou esta escola em uma casa de espetáculos. Após diversas reconstruções e aprimoramentos, o edifício cênico apresentava em sua estrutura central uma pista circular onde eram realizadas as atividades com cavalos. Este espaço em forma de círculo, atualmente, recebe o nome de “picadeiro” e é um dos principais símbolos do circo moderno².

Figura 1 - Reprodução de um anfiteatro de Philip Astley



Fonte: The Guardian, 2018.

O público frequentador dos espetáculos de Philip Astley, principalmente na França após 1789, era composto por pessoas da burguesia, classe emergente que, naquele momento, já conquistava algum poder econômico e disputava poder político com a aristocracia. A burguesia francesa demonstrou uma grande adesão à arte equestre, pois esta era considerada um símbolo de supremacia, já que até então era acessível somente a militares e membros da aristocracia. Sendo assim, a

² Para mais informações sobre esse assunto, ver: BOLOGNESI, 2009; MATHEUS, 2016; SILVA, 1996;

disponibilização de espetáculos equestres para a burguesia correspondia à vontade desta classe de se aproximar de atributos aristocráticos (BOLOGNESI, 2009). Com o sucesso de seu espetáculo, Astley passou a incorporar nas apresentações acrobatas, malabaristas e pirofagistas, se aproximando ainda mais das artes circenses que conhecemos hoje.

Além da exibição de movimentos dinâmicos executados sobre cavalos, os animais equinos também atuavam como protagonistas em encenações denominadas hipodramas (ou dramas equestres), que tinham como principal narrativa feitos heroicos de Napoleão Bonaparte e desdobramentos da Revolução Francesa. As histórias narradas pelos hipodramas também contribuíram para a propagação do “ideal romântico de afirmação do eu, em decisiva ruptura com a natureza e a sociedade” (BOLOGNESI, 2009, p.5).

Figura 2 - Representação de um hipodrama.



Fonte: The Guardian, 2018.

Tal narrativa, que exalta um heroísmo revolucionário e pressupõe a superioridade humana perante a natureza, por ter sido um dos pontos fundantes do circo moderno, deixou como herança para as artes circenses uma grande valorização das habilidades técnicas e do virtuosismo. Visto que para difundir os imaginários e ideais construídos pela Revolução Francesa, o circo moderno apresentou em seus espetáculos exibições técnicas e proezas extremas, que tiveram um “papel fundamental na construção corporal deste tipo de narrativa” (OLIVEIRA, 2020, p.80).

As extremas habilidades técnicas apresentadas nos espetáculos de circo moderno, que entretinham a classe burguesa na Europa do século XVIII, eram executadas tanto por acrobatas de volteios, quanto pelos demais artistas que eram incorporados aos shows. Saltimbancos e artistas de rua, como acrobatas, malabaristas e pirofagistas, compuseram os espetáculos de Philip Astley e suas desenvolturas técnicas contribuíram para reforçar os ideais de progresso e superação da natureza. É importante destacar que esses artistas e suas habilidades já existiam antes mesmo da invenção do circo moderno, mas a união entre a estrutura elaborada por Astley e a performance desses profissionais da arte resultaram no que hoje reconhecemos como circo moderno:

[...] todas as diversas modalidades artísticas mencionadas [dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, Hércules e adestradores de animais], se tornaram características dos espetáculos de pista. Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do “circo moderno” (SILVA, 2007, p. 35 *apud*. MATHEUS, 2016, p.20).

Com a Revolução Francesa, a sociedade europeia passou a se organizar a partir de novas regulamentações de economia e cultura, o que gerou um grande esvaziamento das feiras em que artistas saltimbancos trabalhavam. Esse processo dificultou a atuação desses artistas, que perderam o local em que praticavam seu ofício. Enquanto isso, ao notar uma certa monotonia em seus espetáculos estritamente equestres e perceber a grande quantidade de profissionais sem espaço para trabalhar, Philip Astley incorporou as atividades dos saltimbancos em suas apresentações. Provocando, ao menos cenicamente, o encontro entre a aristocracia e a plebe (BOLOGNESI, 2001). Este encontro, que resultou na origem do circo moderno, ocorreu em um momento em que a França, além de suas mudanças políticas e sociais, vivenciava na arte um processo de dualidade, ou até mesmo de conflito, entre a rigidez do clássico e a subversão do romantismo. Se por um lado a arte clássica valorizava a verossimilhança, a arte romântica exaltava a imaginação e liberdade criadora. O drama, enquanto gênero emergente, colocava em oposição o riso e o choro, o corpo e a mente, o ser humano e a sociedade (BOLOGNESI, 2001).

Esta estrutura do romantismo também está relacionada ao contexto histórico,

político e social do século XIX e seus desdobramentos, como o surgimento do capitalismo e a expansão industrial (LIEVENS, 2017b). Dentro do movimento romântico, observamos a expressão desses elementos por meio do desejo pelo impossível, da construção de narrativas que sustentam figuras heroicas e a superioridade humana.

O circo moderno, por ter surgido próximo a esse período, contribuiu de maneira significativa para o romantismo uma vez que apresentava em sua estrutura dois ideais fundamentais ao movimento romântico, a exaltação do nacionalismo e a valorização de espetáculos populares, vistos como as raízes de um povo e de uma nação (BOLOGNESI, 2001). Tendo o corpo como principal ferramenta de seus espetáculos, as artes circenses destacavam movimentos arriscados, feitos impossíveis, exaltando o corpo considerado perfeito em oposição a corpos “imperfeitos”, destacando padrões e acentuando diferenças, colocando o velho e o novo em pontos opostos e exibindo em seus shows a valorização do eu, tão desejada pelo movimento romântico.

Os ginastas dão ao corpo a dimensão de grandeza que o espírito humano, em sua história, raras vezes reconheceu. O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular. (BOLOGNESI, 2001, p. 103)

Sendo assim, artistas circenses que executam atividades de risco, como acrobatas e aerialistas³, ao superarem seus próprios limites, estariam sugerindo o corpo humano como grandioso, heroico e superior a leis naturais. O picadeiro se transformou em um espaço em que o impossível era realizável, em que a morte é colocada como possibilidade e superada a cada salto bem-sucedido. Dentro da lona, circenses desafiam o fogo, a gravidade e até animais ferozes.

³ Nas artes circenses, “aerialista” é a denominação utilizada para praticantes de acrobacias aéreas, em aparelhos suspensos, como trapézio, lira e tecido acrobático.

2.1 Entre o “sublime” e o “grotesco”: um retrato do *Eu* e do *Outro* no circo moderno

Enquanto artistas em cena desafiam a gravidade, o impacto com o solo e se colocam em risco em movimentos estritamente calculados e treinados, o público vivencia sentimentos de apreensão, surpresa, calafrio e alívio ao acompanhar a construção do suspense de cada movimentação arriscada. Desta forma, a relação artista-público se modifica ao longo do espetáculo. Se a princípio o público vê os acrobatas como seus iguais, como pessoas comuns ainda que em espaços diferentes, com o desenvolver da apresentação circense acontece um processo de estranhamento e distanciamento entre a plateia e quem realiza o show. Ao gerar surpresa e apreensão no público, as habilidades exibidas por artistas de circo também expõem as diferenças entre quem vê e quem executa. É como se em um determinado momento ao longo da atração, a plateia percebesse sua incapacidade de alcançar o virtuosismo demonstrado pelo corpo dos acrobatas. Quando a situação de risco é superada, a plateia respira em alívio e admiração pela realização da proeza, mas sem se esquecer do valor simbólico de tudo que fora vivenciado (BOLOGNESI, 2001).

Deste modo, o virtuoso corpo treinado encarna o ideal do corpo útil. Através do exercício e da repetição, o circo se torna altamente individualizado e distingue-se da multidão. No entanto, um artista de circo não é um indivíduo que se desvia da norma, mas é uma encarnação ideal da norma: força, tempo e espaço não são desperdiçados, mas perfeitamente otimizados. (LIEVENS, 2017b)

Em uma de suas cartas abertas direcionadas a profissionais do circo, Bauke Lievens⁴ desenvolve uma reflexão em que relaciona o corpo extremamente treinado do artista circense com a ideia de utilidade. Ao citar o pensamento de Michel Foucault, no livro *Vigiar e Punir*, Lievens destaca a necessidade de aumentar a produção de bens e serviços, ao final do século XVIII, e o decorrente pensamento de que a população deveria ser útil ao desenvolvimento da sociedade.

Os principais mecanismos "disciplinadores" que visam a produção do "homem útil" (*l'homme machine*) são a repetição, o corpo e a ação de engrenagem entre si e o acoplamento do corpo e do objeto. A

⁴ Bauke Lievens, de origem belga, é dramaturga, escritora e pesquisadora. Desenvolveu a dramaturgia de diversos espetáculos para companhias de circo, dança e teatro.

comparação permite estabelecer um padrão e determinar quem ou o que se desvia da norma de produtividade. (LIEVENS, 2017b)

Para Bolognesi (2001), a corporeidade circense pode ser dividida entre o “corpo sublime” e “o corpo grotesco”. O sublime seria este descrito anteriormente, o corpo que após passar por intensos e rígidos treinamentos executa movimentos virtuosos e espetaculares, gerando apreensão, admiração e distanciamento de quem assiste.

Figura 3 - The Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus - Trapézio



Fonte: The New Yorker, 2017.

Já o corpo grotesco seria, segundo ele, a figura dos palhaços. Após números⁵ de habilidades, é comum em espetáculos circenses a entrada de cenas cômicas. Seria este um recurso para diminuir a tensão e relaxar a plateia. Mesmo atuando em oposição aos números virtuosos, para Bolognesi (2001), as cenas cômicas também

⁵ Nas artes do circo, “números” são sequências de movimentos e habilidades desenvolvidas para serem apresentadas ao público. Essas sequências podem, ou não, vir acompanhadas de trilha sonora, narrativa, dramaturgia e outros elementos cênicos, a critério da pessoa artista ou da companhia circense.

têm o corpo como grande alicerce, sendo o corpo do palhaço considerado pelo pesquisador como “grotesco”.

Esse corpo, ao contrário do acrobata, não é perfeito e acabado, o que induziria à sublimidade. O corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, pela exploração dos limites, deficiências e aberrações. (...) É um corpo livre das regras da moral, em que predomina a licenciosidade. (BOLOGNESI, 2001, p.110)

Desta maneira, é possível notar uma dicotomia de corpos no meio circense, os que seriam considerados como “sublimes” e “perfeitos” em oposição aos corpos considerados “grotescos” e “aberrações”. Este último, seria agente de palhaçadas e risos. Se por um lado a excelência dos corpos que se arriscam expressa a superioridade humana e a fisicalidade em sua experiência máxima, a corporeidade dos palhaços, considerada por alguns como grotesca, simboliza aquilo que seria evitado socialmente, aquilo que se quer esconder. O riso e a humanidade estão diretamente relacionados, pois o riso é subjetivo e nele são projetados valores e hábitos humanos. Segundo o autor supracitado, “o riso (...) tem as seguintes condições para se efetivar: ele é essencialmente humano, é insensível, é um fenômeno coletivo” (BOLOGNESI, 2001, p.107). O cômico, portanto, não é algo individual, é uma experiência coletiva, baseada em imaginários e convenções estabelecidas socialmente.

E como a sociedade sobre a qual estamos refletindo é a Europa no final do século XVIII e ao longo do século XIX, é possível levantar algumas questões problemáticas a respeito da ideia de “corpo perfeito” e “corpo grotesco”. Em um contexto histórico em que o colonialismo ainda era uma das engrenagens do ocidente e no qual a escravização de pessoas africanas e afrodescendentes ainda era permitida em múltiplos países, essa dicotomia entre o perfeito e o grotesco, entre o *Eu* e o *Outro* só poderia desembocar na opressão de grupos minoritários. Por se tratar de um trabalho que visa levantar considerações sobre corporeidades negras no circo, escolho direcionar esta reflexão somente a maneira como corpos negros eram representados, expostos, humilhados e, muitas vezes, explorados em espetáculos de variedades. Entretanto, é importante registrar que a denominação “grotesco” também era empregada para definir outras dissidências, como pessoas com deficiência, pessoas gordas, homossexuais, pessoas transgêneros, entre outras possibilidades de existência que fugiam dos padrões eurorreferenciados.

Figura 4 - Monga, Circo Zanni



Fonte: Jornal Metr pole, 2022.

Como exemplo da representa o desse “corpo grotesco”, vemos, na figura acima, a fotografia da cena *Monga*, número clássico dos circos tradicionais, aqui parodiada pelo Circo Zanni, grupo brasileiro de circo criado em 2014. Na cena, interpretada por um homem branco e cisgênero, a personagem Monga é representada como uma mulher-macaco, com trejeitos que a colocam como uma pessoa incivilizada e animalesca. Essa cena clássica utiliza como recurso cômico a aparência de mulheres que apresentam hipertricose, uma condi o que provoca grande crescimento de pelos em todo o corpo. No histórico do circo clássico, encontramos a

presença de Julia Pastrana⁶, mulher mexicana que manifestava essa condição e passou grande parte de sua vida sendo exposta e humilhada em espetáculos de *freak show*. Nos espetáculos, Julia era chamada de *Monga, a mulher-macaco* (BEZERRA, 2014).

Figura 5 - Julia Pastrana, monga “a mulher macaco”



Fonte: Incrível História, 2014.

Se por um lado o corpo magro, forte, flexível e branco dos acrobatas circenses era considerado ideal e perfeito, o corpo denominado grotesco era aquele que a sociedade europeia compreendia como o *Outro*, representado de forma caricata, violenta e irônica.

⁶ Julia Pastrana nasceu em 1834, no Estado de Sinaloa, no México. Portadora de Hipertricose e Hiperplastia, Julia Pastrana era atração em circo de horrores, na América do Norte e Europa, e recebia o apelido pejorativo de mulher macaco, além de outros insultos e violências. Após sua morte, em 1960, na Rússia, o corpo de Julia foi embalsamado e exposto no Museu de Anatomia de Moscou, retornando ao México somente em 2013, para ser enterrado.

(...) moldado dessa maneira pelo comércio e pela cultura, as formas do Circo tradicional não eram inocentes, nem tão pouco desprovidas de conteúdo. Elas funcionavam como um quadro reforçando uma maneira particular de ver e experimentar o mundo. (LIEVENS, 2017a)

Deste modo, enquanto o circo moderno, em seu fundamento, contribuía para propagar essa “maneira particular” da Europa hegemônica ver o mundo, esta mesma cosmovisão influenciava as criações circenses. Fazendo dos picadeiros um palco para a exaltação do *Eu* branco, europeu, invencível e superior, e para a humilhação do *Outro* dissidente, subalternizado e colonizado. Essa relação entre oprimido e opressor podia ser observada, no circo, não somente por meio da exibição das corporeidades enaltecidas e na representação das existências rejeitadas, mas também em outras atrações que compunham os espetáculos, como o adestramento de animais. Não é por acaso que os animais escolhidos eram, em sua maioria, aqueles oriundos de regiões colonizadas por países europeus, como elefantes e leões - típicos do continente africano. No documentário *Circo em Transição*, lançado em 2022 pela Cia Fundo Mundo⁷, a artista e pesquisadora Helen Maria comenta:

(...) essa história do circo europeu muito ligado ao militarismo, à burguesia, à aristocracia. Que cria uma narrativa que mostra conquista. E vai construir (...) uma ideia de ‘super-humano’. E a gente pode ver nesse ‘super-humano’ como ele cria uma identificação ao representar a ideia de um povo ou de uma nação, a exemplo do uso e da domesticação de animais selvagens de outras regiões, como um marco de dominação e colonização. (CIRCO... 2022, 20 min.)

Ao serem exibidos em picadeiros europeus, animais selvagens africanos simbolizavam o caráter exótico e inferior atribuído a tudo que era oriundo do continente dominado. De certa forma, é possível afirmar que o domador representava o *Eu* colonizador, enquanto o animal seria o *Outro* colonizado. Ainda sobre esse assunto,

Naquele momento abriam-se as portas para a exploração do exótico e os olhares do Circo foram muito além dos limites da Europa. Países longínquos foram alcançados e dominados pelo explorador europeu, e a estratégia aprovada originalmente com o cavalo, estendeu-se a

⁷ Cia Fundo Mundo é uma companhia brasileira de circo, formada em 2017, e composta somente por pessoas trans. Desenvolvem trabalhos a respeito da transvestigeneridade, por meio da comicidade, teatro e diversas técnicas circenses. Em seu elenco atual estão: Helen Maria, Juno Nedel, Lui Castanho, Noam Scapin e Vulcanica Pokaropa.

outros animais, especialmente aos selvagens: elefantes, leões e tigres passaram a ser os símbolos máximos do incógnito que, representava as florestas, o reino do obscuro e do incerto. (AMATO, 2010, p. 24)

Figura 6 - The Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus – Elefante



Fonte: The Fayetteville Observer, 2016.

2.2 Circo de horrores: racismo e eugenia nos picadeiros

A construção simbólica pautada na suposta inferioridade de regiões colonizadas foi sustentada em espetáculos circenses não somente por meio da utilização de animais selvagens, como também pela exploração e exposição de pessoas africanas e afrodescendentes. Ao longo dos séculos XIX e XX, eram populares em países europeus, como França e Inglaterra, espetáculos que propunham a exibição de pessoas consideradas dissidentes se comparadas aos

padrões estabelecidos pela sociedade europeia da época. Esses eventos, conhecidos como *freak shows*, ou circo de horrores, ofereciam ao público a possibilidade de observar e, muitas vezes, tocar em pessoas cujos corpos eram vistos como anormais. E àquela época, a Europa hegemônica utilizava diversas artimanhas para convencer o mundo de que a normalidade seria representada pelo corpo europeu masculino, aquele mesmo “corpo sublime” (BOLOGNESI, 2001) exaltado por trapezistas e acrobatas circenses. Desta maneira, portanto, o circo moderno atuou na construção de imaginários sociais tanto ao evidenciar de maneira virtuosa a corporeidade considerada ideal, quanto ao representar ou exhibir corpos entendidos como anormais e “grotescos”. “Nos *freak shows* do Piccadilly Circus corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si. De sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência” (DAMASCENO, 2008, p.1).

Em um momento em que o racismo deixou de ser justificado pela religião e pela moral, como aconteceu ao longo do período de escravização, e passou a ser defendido de maneira científica e racional (DAMASCENO, 2008), pessoas africanas eram levadas à Europa para terem seus corpos exibidos ao público burguês, nos *freak shows*, e estudados por cientistas, em museus. Um dos casos mais famosos dentro desse contexto é o de Sara ‘Saartjie’ Baartman. Sara foi uma mulher sul africana, pertencente ao grupo étnico khoi-san, retirada de seu país de origem e transportada para Londres pelo cirurgião inglês Willian Dunlop. Na Inglaterra, Baartman passou a ser utilizada como atração de shows de horrores, tendo seu corpo observado, ridicularizado, tocado e analisado por espectadores e cientistas. Além de sua origem africana e de sua pele negra, o corpo de Sara Baartman chamava a atenção do público europeu devido às proporções de seus quadris e o formato de seus órgãos genitais.

Figura 7 - The Hottentot Venus Sartjee



Fonte: Strother, 1999, p.26.

Após viver 4 anos em Londres, como entretenimento do Piccadilly Circus, Sara foi vendida para um exibidor de animais na França, onde viveu por mais 1 ano até seu falecimento. E foi na França que Sara deixou de ser exibida em espetáculos circenses e passou a ser estudada de maneira científica. Seu corpo seminudo era exposto em reuniões por estudiosos como Saint-Hilaire, Blainville e Georges Cuvier que, segundo Stuart Hall, “observavam, desenhavam, escreviam tratados sobre, modelavam, modelavam em cera, escrutinizavam cada detalhe de sua anatomia” (HALL, 1997 *apud* DAMASCENO, 2008, p.2). Essas exposições contribuíram para estabelecer diferenças e definir na ciência moderna o termo de raça que, como defende Lilia Schwarcz (1993), foi protocolado por George Cuvier, um dos cientistas que exploravam e subjogavam o corpo de Sara Baartman (DAMASCENO, 2008).

Em O Espetáculo do Outro, Stuart Hall diz,

O próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para todos e, assim, ofereciam a “evidência incontestável” para a naturalização da diferença racial. A representação da “diferença” através do corpo tornou-se o campo discursivo através do qual muito deste “conhecimento racializado” foi produzido e divulgado. (HALL, 2016, p.169)

Mesmo depois de seu falecimento, em 1815, Sara foi utilizada como objeto de estudos e seu corpo permaneceu no Museu de História Natural, na França, até o ano de 2001, quando retornou à África do Sul e pôde ser finalmente enterrado.

O que teve início em espetáculos de circo de horrores culminou em uma trajetória de 5 anos de explorações e abusos contra Sara Baartman, em casas de shows e museus europeus, e mais de um século de objetificação de seu corpo após sua morte. Desdobrando-se em conceitos e afirmações científicas que tinham como objetivo justificar o racismo e as diversas formas de opressão contra povos subalternizados. Justamente o circo, que até hoje é reconhecido por ter o corpo de seus artistas como protagonista de suas apresentações, foi também um dos responsáveis por disseminar uma ideia de dicotomia entre corpos considerados evoluídos e corpos supostamente inferiores.

Retomando a citação de Bauke Lievens (2017a), o circo tinha como conteúdo mensagens que expressavam “uma maneira particular de ver e experimentar o mundo”, a cosmovisão europeia do século XIX, que tinha o iluminismo, a revolução industrial, o capitalismo e o racismo científico como alguns de seus alicerces. E que procurava dividir a humanidade entre povos civilizados, racionais e “sublimes”, e povos incivilizados, irracionais e “grotescos”. Essa cosmovisão também influenciava as formas de criação no circo, como mencionado anteriormente, por meio da extrema virtuosidade de seus artistas – representando as corporeidades e ideais almejados pela sociedade europeia da época - e por meio da representação de corporeidades subjugadas por essa mesma sociedade.

Apesar de estarmos refletindo sobre os fundamentos do circo moderno à época de sua origem, ao final do século XVIII e ao longo do século XIX, é possível observar nos dias de hoje, inclusive em produções de circo contemporâneo⁸, princípios e ferramentas criativas que ainda partem dessa cosmovisão eurorreferenciada.

(...) o que muitas vezes falta é a compreensão de que o domínio das habilidades técnicas (a forma) expressa a velha e tradicional visão do homem e do mundo em geral. O que apresentamos no palco são heróis e heroínas, muitas vezes sem qualquer crítica ou ironia, de uma

⁸ O termo “Circo Contemporâneo” passou a ser utilizado, em um contexto europeu, na década de 1990, para descrever criações circenses que utilizam a forma contemporânea como uma abordagem artística. O Circo Contemporâneo utiliza processos criativos da dança e do teatro no desenvolvimento de suas obras. (OLIVEIRA, 2020)

forma anacrônica e implausível no contexto das experiências humanas pós-modernas, meta-modernas do mundo que nos rodeia. O mundo ocidental contemporâneo não pode mais ser unido por uma única grande história (...) (LIEVENS, 2017a)

Mesmo que ingenuamente, muitos espetáculos e números circenses ainda têm a virtuosidade e a “perfeição” do corpo como um de seus principais elementos, sem um pensamento crítico sobre as simbologias que estas representações podem propagar. Ainda tendo a técnica como propósito final, algumas criações em circo continuam criando um distanciamento hierárquico entre artistas e plateia, e reafirmando a ideia de “corpo sublime”, de “corpo capaz”. Sobre essa questão, Helen Maria (2022) comenta que “quando se fala que alguém é circense, se imagina muito prontamente um tipo específico de corporalidade, né, que é magra, sem deficiência, branca, cisgênera. Se imagina um corpo capaz, lido como capaz” (CIRCO..., 2022, 19 min.).

Partindo dos entendimentos expostos acima, me proponho a refletir sobre o quanto a cosmovisão europeia tem influência nas formas de criação em circo e, sobretudo, como as cosmopercepções africanas e afrobrasileiras podem ser insumos para um fazer circense afro-orientado.

3. SOBRE COSMOPERCEPÇÕES E COSMOVISÕES: DIFERENTES MANEIRAS DE SE RELACIONAR COM O MUNDO

Neste trabalho, opto por utilizar o termo “cosmopercepção” para me referir a algumas das maneiras afro-orientadas de perceber o mundo, que serão abordadas no decorrer do texto. Já a expressão “cosmovisão” será empregada para citar as maneiras como o Ocidente hegemônico vê o mundo. Esse pensamento tem como referência estudos de Oyèrónké Oyewùmí, intelectual nigeriana, em seu livro *A Invenção das Mulheres* (1997/2021). No texto, Oyèrónké explica que utiliza o termo “cosmovisão” para definir os modos ocidentais de compreender a sociedade, pois o Ocidente se baseia na visão para interpretar o mundo. Para a autora, “cosmopercepção” é a expressão mais adequada para se referir às maneiras como outros povos e culturas, que utilizam outros sentidos para se relacionar com a sociedade, percebem o mundo. Seguindo esse raciocínio, para Oyèrónké:

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. (OYEWUMÍ, 1997/2021, p. 28)

Sendo assim, a visão europeia sobre o mundo é um dos fundamentos das diferenças determinadas pelo ocidente. As hierarquias estabelecidas entre o corpo branco em relação ao corpo negro, o corpo sem deficiência em relação ao corpo com deficiência, o “corpo sublime” perante o “corpo grotesco”, o “corpo capaz” acima do “corpo incapaz”, entre outras dicotomias, foram concebidas a partir da visão, da aparência de corpos subalternizados.

Ainda a respeito da supervalorização da visão perante outros sentidos e sua forte influência sobre as maneiras de relacionar e perceber o mundo, Leda Maria Martins diz:

(...) processo da visão mapeada pelo olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. (MARTINS, 2003, p. 64)

Essa compreensão é importante para este estudo pois, segundo a reflexão exposta no capítulo anterior, a cosmovisão europeia tem exercido uma grande influência sobre os modos de criação em circo. Assim como esses modos de criação também contribuíram para a consolidação da leitura de mundo eurorreferenciada.

3.1 O circo moderno e a cosmovisão europeia

Como abordado anteriormente, enquanto corpos brancos e atléticos de trapezistas e acrobatas circenses eram exibidos em espetáculos de circo como corpos modelo, corpos subalternizados eram representados por palhaços ou expostos em *freak shows*. Essa dinâmica expõe como o circo moderno, com sua supervalorização da virtuosidade em contraste com o “grotesco”, ajudou a propagar a ideia do *Outro* como objeto. Essa condição de contraste entre o *Eu* e o *Outro*, também conhecida como alteridade, não é uma invenção do Ocidente hegemônico. Como ressalta Djamila Ribeiro (2017), ao citar estudos de Simone Beauvoir, a alteridade é algo fundamental ao pensamento humano. Até mesmo nas sociedades primitivas já existia essa ideia de dualidade, pois nenhum coletivo se vê como *Mesmo* sem determinar os que não fazem parte dessa coletividade como *Outros*: “Por exemplo, para os habitantes de certa aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugar são os *Outros*; para os cidadãos de um país, as pessoas de outra nacionalidade são consideradas estrangeiras” (RIBEIRO, 2017, p. 22). Entretanto, utilizar a alteridade como justificativa para oprimir, explorar e violentar aqueles que são vistos como diferentes tem sido uma prática muito utilizada nos processos de colonização, que também são movidos por interesses econômicos.

Essa hierarquização entre *Eu* e *Outro* também pode ser observada em espetáculos de circo moderno na relação entre artista e plateia. Quando a virtuosidade de artistas circenses é colocada em cena como uma corporeidade “sublime” e dificilmente alcançável, é criado um distanciamento entre quem vê e quem executa as acrobacias.

O olhar do público sobre os acrobatas, em um primeiro momento, é marcado por uma relação harmoniosa. Trata-se de uma relação entre iguais, ainda que dispostos em espaços distintos, motivada por uma percepção normal, sem dissonância entre o espectador e o artista. Há uma correspondência entre o interior (do público) e o exterior (o

espetáculo). Tão logo têm início as demonstrações de risco, contudo, essa relação habitual se rompe. (...) Rompe-se, assim, a percepção primeira, revelando os desníveis entre quem vê e aquilo que vê. O número arriscado provoca surpresa e ao mesmo tempo denuncia a incapacidade do público em alcançar a proporção dada ao corpo pelo acrobata. (BOLOGNESI, 2001, p. 106)

Essa exposição do corpo supostamente perfeito e inalcançável cria a ideia de que o artista que ali se apresenta é um ser superior aos demais. Levando em consideração que estamos refletindo sobre os fundamentos do circo moderno, na Europa dos séculos XVIII e XIX, esses artistas considerados perfeitos e superiores eram, em sua maioria, homens brancos, cisgêneros e sem deficiência. Desta maneira, simbolicamente, o circo moderno e suas ferramentas contribuíram para propagar a cosmovisão europeia de que o *Eu* superior aos *Outros* é o sujeito branco.

Outro fator que aproxima o circo moderno e a cosmovisão europeia, e nos mostra como ambos estão interligados, é a ideia de superação da natureza. Como dito anteriormente, as acrobacias de alto risco se propunham a desafiar leis naturais como a gravidade, o impacto com o solo e, até mesmo, a morte. Além disso, o adestramento de animais também construía o imaginário de que a humanidade seria superior às espécies dominadas.

Portanto, a cosmovisão europeia, a partir da qual o circo moderno foi constituído, tem o desejo de superioridade como uma de suas principais características. Seja em relação à natureza ou a povos colonizados e subalternizados, o *Eu* europeu compreende-se como único, como exemplo ideal de civilização, e tudo aquilo que considera *Outro* é julgado e tratado como inferior.

3.2 Cosmopercepções afro-orientadas: o mundo por outros sentidos

Os povos colonialistas, que também podem ser chamados de povos eurocristãos, têm sua cosmovisão baseada no cristianismo e em seus respectivos escritos bíblicos. Segundo Antônio Bispo dos Santos (2015), Nêgo Bispo, a cosmovisão de um povo nasce a partir de sua religião. Sendo a religião europeia monoteísta, em que se acredita em um Deus único, masculino e soberano, a cosmovisão europeia acaba tendo essas características como principais referenciais, o que contribui para o patriarcado e a ideia de soberania perante o diferente. Além disso, Nêgo Bispo ressalta que ao direcionar suas orações sempre para cima, olhando

para o céu, os povos eurocristãos tendem a pensar de maneira vertical e linear construindo, assim, sua cosmovisão. Já os povos politeístas, como povos africanos e indígenas brasileiras, constroem suas cosmopercepções a partir de outros ideais. Sobre isso, o líder quilombola nos diz:

Quanto aos povos pagãos politeístas que cultuam várias deusas e deuses pluripotentes, pluricientes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo, é dizer, por terem deusas e deuses territorializados, tendem a se organizar de forma circular e/ou horizontal, porque conseguem olhar para as suas deusas e deuses em todas as direções. Por terem deusas e deuses tendem a construir comunidades heterogêneas, onde o matriarcado e/ou patriarcado se desenvolvem de acordo com os contextos históricos. Por verem as suas deusas e deuses em elementos da natureza como, por exemplo, a água, a terra, o fogo outros elementos que formam o universo, apegam-se à plurismos subjetivos e concretos. (SANTOS, 2015, p.39)

Partindo desses apontamentos, é possível afirmar uma forte influência da cosmovisão europeia nos modos de criação do circo moderno, que teve seu início nesse mesmo continente. Assim como é plausível indicar que o circo moderno, por meio de suas narrativas e criações, contribuiu para o estabelecimento dessa cosmovisão. Ou seja, o circo moderno e a cosmovisão europeia são fatores que se retroalimentam.

A ideia de soberania com relação ao *Outro*, assim como a vontade de ser superior a elementos da natureza, só pode partir de uma visão de mundo que se entende, de fato, acima desses fatores. Como Nêgo Bispo nos ensina, povos indígenas, africanos e afrobrasileiros não consideram a natureza inferior a suas existências. Pelo contrário, povos politeístas caminham ao lado desses elementos, pois veem na terra, no fogo, na água e no vento suas próprias deusas e deuses.

Sendo assim, o desejo de representar em cena um “corpo sublime”, que supera os desafios naturais, não faria sentido em outras cosmopercepções. As demonstrações de superioridade perante animais selvagens ou povos subalternizados tampouco teriam lugar em criações que partam de outras percepções de mundo. Da mesma maneira, o distanciamento entre a plateia e o artista, que pode ter como exemplo as virtuosas exhibições de trapezistas e acrobatas, só poderia partir de um povo que vê o mundo de maneira linear, vertical e que só reza olhando para o céu, assim como a plateia que só vê o trapezista ao olhar para cima.

Como nós temos várias divindades, as nossas divindades estão presentes em todos os elementos da natureza. A gente consegue ver a nossa divindade olhando pra qualquer lugar. Olha pra terra, olha pro lado, olha pra mata, olha pra água, sente o vento, e a gente vê pra todos os lugares. Os colonialistas, a divindade deles só vê numa direção. O Cristo deles, o Deus deles está no céu, então eles têm que olhar pra cima o tempo todo pra ver o seu Deus. Então eles pensam como olham. (SANTOS, 2019a, 8 min.)

Seguindo com o pensamento de Antônio Bispo dos Santos (2015), os povos politeístas, ou seja, africanos, indígenas e afrobrasileiros, possuem cosmopercepções semelhantes. Assim como os rios e os mares, esses povos confluem entre si. E confluem com os elementos que estão ao seu redor. O modo circular de organização das civilizações politeístas torna também circular a maneira como se relacionam. Elementos da natureza, animais, crianças, pessoas de diversas identidades de gênero, adultas e mais velhas, existem em confluência umas com as outras.

Se os povos colonialistas “pensam como olham” (SANTOS, 2019a), ou seja, a partir de sua cosmovisão, eu percebo que eles também criam partindo dessas visões, de forma linear, vertical e hierárquica. Já os povos politeístas, pensam e criam como sentem, de forma circular, horizontal e confluyente:

Por exemplo, o samba não é rodando? Como a gente pensa na circularidade, a gente dança rodando. A capoeira é rodando, o reggae é rodando, a gira no terreiro é rodando, e até meus cabelos quando tão grande são rodando também. (...) Tão logo, são maneiras diferentes de pensar, de ver e de sentir o mundo. (SANTOS, 2019a, 9 min.)

E se existem “maneiras diferentes de pensar, de ver e de sentir o mundo”, também existem modos diferentes de criar. Neste trabalho, partindo de cosmopercepções distintas da cosmovisão hegemônica europeia, levantaremos outras possibilidades de criação em circo, a fim de ocupar espaços e de disputar os imaginários acerca do fazer circense no Brasil. A seguir, serão apresentadas algumas epistemologias artísticas que têm as cosmopercepções africanas e afrobrasileiras como referenciais, e que podem indicar caminhos para seguirmos com essas reflexões e práticas dentro das artes circenses.

4. O CIRCO NA ENCRUZILHADA

As artes do circo possuem um caráter híbrido, ou seja, são conhecidas por unirem em uma única linguagem artística elementos da dança, do teatro, da música e das artes visuais. Entretanto, essa hibridização acontece de maneiras diversas. É fato que o circo clássico sempre utilizou elementos do teatro e da dança em seus espetáculos, porém, nesse gênero circense, essas linguagens artísticas não fazem parte dos processos de criação, mas sim são colocadas entre um número e outro, como blocos isolados. A incorporação dessas linguagens como ferramentas de criação em circo só começou a acontecer no movimento chamado Circo Contemporâneo:

Para Hivernat e Klein (2010), esse movimento começa a deflagrar o que seria um “novo Circo Novo”, marcado por uma hibridização ainda mais profunda com as outras linguagens. Vale pontuar que se trata de um processo de hibridização bem diferente do que acontecia no circo clássico: trata-se menos de inserir um número de dança ou uma cena teatral depois do número de trapézio, dentro da estrutura de variedades, e mais de incorporar os próprios processos e dispositivos de criação da dança e do teatro para o desenvolvimento das obras circenses. (OLIVEIRA, 2020, p. 67)

Muito interessa para esta pesquisa a maneira como o circo contemporâneo compreende e executa a hibridização em seus modos de fazer, pois acredito que os caminhos para a criação afroreferenciada em circo passe por epistemologias de outras linguagens artísticas, como as danças e os teatros negros. Ou seja, proponho que, para a realização de processos criativos e concepção de obras circenses que partam de referenciais afro-orientados, as demais técnicas e expressões artísticas envolvidas no processo também derivem dessas orientações. Vejo as danças e teatros negros como insumos para esse trabalho, pois percebo que nessas linguagens as discussões e reflexões acerca de um fazer artístico afro-orientado estão muito mais desenvolvidas se as compararmos com as artes circenses.

Aqui, talvez, seja importante mencionar que a proposta deste trabalho não é excluir do fazer circense afro-orientado tudo que tenha a Europa como ponto de partida, mas sim ampliar as possibilidades de criação de maneira autônoma e, sobretudo, consciente para que deixemos de reinscrever na sociedade opressões e violências contra povos subalternizados. Até porque é também de caráter híbrido a

estrutura e concepção das culturas afrobrasileiras. Para Leda Maria Martins, é possível dizer que as culturas negras são um “lugar de encruzilhadas”:

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando com sutis diferenças, antigos estilos. (...) A noção de encruzilhada utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p. 69)

Tendo as reflexões supracitadas como referenciais, procuro visualizar o fazer circense afro-orientado também como um “lugar de encruzilhadas” (MARTINS, 2003, p. 69). Compreendendo como diversas epistemes negras podem confluir e fazer parte de processos criativos em circo. Porque o que sempre me incomodou nas práticas em circo foi a manutenção da “história única” (ADICHIE, 2009), ou do fazer circense único. A repetição incessante dos mesmos movimentos durante as aulas e treinos, o desenvolvimento dos mesmos truques com poucas variações entre eles, a presença de uma única cosmovisão ao longo dos processos de aprendizagem e criação. Mesmo que o circo contemporâneo se proponha a refletir e modificar os modos de fazer em circo, eu ainda percebo e vivencio enquanto aprendiz, artista e público poucas propostas que partam de outros caminhos. Adiante, nesse texto, dialogaremos sobre isso com mais detalhes.

Por ora, seguindo com reflexões levantadas por Leda Maria Martins, compreendo que o corpo é um lugar de inscrição de conhecimentos, que “o corpo é um lugar da memória” (MARTINS, 2003). O pensamento cartesiano que separa corpo e mente também pode ser considerado um modo binário de ver o mundo, tal qual outras projeções da cosmovisão eurocristã, como as contraposições bem e mal, céu e inferno, certo e errado, homem e mulher, entre outras. Ao vivenciar o mundo por meio das cosmopercepções africanas e afrobrasileiras, notamos que em algumas culturas negras os pensamentos não são de tal forma lineares, mas circulares, e que não há a presença de normas binárias na interação com o todo, mas sim interações

plurais. Sendo assim, a partir de cosmopercepções afro-orientadas compreendemos que o corpo e a mente não são faces opostas, e o corpo não é um reproduzidor de conhecimentos, mas sim um criador de saberes que também atua como guardião e transmissor de memórias.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos de vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003 p. 66)

Compreendendo, então, o corpo como um “lugar da memória”, produtor e transmissor de conhecimentos, procuro aplicar tal reflexão como um dos caminhos possíveis para um fazer circense afro-orientado.

4.1 Do que minha avó ri?

A presente pesquisa, que atualmente se desenvolve em um trabalho de conclusão de curso, teve seu início de maneira prática, há aproximadamente 6 anos, quando eu buscava outras possibilidades para minha criação em circo. Durante a criação de uma cena circense, percebi algumas limitações e padrões de movimento em meu corpo, resultados de longos períodos de treinamentos repetitivos nas artes do circo. Notei que meus ombros e quadril estavam enrijecidos e que, ao me movimentar, meu corpo realizava movimentos lineares e tensos, sendo que minha busca era a leveza e a circularidade. Procurando me movimentar de outras maneiras, comecei a frequentar aulas de danças negras e afrobrasileiras, presentes nas culturas populares. É possível dizer que, ao me relacionar com essas práticas, desbloqueei algumas memórias corporais. Não que eu as tivesse esquecido, mas de certa maneira pude vivenciá-las novamente, no presente. Lembrei de meus pais dançando samba-rock no quintal de minha avó, da minha tia me ensinando a sambar nas festas da família, das vivências em terreiros de Umbanda e Candomblé com minha mãe. Percebo que as artes do corpo afrorreferenciadas, assim como rituais e festas em

comunidades são ótimas maneiras de reascender essas memórias do corpo, esse corpo memória. Nesse sentido, Clyde Morgan⁹, no documentário intitulado Um Filme de Dança (2013), dirigido por Carmen Luz¹⁰, diz: “Por que dançar? Para não esquecer. Ou para lembrar”. Seriam, portanto, as danças negras, assim como os movimentos e a gestualidade, modos de resgatar memórias, conhecimentos e tecnologias, e também uma maneira de seguir adiante, promovendo a continuidade cíclica e espiralar dos saberes e experiências de ser pessoa negra em diáspora.

Entretanto, antes de olhar para fora, busquei perceber o que sempre esteve ao meu redor. Durante uma aula de introdução à palhaçaria e à comicidade, Vanessa Rosa¹¹, quem ministrava os encontros, lançou ao grupo a seguinte provocação: “Do que sua avó ri?”. À época, estávamos refletindo sobre os diferentes caminhos que levam uma pessoa ao riso. Pensando nessa pergunta, comecei a observar o riso de meus familiares, de minhas mais velhas. Os motivos da risada, as sonoridades, as formas que os corpos tomavam durante o riso, o balanço e a ginga desses momentos. Percebi que às vezes, quando rio, fecho os olhos e me curvo pra frente, igual minha avó. E, em alguns momentos, minha risada é silenciosa, igual a risada do meu pai. E que quando é engraçado mesmo, eu gargalho alto, me inclinando pra trás, igual minha mãe. Daí, então, eu passei a observar minha família e a perceber em mim memórias e conhecimentos corporais transmitidos por pessoas que vieram antes, vivos e transformados em meu corpo.

Esses foram os primeiros caminhos trilhados por mim para a elaboração desta pesquisa. Rememorar em meu corpo essas memórias contribuiu para o meu primeiro trabalho em circo, intitulado Lençóis, sobre o qual falarei com mais detalhes no decorrer desse texto.

Enquanto artista, entender o corpo como um “lugar da memória” tem sido determinante para desenvolver criações afro-orientadas no circo. Percebi que

⁹ Nascido nos Estados Unidos, o bailarino, coreógrafo, professor, músico e artista plástico Clyde Morgan chegou ao Brasil na década de 70, para atuar como diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, permanecendo no cargo entre os anos de 1971 e 1980. Clyde Morgan é uma das grandes referências da dança moderna e contemporânea.

¹⁰ Carmen Luz é cineasta, dramaturga, coreógrafa, curadora e diretora de espetáculos, nascida no Rio de Janeiro. O longametrage Um Filme de Dança, citado neste trabalho, foi dirigido e produzido por ela e teve seu lançamento realizado em 2013.

¹¹ Vanessa Rosa é artista do riso e pesquisa comicidades a partir de referências negras e afro-indígenas.

compreender meu corpo a partir dessa cosmopercepção é muito mais interessante para meus processos artísticos, do que querer alcançar um “corpo sublime” que, convenhamos, em sua origem, nunca se pareceu com o meu. E pensando sobre a maneira como a plateia recebe esse trabalho, percebo que o mesmo aproxima ao invés de causar um distanciamento. Na estreia do número citado acima, minha avó se emocionou, pois também se reconheceu em cena.

5. DANÇANDO PARA LEMBRAR

No intuito de retomar essas memórias corporais e de encontrar outras possibilidades para o meu corpo, me aproximei das danças negras. Também tenho buscado reencontrar por meio dessas danças a fluidez e o gingado que perdi ao longo de tantos anos de treinamentos circenses. Notei que meu corpo estava condicionado a desenhar linhas e arestas, durante o processo criativo de uma cena chamada *A Caminho do Mar*. Nessa cena circense, confluem algumas técnicas de acrobacias aéreas com gestos e movimentações advindos das danças de alguns orixás. Dentro das artes do circo, as acrobacias de solo e aéreas são, provavelmente, as que mais exigem treinamentos e condicionamentos físicos específicos.

De fato, a acrobacia exige um nível de dedicação e precisão na execução que não permite praticamente nenhuma margem de manobra. Esse aspecto está, inclusive, visível na própria postura corporal dos alunos da ENC¹², adestrados por anos de exercícios contínuos, os corpos dos acrobatas expressam esse adestramento na forma como se comportam no dia a dia. A forma de andar, a postura ao sentar e até mesmo os gestos cotidianos são marcados pela prática de suas atividades. (ALMEIDA, 2008, p.210)

O texto acima utiliza a palavra “adestrado” para se referir ao corpo de acrobatas. Pode parecer um exagero utilizar esse termo, mas era exatamente assim que eu me sentia quando minhas práticas corporais se resumiam somente ao circo. Ao longo do processo criativo, percebi uma grande dificuldade de movimentar meu quadril e uma forte tensão em meus ombros. Além disso, percebi que minha presença cênica também estava enrijecida e condicionada, pois era difícil manter os ritmos e pulsações propostos para o trabalho.

Minha própria percepção, a partir de experiências como intérprete ou diretora circense, é a de que treinamentos que “endurecem” muito o corpo – e que preveem muitos parâmetros de execução certa ou errada –, quando não equilibrados com outras práticas, tendem a enrijecer também a percepção e a capacidade de resposta do corpo para certas situações cênicas. (OLIVEIRA, 2020, p.83)

¹² ENC é a abreviação de Escola Nacional de Circo. Fundada em 1982, no Rio de Janeiro, a ENC é a única escola profissionalizante de circo mantida pelo Ministério da Cultura do Brasil.

Foi assim que, a partir de experimentações práticas, compreendi que a arte circense que me interessa produzir, um circo afro-orientado, requer não somente outras narrativas, mas também outros repertórios corporais.

5.1 Danças negras e as cosmopercepções afro-orientadas

Em 2019, iniciei meus estudos em danças negras com Mika Rodrigues¹³, durante um curso no Instituto Brincante, localizado na cidade de São Paulo. Com Mika, tive aulas de danças dos orixás. Esses ensinamentos foram extremamente importantes para a construção da cena *A Caminho do Mar*. Sobre a metodologia utilizada por Mika, considero interessante destacar as referências a elementos da natureza, sempre presentes em nossos encontros. Assim como as divindades de religiões de matrizes africanas, nossos movimentos também eram associados a fenômenos naturais. Desta maneira, quando, por exemplo, aprendemos movimentações de lansã, Mika nos orientou a realizar gestos que nos remetessem ao vento. Quando aprendemos a dança de Nanã, as provocações da professora nos levaram a caminhar como se estivéssemos em um local cheio de lama. A partir desses estímulos, cada pessoa na turma começou a desenvolver suas próprias movimentações, seguindo suas memórias corporais e encontrando suas maneiras de ser vento, de ser rio, de ser terra. Aos poucos, nos percebíamos dançando.

Esse método de ensino me encanta, pois nele não há nenhuma tentativa de adestramento, e muito menos uma padronização dos corpos. Naquela aula, cada pessoa presente foi estimulada a observar a si mesma e seu entorno, encontrando, assim, sua própria maneira de dançar. Isso não significa que as danças dos orixás ou que as metodologias de Mika não passem por técnicas e fundamentos, mas que em meio a essas técnicas há lugar para o corpo e subjetividade de cada pessoa dançante. Acredito que esse seja um bom exemplo de “saber orgânico”, um saber “envolvido do ser” (SANTOS, 2019b, 10 min.).

Com esses aprendizados, dei continuidade à criação da cena *A Caminho do Mar* e, além de perceber meu corpo menos endurecido, também passei a aplicar os métodos de Mika à minha relação com o aparelho e às técnicas circenses utilizadas.

¹³ Mika Rodrigues é dançarina-intérprete, arte-educadora, pesquisadora e percussionista. Desenvolve estudos sobre tradições de culturas afrobrasileiras.

Na cena em questão, utilizo uma lira acrobática¹⁴ para executar as acrobacias de circo. Por ser um aparelho acrobático, seu uso necessita técnicas específicas e precisas. Após compreender essas técnicas, ou seja, executar os movimentos de maneira segura, comecei a investigar as possibilidades que meu corpo e sua singularidade criam no aparelho. Desta maneira, passei a incorporar àquela partitura circense gestos e movimentações que aprendi nas aulas de Mika Rodrigues, e ao longo de minhas vivências dentro de terreiros. Criando, assim, uma cena de circo com cosmopercepções e corporeidades afro-orientadas, a partir de técnicas das danças dos orixás, técnicas de acrobacias aéreas e memórias corporais.

Um tempo depois dessa experiência nas aulas de Mika, comecei a frequentar, em 2020, os encontros Corpo em Diáspora orientados por Luciane Ramos-Silva. Conheci o trabalho de Luciane por meio de seu doutorado, intitulado *Corpo em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny* (2017). E, em março de 2020, comecei a frequentar suas aulas na Sala Crisantempo, localizada na cidade de São Paulo. Esses encontros presenciais foram interrompidos devido à pandemia de Covid-19, então continuamos dançando virtualmente.

Atuando como um respiro em meio à pandemia, as aulas de Luciane eram divididas em uma parte prática e um momento de conversa, no qual compartilhávamos conhecimentos a respeito de danças negras. As aulas de Luciane Ramos-Silva são compostas por práticas corporais, orais, escritas, visuais e afetivas que se complementam.

Após essa primeira experiência, em 2023, ano em que escrevo este trabalho de conclusão de curso, retornei às aulas Corpo em Diáspora de maneira presencial. Dançar, transpirar e pulsar presencialmente é muito mais gostoso. Ainda mais com a percussão ao vivo que estimula e acompanha nossos movimentos com ritmos e vibrações. A cada encontro, me percebo mais consciente corporalmente e com uma gestualidade mais expressiva.

Ao longo das aulas, por meio de exercícios de ondulação, espirais, expansão e contração trabalhamos possibilidades de movimentação da coluna vertebral, de maneira consciente, cuidadosa e ampla. Desenvolvemos, também, um trabalho articular que pretende ativar as articulações enquanto nos conscientiza a movimentar

¹⁴ Lira é um aparelho de acrobacias aéreas formado por um aro metálico, suspenso por um ou dois pontos. Existem diversas variações de lira, como quadradas, triangulares, duplas, entre outras. A lira utilizada na cena citada é em formato circular, suspensa por um ponto e um destorcedor de corda.

o corpo como um todo. Movimentos espiralares incentivam os corpos na sala a se moverem em todas as direções, seguindo em frente sem deixar de contemplar o que está ao lado e o que está atrás. A pulsação, individual e coletiva, está presente do começo ao fim mantendo a coletividade da turma e reverberando nossos movimentos de maneira cíclica e fluida. Assim como a relação entre o solo e os corpos em movimento, quando saltamos, rodamos, deslizamos e vamos ao encontro do chão. Também destaco os trabalhos de mobilidade do quadril, a circularidade, as formas corporais arredondadas, o equilíbrio e o desequilíbrio.

Figura 8 - Corpo em Diáspora. Sala Crisantempo



Fonte: Sala Crisantempo

Figura 9 - Corpo em Diáspora. Sala Crisantempo



Fonte: Sala Crisantempo

Em cada estímulo, exercício e orientação, é possível encontrar fundamentos, técnicas e cosmopercepções advindos de culturas negras. Sobre a abordagem da coluna vertebral, por exemplo, Luciane Ramos-Silva (2017) fala a respeito da técnica de Germaine Acogny¹⁵ que associa, de maneira simbólica, essa estrutura como uma *serpente da vida*. Essa associação simbólica que percebe a coluna vertebral tal qual uma serpente também está presente em outras danças afro-orientadas:

Essa representação simbólica da coluna como serpente é referida por Germaine em sua técnica, mas aparece em diversas propostas de danças afro-orientadas, como a técnica Dunham ou no arquétipo de

¹⁵ Germaine Acogny é pedagoga, bailarina e coreógrafa, nascida em Porto Novo, Benin, no ano de 1944. Se mudou para Senegal ainda criança, com seu pai Togoun Servais Acogny. Em Dakar, no Senegal, abriu um estúdio de dança, em 1968 e em 1972 foi nomeada chefe de departamento do Instituto Nacional de Artes de Dakar, introduzindo a dança negra africana em um programa de formação de dança (SILVA, 2017). Germaine Acogny desenvolveu sua própria técnica em estudos e pedagogia da dança.

Oxumaré desenvolvido na simbologia das danças dos orixás em contextos não rituais. (SILVA, 2017, p.148)

Mais adiante em seu texto, Luciane comenta sobre outro aspecto simbólico da coluna enquanto serpente e seus movimentos de ondulação, "a capacidade de negociação e flexibilização" que são tão essenciais para as experiências sociais de pessoas negras em diáspora.

Outro ponto em que é possível identificar cosmopercepções e experiências negras expressas nas danças é a relação com o solo. A consciente interação com o chão está presente nas aulas de Luciane quando experimentamos exercícios oriundos da Capoeira Angola, que nos ensina a ir para o chão de maneira segura e voltar do mesmo de forma eficiente. Também nos relacionamos com o chão por meio de estímulos orais e práticos, que nos levam a compreender como acionar a energia que vem do solo para que ela nos impulse para cima, sem que a conexão estabelecida se perca. É por essa energia, também, que o pulso, individual e coletivo, se mantém durante os movimentos. É para o solo que muitas vezes direcionamos nosso tronco ou nosso peso, com o intuito de manter o equilíbrio ao realizar saltos e giros. A importância do chão em nossos trabalhos também se torna nítida quando praticamos a marcha presente na técnica de Germaine Acogny, que torna perceptível a reverberação de energia e movimentos causada pelo contato entre os pés e o solo. E, sobretudo, é no chão que se encontram nossas raízes. Frequentemente, a professora Luciane Ramos-Silva, em suas aulas, nos orienta a imaginar raízes saindo de nossos pés e nos conectando ao centro da terra e às demais pessoas presentes na sala.

Trata-se de uma imagem acionada praticamente em todas as aulas a partir da metáfora apreendida com a mestra Germaine Acogny, que traz em sua pedagogia a figura do baobá, com raízes profundas e galhos extensos, acionando a perspectiva de um corpo profundamente aterrado e, ao mesmo tempo, em constante expansão, com tronco e extensões em crescimento. (SILVA, 2017, p.152)

Simbólica e espiritualmente, em diversas culturas negras como as iorubás, o chão representa o lugar onde encontra-se nossa ancestralidade, aqueles que vieram antes de nós.

Essa importância do chão para as culturas e danças negras pode ser colocada em contraponto ao caráter etéreo e orientado para cima do balé clássico, dança oriunda do continente europeu. E essa mesma natureza etérea que permeia o balé também está presente em várias vertentes do circo clássico e contemporâneo, podendo ser observada nas técnicas de acrobacias de solo e aéreas.

A relação com o solo nas culturas e danças negras é muito cara a esta pesquisa, pois é desta interação que se estruturam muitos dos entendimentos simbólicos e técnicos afro-orientados compreendidos, aqui, como possibilidades para um fazer circense afro-orientado.

Também entendo como insumos para o circo negro a compreensão acerca da circularidade a partir de perspectivas negras. Nas aulas Corpo em Diáspora, o caráter circular é compreendido por meio do movimento de algumas articulações, como quadril e ombros. Pela manutenção do fluxo energético, o pulso, que proporciona a continuidade dos movimentos. É possível notar, também, a circularidade nas movimentações espirais, que acarretam a compreensão dos gestos e movimentos de maneira integrada, o corpo como um todo. E enquanto representação simbólica, a circularidade está muito presente nas culturas negras refletindo a horizontalidade, a coletividade, as religiosidades de matrizes africanas e seus rituais e o passado, o presente e o futuro organizados de maneira cíclica.

Essa maneira de perceber e se relacionar com as danças, e com o mundo, se diverge das cosmovisões e expressões eurocentradas à medida que estas se desenvolvem de maneira linear e, mais uma vez, notamos essa cosmovisão expressa nos modos de criação em circo, por meio das linhas corporais retilíneas, do pensamento linear que supervaloriza a técnica e da hierarquia entre plateia e artista, como mencionado anteriormente neste texto.

Sobre esse assunto, Antônio Bispo dos Santos nos diz:

Os colonialistas (...) como eles pensam na linha reta, no final da linha é o seu limite. Como nós pensamos na circularidade, nós não temos limite, é por isso que nós temos fronteiras. Todo lugar da roda é começo e todo lugar da roda é meio. (SANTOS, 2019a, 9 min.)

Essa fala de Nêgo Bispo me remete ao que fora mencionado no início deste capítulo, a respeito da maneira como eu sentia meu corpo e meus movimentos quando

as únicas práticas corporais realizadas por mim eram as circenses. De fato, eu percebia limites em minha expressão corporal.

E mais adiante, na comunicação oral, Nêgo Bispo (2019a) complementa: “no quilombo é começo, meio e começo. Geração vó é o começo, geração mãe é o meio e geração neta é o começo de novo. É por isso que nós passamos nossos conhecimentos de geração em geração.” No meu entendimento, dentro dos contextos dessa pesquisa, esse pensamento exprime a memória corporal citada anteriormente e a simbologia da circularidade que permeia essas compreensões.

As experiências em danças negras descritas acima, e outras não citadas no texto, têm sido as principais fontes para esta pesquisa tanto no quesito corpóreo, quanto no teórico e simbólico. Acredito que essas epistemologias sejam um importante caminho para a criação em circo negro, à medida que proporcionam a compreensão de outras possibilidades de expressão por meio do corpo.

6. ALGUNS CAMINHOS QUE ME TROUXERAM AQUI

Este trabalho é a parte teórica de uma pesquisa artística, que venho desenvolvendo há aproximadamente 6 anos, nas artes do circo. A vontade de investigar de maneira acadêmica esse processo partiu de alguns questionamentos que eu tinha sobre a presença de pessoas negras, assim como suas culturas, corporeidades e narrativas, nas artes circenses. Essas questões passaram a me instigar, quando comecei a frequentar aulas de acrobacias aéreas, em 2014. A princípio, meus objetivos ao praticar as artes do circo eram o condicionamento físico e a diversão. E àquela época, as únicas referências que eu tinha dessa expressão artística eram alguns circos tradicionais¹⁶, frequentados por mim ao longo da infância, e o Cirque du Soleil. Em ambos os referenciais, eu percebia uma grande exibição de virtuosismo aplicado, principalmente, nas acrobacias de solo, acrobacias aéreas e no malabarismo. Também notava uma ausência de narrativas nos números, ou histórias que não contemplavam meu imaginário, como as que versavam sobre heróis, princesas ou personagens presentes nas culturas atuais de infância – recurso muito utilizado pelos circos tradicionais, que costumam introjetar referências culturais comerciais em seus espetáculos. Essas percepções já me causavam um certo incômodo, mas, naquele momento, ainda não conseguia identificar o porquê.

Continuei frequentando as aulas, pois me apaixonei pela prática. Fazer circo era um desejo de infância, que não foi realizado devido a algumas dificuldades de acesso. Importante destacar que, durante todo o ensino fundamental e médio, participei de grupos de teatro da escola em que eu estudava. Essa experiência, com certeza, foi determinante para meu desenvolvimento enquanto artista.

Nessa primeira escola¹⁷ de acrobacias aéreas, éramos incentivados a criar números circenses que seriam apresentados em mostras internas, para plateias compostas por pessoas convidadas pelos aprendizes. Foi nesse processo que fiz minha primeira apresentação de circo, em 2014. Era um número coletivo de tecido acrobático, eu e outras duas pessoas, cada uma em um aparelho. Como éramos

¹⁶ Circo Tradicional é um circo de tradição familiar, em que seus integrantes nascem, vivem e se desenvolvem dentro do ambiente circense. Em um processo de ensino e aprendizagem, em que as técnicas circenses, assim como questões acerca da gestão, manutenção e circulação do circo são passadas de geração em geração.

¹⁷ Espaço Escola Arena de Artes foi uma escola privada de circo, que atuou entre os anos de 2014 e 2018 na região de Santo Amaro, bairro localizado na zona sul da cidade de São Paulo.

iniciantes e não tínhamos muitos repertórios e referências, o número foi dirigido por nossa professora. Lembro pouco da partitura acrobática, mas recorro bem da estética utilizada. Uma música escolhida por nós era tocada, enquanto realizávamos movimentos aprendidos em sala de aula, sem nenhuma relação direta com a música a não ser pelo ritmo. Não havia nenhum tipo de narrativa, apenas acrobacias executadas em uma sequência estruturada por nós, em parceria com a professora. Os figurinos utilizados eram *collants* e calça *legging*, ambos na cor preta. E a maquiagem era bem colorida, cheia de purpurina. Lembro que eu fiquei muito feliz com essa apresentação, por conseguir realizar os movimentos e vivenciar um dia como artista de circo. Grande parte de minha família foi assistir e ficaram impressionados com nossas acrobacias.

Figura 10 - Primeira apresentação de circo. Espaço Escola Arena de Artes



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Figura 11 - Primeira apresentação de circo. Espaço Escola Arena de Artes



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Segui com meus estudos em circo, ainda frequentando essa escola e conhecendo outros espaços de ensino na cidade de São Paulo. Eu cruzava a cidade atrás de oficinas, cursos livres e formações. Foi assim que comecei a frequentar, em 2017, o núcleo de circo da Escola Livre de Teatro¹⁸, em Santo André. O curso, ministrado por Osvaldo Hortêncio, ensina as técnicas circenses a partir de uma perspectiva teatral. Com grande enfoque na construção de dramaturgias e narrativas, a metodologia trabalha a técnica como uma ferramenta da cena de circo, e não como um propósito final. A abordagem dessa aula me mostrou possibilidades de criação em circo que eram novas para mim. Compreendi métodos criativos que contribuem para a elaboração de sentidos narrativos nas cenas circenses. E, sobretudo, passei a vivenciar a técnica como um recurso cênico e não mais como um objetivo

Um pouco antes disso, em 2016, como mencionado anteriormente neste texto, participei da oficina de introdução à comicidade orientada por Vanessa Rosa. Os encontros aconteciam no bairro Grajaú¹⁹, localizado no extremo sul de São Paulo, região periférica da cidade. Ali, a poucos metros de casa, pois o Grajaú também é o bairro onde nasci e morei a maior parte da minha vida, eu me encontrava uma vez por

¹⁸ Escola Livre de Teatro (ELT) é uma escola pública, fundada em 1990, em Santo André/SP, gerenciada pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade. Tem seu corpo docente representado pela Cooperativa Paulista de Teatro.

¹⁹ O espaço utilizado era o antigo Galpão Cultural Humbalada, que ficava localizado no bairro do Grajaú, extremo sul da cidade de São Paulo.

semana com outras pessoas artistas daquela região. Sob a afetiva e espiralar condução de Vanessa Rosa, a turma, formada por uma maioria de pessoas negras, discutia questões a respeito do riso, como suas causas e consequências. Discussões preciosas para o grupo, pois não nos interessava caminhar pela comicidade a partir da perspectiva do “corpo grotesco” (BOLOGNESI, 2001), exposta no início deste texto. Compreendíamos que essa ideia de “grotesco”, a qual entende a figura do palhaço como a responsável por dar “ênfase no ridículo, pela exploração dos limites, deficiências e aberrações” (BOLOGNESI, 2001, p.110) não deveria ser propagada por nossos corpos negros. Sabíamos que, nessa linha de pensamento, eram nossas vivências, culturas e corporeidades que estavam sendo postas nesse lugar de “grotesco”. Não queríamos, em cena, ser colocados no papel “ridículo” que, muitas vezes, já nos era aplicado pela sociedade racista que vivemos.

Partindo desse entendimento, começamos o processo de encontrar a alegria e o riso em nosso cotidiano, para perceber os fatores que provocam o riso em nossa comunidade. Pela condução desses sentidos, observamos nossas amizades, vizinhas, mães, tias, avós, captando narrativas, corporeidades e memórias da alegria.

Refletir sobre questões como essas com aquele coletivo, naquela região da cidade, acerca do circo e das artes da cena, virou uma chave em mim. Com as vivências que tive nas aulas de Vanessa Rosa e Osvaldo Hortêncio, finalmente consegui identificar e nomear quais eram os incômodos que eu sentia em determinados espetáculos e cenas de circo. Percebi que o motivo daquele desconforto era a ausência de narrativas, estéticas e corporeidades que fizessem sentido ao meu corpo negro. Compreendi que, muitas vezes, enquanto plateia eu experienciava um grande distanciamento com relação aos acrobatas circenses e seus “corpos sublimes” (BOLOGNESI, 2001). E enquanto aprendiz e artista de circo, em muitos momentos eu vivenciava uma sensação de não pertencimento.

Com o corpo vibrando por essas percepções, com muita curiosidade e vontade de me expressar no circo a partir dessas perspectivas, em 2017, comecei a desenvolver a cena circense chamada Lençóis.

6.1 Lençóis: uma cena desenhada por memórias

Ao refletir sobre uma das orientações de Vanessa Rosa, a pergunta “do que sua avó ri?”, passei a observar as lembranças de minha avó, Dona Maria Andrade dos Santos, como alimentos para essa criação.

Maria é uma mulher negra, mineira, nascida em 1931, na cidade de Baependi, sul de Minas Gerais. É uma cidade pequena, atualmente com cerca de 18 mil habitantes, envolta pela bacia hidrográfica do Rio Baependi. Um lugar banhado por águas doces. Além de ser a terra natal de minha avó, a cidade também é o local onde Nhá Chica, a primeira negra beatificada no Brasil, passou grande parte de sua vida e onde foi erguido seu santuário. Minha avó tem muita fé em Nhá Chica. Ela também tem fé na medicina das plantas, na paciência do tricô, na fartura dos almoços de domingo e na risada de seus bisnetos. Quando chegamos em sua casa, toda decorada por plantinhas, fotografias nas paredes e imagens de santos católicos, Vó Maria nos recebe com o ponto de umbanda: “um abraço dado de bom coração, é o mesmo que uma benção, uma benção, uma benção!”. E nos abraçamos apertado.

Minha avó tem uma memória muito boa e adora contar suas histórias. E nós adoramos ouvi-las. Tem algumas passagens da vida de minha avó que eu sei contar de trás para frente. E uma dessas lembranças, compartilhadas por ela, é sobre os dias que acompanhava sua mãe no trabalho de lavar roupas no rio. E foi essa história que eu escolhi contar com a cena Lençóis.

Durante a elaboração da dramaturgia da cena, procurei conversar com minha avó para compreender as perspectivas que ela tinha dessa lembrança, como as imagens e sensações que a compunham. Reuni essas imagens, cheiros, temperaturas, gesto e movimentos, e complementei a narrativa com algumas pesquisas²⁰ que fiz acerca das culturas que permeiam o trabalho das lavadeiras de rio. Aprendi cantos de trabalho, assisti a inúmeros registros audiovisuais e, aos poucos, desenvolvi uma partitura corporal que tem uma parte executada no solo e outra sobre o aparelho aéreo tecido acrobático, mas com a corporeidade enraizada

²⁰ Tais buscas foram realizadas na plataforma virtual de vídeos YouTube, na qual tive acesso a registros audiovisuais de grupos artísticos, cujos trabalhos são acerca da cultura das lavadeiras de rio, como o grupo As Ganhadeiras do Itapuã e Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha. Além desses materiais, também assisti a documentários que contam sobre essa cultura.

na gestualidade das lavadeiras. Procurei tecer a cena com movimentações e gestos comuns às lavadeiras durante a realização de seus trabalhos, de maneira que essa corporeidade confluísse com técnicas de tecido acrobático. Me preocupei em desenvolver uma partitura que desse ao tecido um significado dentro da narrativa construída, evitando sua participação como um objeto alheio a história que estava sendo contada. Sendo assim, fiz do tecido um objeto cênico que representava a roupa a ser lavada. Portanto, o aparelho é manipulado por meio de gestos que fazem alusão ao processo de lavar roupas, como as ações de esfregar, torcer, bater e estender. Quanto a figurino, escolhi utilizar uma saia de chita, por ser um material muito presente em expressões populares afrobrasileiras. Atualmente, o figurino é feito de algodão cru, que foi escolhido pelo mesmo motivo.

Figura 12 - Cena Lençóis. Ocupação Vulverística na Lona. São Paulo/SP



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Figura 13 - Cena Lençóis. 21ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo. Goiânia/GO



Créditos: Aline Brant, 2023

Entro em cena com o tecido dentro de uma bacia de metal, carregada sobre minha cabeça, entoando cantos de trabalho²¹.

“Mandei caiá meu sobrado, mandei, mandei, mandei
Mandei caiá meu sobrado, caiá de amarelo”.
(Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, 2011)

“Ô lavadeira, que lava no areial
Ô lavadeira, que lava no areial
Faz sol, meu Deus, pra lavadeira lavar
Faz sol, meu Deus, pra lavadeira lavar.”
(As Ganhadeiras de Itapuã, 2016)

Quando paro de cantar, uma música no ritmo do samba de coco é reproduzida eletronicamente e é mantida ao longo de todo o número. A partir daí, a rítmica empregada nas movimentações é a pisada firme presente no samba de coco. Por ser o tecido um aparelho aéreo muitas vezes utilizado como suporte para que a pessoa

²¹ Esses cantos foram colhidos em vídeos dos grupos As Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha e As Ganhadeiras de Itapuã, respectivamente, visualizados no YouTube.

acrobata simule leveza, como se estivesse flutuando, me instigou investigar maneiras de empregar o peso e a firmeza do ritmo do coco durante as movimentações com o aparelho.

Figura 14 - Cena Lençóis. 21ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo. Goiânia/GO



Créditos: Aline Brant, 2023.

Essa foi a primeira cena em que pude experimentar e desenvolver formas afro-orientadas de criação em circo. Ao apresentar esse número, recebi da plateia olhos marejados como os de minha avó, sorrisos de cumplicidade, cantos em coro e risadas gostosas. Senti, pela primeira vez, minha corporeidade e parte de minha história presentes em minha atuação como artista circense. E senti, também, a presença das pessoas que vieram antes, das que caminham ao lado, e das que virão depois de mim.

6.2 A Caminho do Mar: confluências entre circo e danças negras

Também é feito de memórias o segundo trabalho que desenvolvi dentro dessa pesquisa. A cena *A Caminho do Mar*, que tem a lira acrobática com um de seus elementos cênicos, foi criada a partir de conhecimentos acerca de culturas de terreiro que me foram ensinados de maneira oral, corporal e visual durante minhas vivências em algumas religiões de matrizes africanas. Eu frequento terreiros desde que me

lembro. Quando criança e adolescente, acompanhava minha mãe e outros familiares em suas práticas espirituais. Atualmente, continuo trilhando meu caminho nesses sentidos.

Nesse caso, minha mãe, Sueli Conceição dos Santos, é uma de minhas primeiras e principais referências. Ela sempre me ensinou, por meio da oralidade e da corporeidade, fundamentos da Umbanda e do Candomblé, religiões que fazem parte de sua espiritualidade. Decidi trazer suas memórias para a cena, pois, assim como acontece com as lembranças de minha avó, também as reconheço em mim. Além de me acompanharem desde criança e fazerem parte do universo religioso que me cerca, essas religiões de matrizes africanas, assim como a mitologia dos orixás, também estão presentes nos campos estéticos e culturais que me constituem.

Conforme afirma o coreógrafo americano Rod Rodgers, em seu artigo “*Don’t tell me who I am*”:

A minha negritude é parte da minha identidade como ser humano, e minha expressão e desenvolvimento na dança é o resultado da minha experiência total como homem. É simplesmente uma questão do que precede no ato criativo: se é a minha total experiência como ser vivente, ou se aquelas experiências as quais considero relevantes para minha negritude. (RODGERS, 1998 *apud* SANTOS, 2006, p.32)

Sendo assim, o processo de criação de *A Caminho do Mar* foi orientado por memórias familiares, pessoais, ensinamentos de minha mãe e reverberações das aulas de Mika Rodrigues, citadas anteriormente neste texto. Este nome foi escolhido, pois a cena foi desenvolvida sobre uma base narrativa, utilizada como orientação cênica, que sugere o mar como rota de um possível retorno e reencontro pessoal e ancestral.

Figura 15 - Cena A Caminho do Mar. Encontro Internacional de Mulheres do Circo. Ribeirão Preto/SP



Créditos: Tariana Carvalho, 2019.

Figura 16 - Cena A Caminho do Mar. Ocupação Vulverística na Lona. São Paulo/SP



Créditos: Jumaira Lima, 2019

Desta cena, destaco os estudos a respeito das movimentações e gestualidades que iriam compor a partitura. Procurei maneiras de confluir técnicas circenses com a corporeidade das danças dos orixás, utilizando imagens, fluxos, pulsos, sentidos e outros registros que partem dessas danças e que não são muito utilizados pelas técnicas de circo. Falo de gestualidades que representam alguns orixás²², espirais, circularidade e relação com o solo. Como elementos cênicos, são colocadas no palco, durante a apresentação, folhas de poder, como manjerição, alecrim, lavanda e pétalas de rosas brancas. Aprendi com minha mãe a fazer banhos com essas ervas. Banhos para acalmar, curar e proteger.

²² Sendo Exu o orixá que sempre está presente e sem o qual não é possível estabelecer uma comunicação entre humanos e orixás (PRANDI, 2001), ele foi, como de costume em práticas religiosas, o primeiro a ser apresentado. De Exu, a partitura corporal buscou representar o movimento contínuo, que promove diferentes dinâmicas e transformações. Já o gesto de Ogum, orixá associado à manipulação do ferro, à metalurgia e à guerra, é interpretado durante o ápice da cena, quando as movimentações, assim como a trilha sonora, se tornam mais aceleradas e intensas. De Oxóssi, a partitura utiliza a gestualidade que representa seu arco e flecha, em uma movimentação que adapta uma tradicional figura executada na lira a fim de realizar o gesto deste orixá. A gestualidade de Nanã é a segunda a integrar a partitura, representando uma conexão com o saber ancestral guardado por ela. Assim como o gesto de Ogum, o de Xangô também é apresentado no ápice da partitura. Ele é o que dá estopim a essa mudança rítmica, fazendo alusão ao trovão, força da natureza associada a Xangô. O ouro e o autocuidado de Oxum são representados pelo gesto que faz referência a seu espelho, e provocaram ao corpo cênico expressões de quem se vê e quer ser visto. Já Iemanjá, orixá que, entre outras características, é associada ao equilíbrio emocional, tem seu gesto interpretado durante um movimento acrobático em que o corpo se mantém equilibrado na lira por meio da região pélvica.

Figura 17 - Festival Internacional de Circo de São Paulo (FIC)



Créditos: Cassandra Melo, 2019.

Figura 18 - Cena A Caminho do Mar. Encontro Internacional de Mulheres do Circo. Ribeirão Preto/SP



Créditos: Aloander Oliveira, 2019.

Percebo que dentro de minha pesquisa, até o momento, este é o trabalho em que corporeidades afro-orientadas estão mais presentes e desenvolvidas. É a partitura circense, desenvolvida por mim, que mais se aproxima de um fazer circense afro-orientado, em questão de técnica, corporalidade e narrativa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar e refletir criticamente sobre a origem do circo moderno, ao final do século XVIII e início do século XIX, traçando relações entre essa expressão artística e o contexto histórico, político e social em vigor na Europa daquela época, é possível entender alguns fatores que estruturaram e continuam influenciando os modos de produção e criação em circo até os dias atuais. Quando compreendemos as circunstâncias político-sociais da Europa naquele momento, e que tais circunstâncias estão diretamente relacionadas a cosmovisão do povo eurocristão, identificamos que o circo moderno teve sua origem em meio a uma sociedade que tinha o colonialismo, o iluminismo, a revolução industrial, o racismo científico e a eugenia como algumas de suas bases estruturantes.

Observando as produções circenses daquela época, percebemos a visão de mundo europeia, assim como seus fundamentos político-sociais, refletidos nas narrativas e imaginários apresentados. As batalhas de Napoleão Bonaparte encenadas em hipodramas (ou dramas equestres), a supervalorização da técnica em uma tentativa de superar as leis da natureza e de apresentar artistas como super-humanos, a ideia de que algumas corporeidades seriam superiores a outras, o domínio de animais selvagens, assim como a prática de expor pessoas dissidentes ao padrão europeu em *freak shows*, são a cosmovisão europeia expressa nas artes do circo. Assim como essa visão de mundo se refletia no circo, as artes circenses contribuíam para sua propagação. Ambos estão interligados.

Essa compreensão é extremamente importante para esta pesquisa, pois nos mostra que muito do circo que conhecemos hoje está fundamentado nessa cosmovisão europeia. E, portanto, se o objetivo é criar uma arte circense afro-orientada, um caminho possível para essa criação é partir de cosmopercepções afrobrasileiras e africanas. Como elaborado ao longo do texto, os modos afro-orientados de perceber e se relacionar com o mundo muito se diferem da visão eurocristã. As diferenças são notadas nos modos de conviver com a natureza e com a sociedade, nos fundamentos religiosos, nas formas de produzir e compartilhar conhecimentos, nas corporeidades e narrativas que estruturam as diversas culturas negras. Ao nos aproximar das danças negras, entendemos como essas percepções

estão presentes em expressões artísticas e isso, mais uma vez, nos aponta que os modos de experimentar o mundo tem influência direta em nossas criações.

Os caminhos desta pesquisam estão, cada vez mais, direcionados para as danças e corporeidades negras, pois acredito que com essa aproximação será possível desenvolver partituras circenses que partam de epistemologias corporais afro-orientadas. Desta maneira, poderemos aprofundar a confluência entre técnicas dessas danças e técnicas de circo, repensar metodologias e processos de criação.

Para a comunidade circense, compreender essas questões é importante, pois torna seus fazeres mais conscientes evitando, quem sabe, que visões de mundo fundamentalmente racistas, eugenistas e opressoras continuem sendo propagadas por criações de circo de maneira leviana e automática. A pesquisa também enriquece as artes circenses produzidas no Brasil, à medida que amplia os repertórios e referenciais, incluindo em seus processos criativos os saberes da diáspora negra no país, o que proporciona impactos positivos tanto na estética circense, quanto em sua função artística-social.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1.ed. Companhia das Letras, 2019
- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga. **Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite**. 1.ed. Brasília: UnB, 2008.
- AMATO, Ivy de Freitas. **Uma perspectiva fenomenológica para: o que é o animal no circo?**. 2010. Trabalho de conclusão (Ecologia). Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências de Rio Claro. Rio Claro, SP.
- ANGELL, Roger. **The Last Show: A Farewell to the Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus**. The New Yorker. Estados Unidos, 01 jun. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-last-show-a-farewell-to-the-circus>. Acesso em: 11 out. 2023.
- BEZERRA, Eudes. **Julia Pastrana: monga, a mulher macaco**. Incrível História, 25 jun. 2014. Disponível em: <https://incrivelhistoria.com.br/julia-pastrana-monga/>. Acesso em: 11 out. 2023.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **O corpo como princípio**. Trans/Form/Ação, v.24, p.101-112, 2001. São Paulo, SP.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo**. O Percevejo Online. v.1, n.1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/issue/view/40>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- CIRCO em transição**. Direção: Be Zilberman. São Paulo: Cia Fundo Mundo e Purpurina Filmes, 2022 (37 min.).
- COAXO do sapo. **01 - CANTO da lavadeira / Prelúdio das águas - As Ganhadeiras de Itapuã**. Youtube, 05 jul. 2016. 1 vídeo (3 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HTJo26KFHVI>. Acesso em: 12 out. 2023.
- DAMASCENO, Janaína. **O corpo do outro. Representações e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso de Vênus Hotentote**. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder. Florianópolis, 2008. Disponível em: https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-do-outro-construc3a7c3b5es- raciais-e-imagens-de-controle-do-corpo-feminino-negro-o-caso-da-venus-hotentote-janaina_damasceno.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.
- HALL, Stuart. **O espetáculo do outro in Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- Jornal Metrôpole. **La Mínima traz a alegria do circo para a Feirarte**. 4 jun. 2022. Disponível em: <https://www.jornalmetropole.com.br/la-minima-traz-a-alegria-do-circo-para-a-feirarte/>. Acesso em: 11 out. 2023.

KENNEDY, Maev. **Exhibition celebrates the Englishman who created modern circus**. The Guardian. Inglaterra, 01 abr. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/apr/01/philip-astley-exhibition-celebrates-englishman-who-created-modern-circus-250-anniversary>. Acesso em: 11 out. 2023.

LIEVENS, Bauke. **Primeira carta aberta ao circo: a necessidade de uma redefinição**. 2017a. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/poeticas/DAY/MONTH/YEAR/TITLE-2>. Acesso em: 12 out. 2023

LIEVENS, Bauke. **Segunda carta aberta ao circo: o mito chamado circo**. 2017b. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/poeticas/tag/carta+aberta>. Acesso em: 12 out. 2023

LUZ, Carmen. **Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar**. O Menelick 2º ato, 2020. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/tenicas-de-vida-e-morte-breves-notas-para-dancar>. Acesso em: 11 set. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: corpo, lugar de memória** - n. 26. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, 2003.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, SP.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo**. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>. Acesso em: 5 jul. 2023.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 (original publicado em 1997).

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. Disponível em <https://www.sindjorce.org.br/wp-content/uploads/2019/10/RIBEIRO-D.-O-que-e-lugar-de-fala.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2023.

Sala Crisantempo. Disponível em: <http://salacrisantempo.com.br/cursos/afro-corpo-em-diaspora-2/>. Acesso em: 11 out. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo. Palestra proferida no **Confluências: o modo quilombola de vida e a sociedade do século XXI - Antônio Bispo**. Publicado pelo canal: Colaboramerica Tv. Youtube, 16 dez. 2019a. 1 vídeo (21 min.). Disponível em: <https://youtu.be/CQoJOiHyaTY>. Acesso em: 07 de jun. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo. Palestra proferida no **Significações da periferia: representações, confluências e transgressões**. Publicado pelo canal Uniperiferias Youtube, 25 abr. 2019b. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RiKAU5oGgRE&t=6s>. Acesso em: 08 ago. 2023.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2.ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. 1996. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.

STROTHER, Zoe. 1999. **Display of the Body Hottentot**. Africans on Stage, ed. Bernth Lindfors. Bloomington: Indiana University Press, pp.1-61. Disponível em <https://www.academia.edu/>, acesso em 11 out. 2023

TV cultura. **“O CANTO das lavadeiras”, por Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha**. Youtube, 29 ago. 2011. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IGYZd22p_zM. Acesso em: 12 out. 2023.

The Fayetteville Observer. **Ringling Bros Circus Elephants Photo Gallery**. 13 jun. 2016. Disponível em: <https://www.fayobserver.com/story/news/2016/07/13/ringling-bros-circus-elephants-photo/22395441007/>. Acesso em: 11 out. 2023

UM filme de dança. Direção e produção: Carmen Luz. Brasil, 2013. (90 min.).