

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes- Campus São Paulo

GABRIELLE LEI POLIZZELLI

BAMBOLEIO PARA ALÉM DO RODAR:

**Processos de ensino-aprendizagem com o bambolê a partir de uma
perspectiva circense contemporânea**

São Paulo

2022

GABRIELLE LEI POLIZZELLI

BAMBOLEIO PARA ALÉM DO RODAR:

Processos de ensino-aprendizagem com o bambolê a partir de uma perspectiva circense contemporânea

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em Arte-Teatro em 2022.

Orientadora: Prof.^a Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

Coorientadora: Prof.^a Dra. Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

São Paulo

2022

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

P769b	<p>Polizzelli, Gabrielle Lei, 1997- Bamboleio para além do rodar : processos de ensino-aprendizagem com o bambolê a partir de uma perspectiva circense contemporânea / Gabrielle Lei Polizzelli. - São Paulo, 2022. 156 f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli Coorientadora: Prof.^a Dra. Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Arte - Estudo e ensino. 2. Malabarismo. 3. Circos. 4. Artistas circenses. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina de. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 791.34</p>
-------	--

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

GABRIELLE LEI POLIZZELLI

BAMBOLEIO PARA ALÉM DO RODAR:

Processos de ensino-aprendizagem com o bambolê a partir de uma perspectiva circense contemporânea

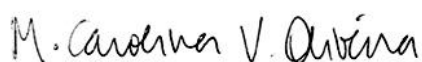
Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em Arte-Teatro.

Trabalho de conclusão de curso aprovado em: 25/03/2022

Banca examinadora



Prof^a Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes da UNESP- Orientadora



Prof^a Dra. Maria Carolina Vasconcelos Oliveira
Instituto de Artes da UNESP- Coorientadora



Prof. José Olegário dos Santos Neto
Instituto de Artes da UNESP

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao lugar onde meu amor pelo circo virou profissão e pesquisa: o Laboratório de Artes Circenses (IA-UNESP). Um muito obrigada a toda a equipe do projeto de extensão Circo da Barra, e especialmente à Profª Dra. Lilian Freitas Vilela (coordenadora do projeto durante todo o período em que fiz parte dele). Foi no Circo da Barra onde vivi minhas primeiras experiências de ensino de circo, e onde minha pesquisa prática e teórica nesta linguagem artística começou a de fato se desenvolver.

Agradeço também aos amigos, que durante toda esta jornada acadêmica me ouviram falar sobre circo, compartilharam comigo seus saberes, enriqueceram minha prática com o bambolê e me motivaram quando parecia que não ia dar certo, ou que não ia dar tempo, ou que eu não era capaz: Mariana Ribolli, Nathalia Giulia Stender, Bruno Souza, José Olegário, Beatriz Duarte, Geovane Rega, Geovana Troffini e Jennifer Oliveira.

Aos meus pais, Maria Cristina Lei Polizzelli e Julio Cesar Polizzelli, por acreditarem na importância do meu trabalho e me incentivarem a continuar fazendo a diferença por meio da arte e da educação.

Ao meu amor, companheiro e amigo, Leonardo Sousa Gomes, por tantas conversas tarde da noite sobre circo, e tantos treinos onde descobrimos nossa fascinação por essa linguagem artística juntos.

Às minhas alunas e alunos de bambolê, por confiarem no meu trabalho e por me permitirem experimentar ferramentas que foram material fundamental para a escrita desta pesquisa.

Es entrevistades no presente trabalho: Ali Salguero, Bárbara Francesquine e Ísis Machado, muito obrigada por aceitarem o convite, e por compartilharem comigo seus saberes de maneira tão cuidadosa e gentil.

Um agradecimento mais do que especial à minha orientadora, Profª Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli, que desde a minha iniciação científica me motiva e me ampara, e que especialmente durante a escrita deste TCC, me ajudou mais do que ninguém a ter a coragem

de soltar a mão do que existia, e a buscar o que hoje faz sentido para mim; e à Dra. Maria Carolina Vasconcelos, minha co-orientadora, e melhor professora de teoria circense que eu poderia ter, sem sua instrução e direcionamento eu não teria expandido tanto meus horizontes acerca das Artes Circenses e este trabalho de conclusão de curso com certeza não teria chegado onde chegou.

E por fim, um agradecimento à Gabi do passado, que decidiu começar a treinar bambolê sem saber que no futuro esse objeto a levaria a tanto.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo relatar sobre, refletir acerca de e elaborar possibilidades pedagógicas para o ensino do malabares-bambolê através de uma perspectiva circense contemporânea. O trabalho é composto por três etapas, distintas, porém interdependentes. A primeira, de cunho teórico, possibilita a identificação de elementos estéticos e poéticos do chamado circo contemporâneo, analisando seu contexto social e histórico de estabelecimento, e o enfoque na amplitude de possibilidades criativas geradas a partir das individualidades subjetiva e corporal dos artistas encontradas nesse. A segunda etapa consiste em relatos pessoais de aulas de bambolê ministradas por mim, refletindo sobre as ferramentas pedagógicas utilizadas, e quais resultados e reflexões surgiram através destas. A última etapa é constituída do relato pessoal como aluna de três professoras de bambolê e posterior entrevista com as mesmas, a fim de vivenciar suas didáticas específicas e entender suas diferentes visões acerca do circo e mais especificamente do bambolê.

Palavras-chave: artes circenses, ensino-aprendizagem em circo, bambolê, circo contemporâneo.

ABSTRACT

This research aims to report about, reflect on and develop pedagogical possibilities for teaching hula hoop through a contemporary circus perspective. The work comprises three distinct, but interdependent parts. The first one, of a theoretical nature, enables the identification of aesthetic and poetic elements of the so-called contemporary circus, analyzing its social and historical context of establishment, and the focus on the range of creative possibilities generated from the subjective and bodily individualities of the artists found in it. The second part consists of personal reports of hula hoop lessons taught by me, reflecting on the pedagogical tools used, and what results and reflections arose through these. The last part consists of a personal report as a student of three hula hoop teachers and a subsequent interview with them, in order to experience their specific didactics and understand their different view about circus and specifically about hula hoop practice.

Key words: circus arts, circus teaching-learning, hula hoop, contemporary circus.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Corpo e Bambolê (1) 38

FIGURA 2- Corpo e Bambolê (2) 39

FIGURA 3- Corpo e Bambolê (3) 40

FIGURA 4- Rodopia 43

FIGURAS 5, 6 e 7- A queda 45

FIGURA 8- Chairhooping 48

FIGURA 9, 10 e 11- Estado de concentração 51

FIGURA 12- Uma dança a dois 55

FIGURA 13- Fugir da rotina 58

FIGURA 14- Equilíbrio 65

FIGURA 15- Solo 73

FIGURAS 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 E 24- Grade imaginária 82

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO (OU CONTINUAÇÃO) 11

2 “EU FAÇO CIRCO!” MAS DE QUE MANEIRA?- UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO QUE PODE VIR A SER O CIRCO CONTEMPORÂNEO 14

2.1 Começando a ampliar os significados, dramaturgias e corpos: o estabelecimento do Novo Circo 16

2.2 Para além da virtuose (e com ou sem ela)- os muitos circos contemporâneos 19

2.3 Hibridismo entre linguagens ou reestruturação das ferramentas circenses- o que constitui o circo contemporâneo? 24

3 BAMBOLÊ É MALABARES? 28

4 O PROCESSO CRIATIVO DE “DAR AULA”- VIVÊNCIAS E REFLEXÕES NO ENSINAR A BAMBOLEAR 33

Tamanho, peso, densidade, textura... Como é o seu bambolê? 38

O dia em que criamos um truque 41

Brincar de bambolear- ou então, rodar o bambolê na cintura 43

Eu deixei o bambolê cair no chão. Porque eu quis 44

Restringindo (ou ampliando) os movimentos 47

Para além do truque (mesmo que exista o truque) 49

O meu corpo, o meu bambolê e o meu espaço (que se torna o cenário) 50

Música depois da coreografia, ou coreografia depois da música? 53

Bamboleando sem bambolê 55

O abrir e fechar de janelas (ou, o trabalho com *folders*) 59

5 OS PROCESSOS DO APRENDER E DO PENSAR SOBRE O APRENDER 63

5.1 A oficina de Bamboê Avançado-SESC Campinas (e a dificuldade de se definir níveis de aprendizado) 65

5.1.1 “Bambolear pra mim é PESQUISA”- Bárbara Francesquine 67

Desconstrução dos truques a partir de suas nuances 68

5.2 Floorhooping- 2º Festival Virtual de Bamboês (bamboê, corpo e chão) 73

5.2.1 “Bambolear pra mim é CORPORAL”- Ali Salguero 76

A fusão da dança e do bamboê em uma pesquisa pedagógica 77

5.3 Uma aula sobre os conceitos do bamboê (e como experimentar com eles) 81

5.3.1 “Bambolear pra mim é AUTODANÇA”- Ísis Machado 86

O aprender, o ensinar e o pesquisar 87

FanZine “Sobre Bamboês” 89

CONSIDERAÇÕES FINAIS (MOMENTÂNEAS) 92

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 97

APÊNDICE A- DICIONÁRIO BAMBOLÍSTICO 101

APÊNDICE B- TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS 107

ANEXO A- TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 150

1 INTRODUÇÃO (ou continuação)

A presente pesquisa não começa agora, com este trabalho de conclusão de curso, e sim, há cerca de três anos atrás, quando comecei a escrever minha iniciação científica: “OS PROCESSOS CRIATIVOS NO CIRCO: O ensino das artes circenses e seu potencial estético”- sob a orientação da Prof^a Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli. Decidi realizar uma iniciação científica porque eu gostaria de entender mais sobre o chamado “circo contemporâneo”, e como a estética, a dinâmica e a visão acerca das artes circenses encontrada nessa nomenclatura poderia ser aplicada em processos de ensino- aprendizagem. Através do curso “Introdução criativa ao malabares-bambolê” (Circo da Barra- PROEX 2020, IA-UNESP), minha primeira experiência ministrando um curso de bambolê (até então só havia ministrado aulas soltas e oficinas), pude estudar, pesquisar e experimentar possíveis ferramentas que me parecessem próximas das cenas e espetáculos que eu assistia sendo criados e apresentados e que se auto-intitulavam como circenses contemporâneos. Os relatos do curso, reflexões acerca deste e o estudo teórico sobre circo contemporâneo compuseram a minha iniciação científica.

Relato essa experiência anterior à escrita deste TCC porque o que trago aqui é apenas uma continuação. Uma continuação da pesquisa que já estava sendo desenvolvida. Uma continuação que em alguns momentos reitera, com mais propriedade, o que eu já acreditava antes, e que em alguns momentos diz totalmente o contrário do que eu dizia há três anos. O presente trabalho caminhou alguns passos à frente, não em linha reta, mas em curvas e voltas.

O objetivo deste ainda consiste em tentar em entender o complexo e dificilmente interpretável termo “circo contemporâneo”: “Uma única palavra pode resumir o espírito: criação, cuja causa é a adesão à noção de originalidade e a consequência de diversidade” (GUY, 2019, sem página). A fala de Guy resume bem a amplitude do circo contemporâneo: um rol infinito de possibilidades muitas que surgem a partir da criação para além da técnica clássica e dos truques (movimentos codificados), geralmente vistos sob a lona de circo, desenvolvendo estéticas, narrativas e pesquisas artísticas singulares.

No circo contemporâneo os espaços de apresentação deixam de ser somente a tradicional lona e se expandem para teatros, ruas, espaços culturais, entre outros; os atores sociais não são mais necessariamente advindos de famílias circenses e a dinâmica de treino e relação com a própria prática circense se alteram, a fim alcançar resultados artísticos diferentes, em algum grau, dos tradicionais.

Ao mesmo tempo em que a criação das primeiras escolas de circo possibilitou uma democratização do acesso a esta linguagem artística (BORTOLETO; DUPRAT, 2007), e marcou, também, o estabelecimento do chamado Novo Circo (PENCENAT, 2009)- onde os primeiros espetáculos com estéticas e narrativas diferentes das tradicionais são criados-, ainda é comum que nos diversos espaços de ensino de circo (ao menos em um contexto brasileiro), os processos de ensino-aprendizagem sejam ministrados a partir de uma perspectiva tradicional de circo, no que diz respeito à busca pela virtuosidade.

O trabalho virtuoso em aula, alcançado através de uma prática que visa propiciar ao corpo habilidades que parecem ser extremamente difíceis de serem alcançadas- quase sobre-humanas- geralmente não deixa muito espaço para a busca criativa, ou seja, a utilização da técnica aprendida (ou até mesmo a procura de possibilidades para além dela) a fim de expressar ou elaborar algo que não se resume à habilidade física impressionante.

Esta foi a lógica que vivenciei em meus primeiros contatos com o circo, em aulas que focavam integralmente na maestria da habilidade física desenvolvida. Consequentemente, esta foi também a forma com que eu encarei minha própria prática circense durante algum tempo. Ao participar de workshops e aulas onde as professoras e os professores propunham exercícios de desconstrução da técnica, visando desenvolver a criatividade, passei a me questionar: *É só depois de ter total domínio técnico que podemos entrar em contato com aulas que proponham processos criativos?* Para mim, isso não fazia o menor sentido: trabalhar com afinco em um adestramento do corpo, para depois tentar com afinco desconstruí-lo a fim de expressar e criar.

Como poderia ser um processo de ensino-aprendizagem em circo que, desde o início, considerasse o aspecto criativo e de pesquisa tão importante quanto o desenvolvimento técnico na modalidade trabalhada?

Uma das etapas da presente pesquisa é constituído justamente por um compilado de relatos pessoais acerca da minha própria busca em proporcionar um ensino de bambolê através de uma perspectiva circense contemporânea, considerando este malabares como um objeto que pode ser manipulado de maneira criativa desde o início da trajetória de aprendizagem. Através de experimentações, pesquisa individual e coletiva, descoberta de modos outros de interação com o bambolê, desconstrução de truques e criação de composições, elaborei possibilidades, questionamentos e reflexões que surgiram em prática através de aulas dadas virtualmente a turmas regulares.

A seguir, me situo também no lugar de quem aprende, como aluna em três diferentes experiências educativas (todas de maneira virtual): a Oficina de Bambolê Avançado- SESC Campinas, ministrada por Bárbara Francesquine; aula de Floorhoop- 2º Festival Virtual de Bambolês, ministrada por Ali Salguero; uma aula particular abordando conceitos do bambolê, ministrada por Ísis Machado. As vivências se desmembraram em entrevistas realizadas com as três artistas-educadoras, que geraram discussões acerca do que pode vir a ser uma prática e um ensino de bambolê que trabalhe aspectos criativos, quais ferramentas podem ser utilizadas para esse fim e quais as possíveis visões acerca deste malabares em específico dentro de um contexto de circo contemporâneo.

Nesta pesquisa são explicitadas reflexões, pensamentos, possibilidades, e questionamentos. Que hoje, foram escritos desta maneira, mas daqui a um ano ou mais, quem sabe?

2 “EU FAÇO CIRCO! -MAS DE QUE MANEIRA?”- Uma breve contextualização do que pode vir a ser o circo contemporâneo

Eu digo a seguinte frase: “Eu faço circo!”

Ao qual me respondem: “Uau, você deve ser muito flexível!”, “Então você é de família circense?”, “Tenho certeza que você é muito forte!”.

Do vermelho e azul do picadeiro ao corpo atlético e figurinos brilhantes, o circo tem uma cara. Ou, pelo menos, a maneira que o senso comum enxerga o circo tem uma cara.

Quando se fala de circo, alguns elementos específicos vêm à mente das pessoas, uma determinada estrutura de funcionamento (itinerante, sob a lona), uma determinada estética (as cores fortes, os números cheios de virtuosos e habilidades que parecem sobre-humanas de tão impressionantes), um estilo de vida específico (as famílias circenses, o conhecimento sendo passado de geração em geração). De fato, essas são características presentes no circo, ou melhor, em uma das possíveis maneiras de se fazer circo.

O Circo clássico/tradicional é aquele que abarca muitos dos elementos citados acima fortemente, caracterizando-se como a maneira de se fazer circo mais conhecida pelas pessoas em geral.

Toda a indumentária, a estética, e a dinâmica de funcionamento e ensino dentro destes ambientes propiciam o estabelecimento de uma maneira específica de se enxergar o corpo circense, e o seu fazer artístico.

A poética corporal encontrada nas tradicionais lonas circenses que se estabeleceram a partir do circo moderno¹ se baseia em uma dinâmica que intercala duas potências opostas: o sublime e o grotesco (BOLOGNESI, 2001). Ambas se complementam e se alternam ao longo do espetáculo, o que faz com que esse se mantenha vivo e seja potente do começo ao fim. O grotesco dentro do circo é identificado como o risível, advindo do corpo que é desalinhado, exagerado, o “corpo-coisa”. O grotesco é facilmente encontrado no palhaço, que entre os

1 Em seu artigo “Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo” (2008), Mario Fernando Bolognesi trata da formação do circo moderno.

números de habilidades de risco, entra em cena fazendo com que a plateia relaxe e se divirta com sua corporeidade desajeitada (SACCHI, 2009). Como contraponto ao grotesco, se encontra o sublime. Em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1993), Edmund Burke define o sublime da seguinte maneira:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48).

Tal “forte emoção” é causa no indivíduo através do sublime uma vez que os efeitos da dor são muito mais potentes ao corpo e ao espírito do que os efeitos do prazer (BURKE, 1993). Desta maneira, ao atingir seu mais alto grau, o assombro (que é o principal efeito do sublime) transporta o indivíduo a um estado de plenitude em relação ao objeto sublime, de modo que aquele não admite nenhum outro objeto ao mesmo tempo em que também não consegue raciocinar acerca desse. Entende-se assim o sublime como causador de um estado de suspensão, de paralisia completa (do raciocínio lógico, inclusive) frente a algo assombroso: “Essa é a origem do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível.” (BURKE, 1993, p. 65).

O sublime no circo advém da sensação de sobre humanidade causada pelos números de acrobacias de solo, de aparelhos aéreos, de contorções, entre outras modalidades circenses baseadas em um alinhamento corporal perfeito. O corpo sublime é expandido, possui as linhas simétricas que faltam no corpo grotesco do palhaço. Torna-se possível inferir que a potência cênica do corpo sublime advém exatamente do horror vivenciado durante os momentos de risco que este vivencia em cena.

Além desta ambiguidade corporal que se alterna durante todo o cabaré circense clássico, porém, existem muitas outras possibilidades estéticas circenses. O que esta pesquisa pretende é, justamente, entender tais possíveis outras maneiras de se fazer circo, que diferem da tradicional, pois foi a partir da descoberta de que existem pessoas fazendo circo com inúmeros outros corpos, pesquisando inúmeros outros temas, que eu passei a expandir e ao mesmo tempo aprofundar minha relação artística e pedagógica com o bambolê.

“Eu só quero dar às pessoas uma sensação de respiro e renovação.. como dar fôlego ao invés de tirar o folêgo” (Jay Ruby em CALLING, 2014, tradução nossa).

2.1 Começando a ampliar os significados, dramaturgias e corpos: o estabelecimento do Novo Circo

Após a criação das primeiras escolas de circo, as artes circenses passam por um processo de transformação em suas ferramentas, em seus atores, em suas dramaturgias, em seu modo de funcionamento e conseqüentemente, em seus resultados artísticos. As escolas de circo se tornam um ambiente frutífero para diversas pesquisas e prática das artes circenses de maneira outra, expandido seus horizontes. É a partir deste processo que se estabelece, na Europa, o que se costuma chamar de “Novo Circo”.

Tal nova maneira de se fazer circo se consolidou a partir da elaboração de espetáculos fortemente influenciados por pressupostos do teatro e da dança, tendo como mote não mais as habilidades virtuosas dos corpos em cena, mas sim o universo poético criado por estes (BORGES, 2010). Segundo Alluana Ribeiro Barcellos Borges (2010) é difícil estabelecer um marco exato para o início do Novo Circo, sendo apenas possível afirmar que, a partir dos anos 1970, muitos grupos passaram a elaborar espetáculos modificando a ideia do que poderia ou não ser considerado circense. Alguns grupos são citados pelos principais teóricos como os possíveis criadores das primeiras manifestações referentes ao Novo Circo, entre eles o Le Cirque Bonjour, de Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thierré com a apresentação de um programa aliando circo e teatro no Festival de Avignon, em 1971; o Le puits aux images, se tornando o Le Cirque Baroque em 1987, ao buscar adequar acrobacias criativamente com texto escrito; ou até mesmo a companhia Archos- um “cirque de caractere” de Paul Rouleau e Pierric Pillot, incluindo elementos da realidade urbana em seus espetáculos (BORGES, 2010).

Segundo Corine Pencenat (2009), porém, o estabelecimento deste gênero se deu contundentemente através das gerações de alunos formados entre os anos de 1986 a 1989 pelo Centre National de Arts du Cirque (CNAC) em Châlons- em- Champagne (antes Châlons-sur- marne), na França, onde os debates e a estrutura curricular dos cursos almejavam a

formação de um artista que, além de possuir habilidades técnicas, fosse capaz de trabalhar a partir de uma expressão corporal aprimorada:

Este artista, longe de ser apreciado segundo a dificuldade de suas performances e determinado indefinidamente a uma técnica específica, era considerado como o vetor de sua obra, capaz de dialogar tanto com os atores quanto com os demais intérpretes de outras áreas. (PENCENAT, 2009, p. 40).

Segundo a autora, o estudante em artes do circo no Centre National de Arts du Cirque vivenciava uma formação polivalente. Com duração de dois anos, o curso de “formação do ator de circo” (FAC) oferecia, no currículo artístico, uma carga horária de seis horas semanais de formação geral, catorze horas semanais de formação profissional (onde se abordava as técnicas circenses em si e técnicas de espetáculo), e catorze horas semanais de formação artística, constituídas por disciplinas como música, jazz, dança clássica, expressão dramática e expressão corporal. Já para obtenção do diploma, o aluno cursava, durante dois anos, oito horas de formação artística, vinte horas de formação profissional e seis horas de formação geral (PENCENAT, 2009).

Elabora-se então, neste momento, um novo olhar em relação à formação pedagógica do artista circense:

O jovem formado em artes do circo, com relação ao brevê, deveria ser reconhecido como um ‘artista- intérprete’, e com relação ao diploma, ‘como um criador-realizador de números em uma ou várias técnicas específicas do circo, amortecidas por uma formação de ator’. (PENCENAT, 2009, p. 40).

É possível inferir que, neste primeiro momento, a formação institucionalizada do artista circense era elaborada de forma dicotômica, embasando-se em uma clara separação entre as disciplinas que abordariam os princípios técnicos e as que trabalhariam o corpo de maneira expressiva, havendo ainda certa dificuldade artístico-pedagógica de se aliar as técnicas circenses à expressividade corporal sem que, para isso, fosse necessário separar os dois elementos em disciplinas distintas. Isso fica nítido quando, no currículo, se nota a separação das disciplinas de “formação artística”, onde são trabalhadas linguagens artísticas outras que não o circo e suas técnicas. Ou seja, o circo em si ainda não parece ser enxergado, neste período, como linguagem artística e expressiva por si só.

Entretanto, é importante ressaltar que, ainda assim, é neste contexto que a formação artístico-expressiva do artista circense começa a ser vista como um pressuposto importante o suficiente para preencher cerca de um terço da carga total de aulas em um curso

formador: “Os domínios artísticos e técnicos eram tratados de forma equitativa.” (PENCENAT, 2009, p. 41).

Tal fator explica como o pensamento criativo desses artistas recém-formados passa a diferir esteticamente dos moldes circenses tradicionais, dando origem a grupos como Les Nouveaux Nez, Cirque Ici, Que- Cirque e Les Arts Sauts (PENCENAT, 2009), que passaram a construir espetáculos circenses onde o valor artístico buscado reside na criação de um estado poético (PENCENAT, 2009). Tal estado altera a identidade corporal do artista circense: se no Circo Clássico esta operava segundo dois extremos (o sublime e o grotesco), tal identidade se torna, agora, múltipla, abrindo espaço para emoções mais sutis:

Diferentes formas de humor (do burlesco ao grotesco, passando pelo absurdo) são postos em destaque, a admiração fascinada dá lugar à impressão da “poesia” (e há mil tipos), o medo raramente é ampliado. (GUY, 2001, p. 3, tradução nossa).

As movimentações corporais passam a ser elaboradas através de dramaturgias que abordam temas outros, sem, porém, abrir mão das técnicas circenses milenares, constituindo o que se conhece como “bricolagem entre linguagens”- As técnicas circenses clássicas aliadas a pressupostos advindos da dança e do teatro: “A acrobacia não desaparecia dos números de circo, mas era inserida em uma atmosfera poética, influência da dramaturgia teatral e da coreografia.” (BORGES, 2010, p. 40).

Pode-se dizer, assim, que no Novo Circo as artes circenses de maneira geral passam por uma expansão de possibilidades criativas, a partir do momento em que outros aparatos corporais, cênicos, e dramatúrgicos são adicionados aos espetáculos: “A escritura do espetáculo se apresenta complexa, entrelaçando elementos cacos com as dimensões gestual, visual, sonora e textual.” (LACHAUD, 2009, p. 55).

Segundo Bauke Lievens, em sua Primeira Carta Aberta aos circenses (2015), no Novo Circo a expansão de possibilidades criativas não se dá, porém, através do repensar dos próprios aparatos circenses, e sim da sobreposição dos conteúdos circenses e do teatro da época:

Na raiz do novo Circo então, encontra-se a ideia de que forma e conteúdo são duas entidades separadas, que podem de alguma forma ser divididas sem que nenhum dos lados perca: as habilidades circenses tradicionais (forma) são isoladas, a fim de combiná-las com as narrativas do teatro da década de 1980 (conteúdo). (LIEVENS, 2015, sem página).

O problema de tal combinação reside, para a autora, no fato de que o artista circense não tenta criar uma ilusão ao executar as movimentações, o encontro entre corpos e aparelhos acontece de maneira real, física, naquele exato momento, inferindo inclusive risco ao artista. Não há, portanto, a ideia de representação no circo, diferentemente do teatro dramático, onde a encenação de situações pré-elaboradas dá base aos espetáculos. Partindo de tal pressuposto, Lievens (2015) defende que tal sobreposição entre as formas tradicionais de circo (que acontecem de maneira real e não encenada) com os conteúdos teatrais ao tentar exprimir uma narrativa não foi bem sucedida no Novo Circo:

É por isso que, no novo Circo, os atos circenses sempre interrompem a narrativa. Simplesmente não é possível combinar os dois num todo homogêneo. No momento de perigo físico (da presença), a história (a representação) simplesmente não acontece. (LIEVENS, 2015, sem página)

De qualquer maneira, o Novo Circo foi, de alguma forma, o pontapé inicial para que se passasse a pensar e exprimir narrativas outras através da linguagem circense, que não a pura demonstração de habilidades. Os corpos começam a tentar contar histórias outras no Novo Circo, e no circo contemporâneo, tais histórias se expandem, se tornando narrativas pessoais e coletivas, dramaturgias íntimas, únicas e inúmeras.

2.2 Para além da virtuose (e com ou sem ela)- os muitos circos contemporâneos

A priori, o termo “circo contemporâneo” pode parecer fazer alusão aos circos e práticas circenses que existem no mesmo momento em que a estamos assistindo, ou seja, que sejam contemporâneas a nós, independentemente de como estejam estruturadas. Esta é, de fato, uma das significações defendidas para o termo contemporâneo. Do outro lado, estão os pesquisadores e artistas que não reduzem o "contemporâneo" ao recorte temporal. Situando que o termo passa a ser utilizado inicialmente para definir algumas produções do contexto europeu, no final dos anos 90, esses autores chamam atenção para o fato de essas práticas se diferenciarem estética e/ou produtivamente do circo considerado clássico, refletindo não as habilidades corporais virtuosas, mas sim pesquisas especificamente concebidas:

[...] o enquadramento como contemporâneo leva em consideração um certo pensamento do indivíduo criador, que compreende as questões que desencadeiam e orientam seus processos de criação e as abordagens que fazem com que esses temas se desdobrem em obras artísticas.” (OLIVEIRA, 2020, p. 68).

A partir de tal perspectiva, o circo tradicional que se faz hoje continua sendo tradicional, uma vez que o aspecto temporal não é o principal definidor da nomeação. Nesse sentido, nem toda criação circense realizada hoje será classificada como contemporânea (pelas instituições, pelo mercado, pelos artistas, pelo público). De acordo com Oliveira (2020), o circo entendido como contemporâneo essencialmente dialoga com o mundo e com as questões (individuais ou coletivas) emergentes do mundo atual. Segundo ela, essa é inclusive uma característica que já foi atribuída pelo Circo Clássico durante o período de maior sucesso do mesmo no século XIX), refletindo os ideais modernos da época, e trazendo para o picadeiro a figura do homem soberano, virtuoso, que tem poder e controle sobre si (demonstração de força, agilidade e flexibilidade sobre-humanas; seres humanos que ‘voam’ de um trapézio a outro) e sobre a natureza à sua volta.

Uma vez que no circo contemporâneo todas as possibilidades técnicas, dramáticas e estéticas parecem estar ampliadas e adaptadas às pesquisas individuais de cada artista ou companhia, surge uma dificuldade de se estabelecer critérios palpáveis do que pode ser considerado pertencente ao circo contemporâneo. Eis algumas possibilidades: Karoline Skuseth (2010) define o circo contemporâneo como “[...] tipicamente um trabalho dramático que é realizado com/ obtém ajuda de/ utiliza disciplinas circenses.” (p. 19, tradução nossa). Tal definição, apesar de realmente abarcar praticamente todas as demonstrações (por mais diferentes entre si que sejam) que se denominam como pertencentes ao circo contemporâneo, é ampla a ponto de abarcar também espetáculos de teatro ou de dança que possuam acrobacias, por exemplo, sendo assim, uma conceituação imprecisa (BUTCHER, 2017). Oliveira define o circo contemporâneo quanto ao diferente modo de produção que este apresenta:

Ser enquadrado como “contemporâneo” significa um tipo de pertencimento que abre acesso a alguns caminhos e não a outros, que condiciona certos tipos de remunerações simbólicas- reconhecimento, status- e não outras, que facilita acesso a certos circuitos e instituições e não a outras (OLIVEIRA, 2020, p. 69).

Já para Jean Michel Guy, de fato, a tentativa de classificar o circo contemporâneo se apresenta ingrata e difícil, uma vez que esta rejeita rótulos e a noção de cânone tão

presente, por exemplo, no Circo Clássico: “Para colocar de uma forma talvez um pouco exagerada, hoje existem tantas linguagens circenses, tantas estéticas, quantas são as obras ou os autores” (GUY, 2001, p. 1).

Não se pode, então, afirmar com veemência o que é ou não é o circo contemporâneo, mas existem algumas pistas e possibilidades que podemos ressaltar a fim de minimamente compreender com que tipo de obras estamos lidando, de que tipo de pesquisa estamos falando.

Primeiramente, é possível sugerir que a maior flexibilidade quanto às escolhas narrativas e estéticas que haviam começado a emergir nas demonstrações de Novo Circo, ganham força e se ampliam ainda mais no circo contemporâneo: As questões artísticas (OLIVEIRA, 2020), que podem ser tanto referentes ao interno do ser humano e do artista, quanto coletivas e políticas da sociedade em que se vive, quanto ainda investigativas em relação a possibilidades diferentes das tradicionais na utilização dos aparatos circenses (e até mesmo a criação de novos), resultam em cenas e espetáculos que refletem universos dramaturgicos infinitos- diferentes circos contemporâneos, diferentes do Circo Clássico, mas também e principalmente, diferentes entre si próprios.

Devido a tal multiplicidade, que torna os espetáculos de circo contemporâneo tão distintos entre si, o público vai se fragmentando em nichos de acordo com as estéticas específicas produzidas pelas diferentes companhias: “O circo contemporâneo está profundamente ligado à ideia de autoria, de assinatura, à valorização de uma imagem de si e daqueles que com ele se identificam.” (COSTA, 2005, p. 53).

Segundo Isabel Costa (2005), além disso, também cada uma das modalidades circenses passou a se desenvolver de maneira mais independente:

[...] as artes da manipulação de objectos já não se situariam ao nível do “cada vez mais objectos a manipular”; o malabarismo (nomeadamente em França) torna-se poético, lento, dançado, depurado e portador de significados muito mais complexos do que a simples valorização de uma competência [...] (COSTA, 2005, p. 53).

Por conta disso, as companhias de circo passaram a voltar suas pesquisas para uma modalidade circense específica, razão pela qual o termo “artes circenses” passa a

gradativamente fazer mais sentido do que o termo “circo”, para se referir a esta linguagem artística (COSTA, 2005).

Também as possibilidades de ambientes de apresentação dos espetáculos são expandidas (da lona para, além dela, teatros, espaços culturais e públicos muitos), a narrativa é ampliada (da virtuose impressionante a qualquer que seja a questão artística que o artista escolha pesquisar), os aparatos são modificados (objetos cotidianos viram malabares, andaimes e estruturas de ferro se tornam aparelhos aéreos) e a técnica clássica se torna uma ferramenta dentre muitas (os artistas trazem para a cena não somente os movimentos padrão de cada modalidade circense, mas também e principalmente, os movimentos que refletem sua própria pesquisa). De ser sobre-humano, o artista circense se torna ser humano pesquisador e questionador do mundo à sua volta e de sua própria subjetividade, trazendo tudo isso à cena através da linguagem circense:

Se quisermos que o Circo se torne mais inovador, surpreendente, estranho e perturbador, precisamos entender a ligação íntima entre as formas circenses e o conteúdo que podemos expressar dentro dessas formas. Precisamos descobrir o que especificamente define o Circo como Circo além da habilidade técnica. (LIEVENS, 2015, sem página).

Com o foco das ações presente não em sua realização técnica de maneira padrão, mas sim nos conteúdos que abrange, e de que maneira o faz, a relação do artista circense contemporâneo com o vocabulário de truques tradicional se transforma. Emily Butcher (2017) define o termo “vocabulário de truques” da seguinte maneira: “[...] um conjunto de movimentos, técnicos em natureza, que são comuns através de uma disciplina circense” (p. 76, tradução nossa). As artes circenses passam de uma linguagem tecnicamente delimitada com movimentações definidas, para uma esfera onde a pesquisa e a criação são constantemente trabalhadas em suas diversas modalidades:

[...] os espetáculos circenses contemporâneos colocaram tudo nas mãos do corpo. Os artistas de circo reviveram suas disciplinas para criar coisas novas. Eles não estão mais confinados a um círculo ou uma tradição. (CÉLINE, 2008, p. 7, tradução nossa).

Através da mudança na relação entre artista circense e o vocabulário de truques pré-estabelecido do circo tradicional, transforma-se também, conseqüentemente, a relação deste com a virtuose, característica suscitada pelo corpo circense classicamente sublime. De acordo com Bauke Lievens (2015, sem página): “O virtuosismo nada mais é que o ser

humano em vão se esforçando ‘no trabalho’.” A partir do momento em que as intenções e movimentações trabalhadas cenicamente não estão mais focadas na execução técnica, a virtuosidade deixa de ser a única corporeidade possível nas dramaturgias contemporâneas, que pretendem suscitar nos espectadores sensações e percepções que vão muito além do espanto frente a habilidades sobre-humanas:

O objetivo não é a gratificação da plateia, mas aprofundar os questionamentos, a pesquisa, ou a essência do objeto em questão. Os artistas utilizam seu treinamento técnico para criar um vocabulário de movimentações que é representativo da pesquisa, tema, ou pergunta em questão. Cada ‘truque’ está completo de intenção. (BUTCHER, 2017, p. 58, tradução nossa).

Os truques constituem, desta forma, uma ferramenta corporal ainda utilizada, mas não a única disponível a fim de se alcançar uma expressividade corporal potente: “O circo tem, portanto, o poder de determinar novos efeitos estéticos através da criação de novas figuras e da extensão das antigas.” (CÉLINE, 2008, p. 23, tradução nossa).

A ampliação das possibilidades corporais em uma criação circense ocorre concomitante a uma mudança no modo como estruturalmente os espetáculos de circo se constituem. No Circo Clássico, as criações cênicas são individualmente chamadas de “números” (termo que por si só pressupõe uma visão matemática, algo construído de maneira sequencial). Os números são construídos por pequenos fragmentos de movimentação (os truques) organizados em uma determinada sequência. Os espetáculos clássicos, comumente chamados de cabarés consistem na reunião de vários números organizados a partir de uma lógica que alterna as estéticas grotesca e sublime (como já visto anteriormente): “Pelo espetáculo circense, as sensações do público oscilam entre o arrepio diante do possível fracasso do ginasta e a gargalhada revitalizadora provocada pelos gracejos desmedidos dos palhaços.” (BOLOGNESI, 2001, p. 104). A lógica de construção clássica do espetáculo circense é alterada no circo contemporâneo, onde, ao invés de cabarés contendo números com pouca ou nenhuma ligação dramática entre si, são criados espetáculos homogêneos, constituídos por cenas. Ou até mesmo, cenas que existem por si só.

Na lógica clássica, os números podem ser rearranjados de diversas maneiras no cabaré, já que este é de natureza fragmentada. A transição para uma dinâmica onde o espetáculo é contínuo e possui pesquisa específica, faz com que as cenas do espetáculo só

funcionem como parte deste mesmo, não sendo possível replicá-las em outros circos, como é feito comumente com os números clássicos:

O princípio da “totalidade da obra” do circo contemporâneo não permite ao artista circense inserir “o seu número” de circo em circo; o artista deixa, assim, de ter a possibilidade de participar em vários espetáculos ao mesmo tempo. (COSTA, 2005, p. 53).

Também por isso, o tempo de criação dos espetáculos é maior, e conseqüentemente os artistas precisam ser pagos por este tempo estendido de criação, sendo também preferível que o espetáculo possua um considerável tempo de circulação para que tal investimento inicial faça sentido. Financeiramente, passa a não ser mais possível que se pague os artistas apenas com a venda de ingressos na bilheteria (como é feito em grande parte dos circos tradicionais, em que cada artista possui seu número, a ser replicado muitas vezes e em muitos contextos sem nenhum problema). Torna-se, neste momento, essencial a existência e propagação de políticas culturais de fomento e incentivo às artes circenses (COSTA, 2005), adentrando uma lógica de funcionamento semelhante às produções teatrais e de dança da cena contemporânea.

Após todo panorama histórico desenvolvido aqui brevemente, é de extrema importância ressaltar que tais categorias (circo clássico/tradicional, Novo Circo e circo contemporâneo) devem ser pensadas apenas como modelos para entendimento teórico. As práticas reais não se alinham perfeitamente a um ou outro modelo. Um exemplo é o Circo Zanni, composto por atores sociais que possuem modo de vida alinhados à ideia de circo contemporâneo- não fazem parte de famílias tradicionalmente circenses itinerantes- mas seus espetáculos possuem um formato de “cabaré de variedades”, o que retoma, em alguma medida, uma narrativa tradicional.

2.3 Hibridismo entre linguagens ou reestruturação das ferramentas circenses- o que constitui o circo contemporâneo?

Até o presente momento, é evidente que a linguagem circense sofreu uma expansão em relação às suas características e possibilidades criativas ao adentrar um contexto

contemporâneo. Torna-se importante, porém, mergulhar mais a fundo em tal questão a fim de tentar mapear o modo como estas mudanças ocorreram: através de uma incorporação de técnicas e pressupostos advindos de outras linguagens cênicas como a dança ou o teatro (hibridismo entre linguagens), ou a partir da reestruturação do *modus operandi* dos elementos que constituem o próprio mundo circense, expandido seus horizontes legitimamente?

A primeira opção é uma das mais defendidas: a de que o circo contemporâneo “pega emprestadas” as ferramentas expressivas e criativas do teatro e da dança para, desta maneira, deixar de ser somente uma arte da virtuose. O problema com essa afirmação reside no fato de que, ao se dizer que o circo só pode abordar outras dramaturgias corporais e outras narrativas para além da virtuose se utilizar ferramentas e pressupostos da dança e do teatro, se está automaticamente reafirmando que o cerne do circo é, então, o truque, a virtuose, a demonstração de habilidades. Para sair disso, necessariamente deve-se utilizar de outras linguagens cênicas que não a circense.

Contrária a esta visão, está a prerrogativa de que o circo pode (assim como já fez em muito outros momentos) ser inventado e reinventado, dando origem a diferentes fazeres circenses, a partir da reestruturação de suas próprias ferramentas. Da expansão de seu próprio pensamento artístico.

Mas, afinal, no que consiste essa reestruturação? O que define o circo contemporâneo? O processo de reconhecimento do que está ou não presente nas estruturas do circo contemporâneo de uma maneira minimamente identificável ainda se faz difuso. Segundo Sebastian Kann, isso tem relação com o fato de que, diferentemente da dança e do teatro, que tiveram suas estruturas próprias modificadas a partir do pensamento pós-moderno (dando origem ao que hoje conhecemos como dança contemporânea ou teatro contemporâneo), o circo pouco adentrou tal processo de forma consistente, parecendo estar ainda em um período de transição, ainda tentando ser legitimado como uma prática cênica que possui valor artístico. Em meio a este processo ainda não finalizado, e ainda confuso, o artista circense contemporâneo muitas das vezes acaba recorrendo às ferramentas técnicas clássicas do circo, tentando ressignificá-las a fim de expressar algo que vá além da virtuose:

[...] essa contradição- entre o ‘técnico’ e o ‘artístico’ – reside no coração do problema de coerência presente no circo contemporâneo. Os elementos expressivos e os elementos técnicos raramente concordam uns com os outros, se atropelando violentamente [...] (KANN, 2015a, on-line, tradução nossa).

Os motivos pelos quais o circo contemporâneo ainda não encontrou um espaço consolidado variam. Um deles reside no fato de que a própria plateia cultiva uma expectativa pelo virtuosismo, tornando difícil ao artista circense se desprender desta chave (KANN, 2015a). A fim de manter a virtuosidade presente, a prática acaba por continuar fortalecendo o enfoque nos “truques” mesmo quando existe uma tentativa de torná-la menos padronizada o que, para Sebastian Kann (2015b), é um dificultador do processo de homogeneização entre técnica e expressividade circense: “Se o circo é sempre sobre truques, e truques podem apenas significar uma coisa, então como o circo pode se tornar uma forma artística diversa e eloquente?” (2015b, tradução nossa). Para ele, nos momentos em que o artista realiza truques, o mesmo está impedindo a continuidade da dramaturgia proposta, suscitando cortes, momentos isolados de cunho atlético. A tentativa paradoxal do artista circense em trazer expressividade diversa às suas criações utilizando-se de elementos externos ao circo, ao mesmo tempo em que tenta manter a virtuosidade presente resulta em criações que dificilmente encontram um local homogêneo: “Esse método esquizofrênico de criação leva a um trabalho que opera em dois níveis paralelos- o real e o metafórico, a ‘técnica’ e o ‘artístico’- ao invés de um todo consistente.” (KANN, 2015a, sem página, tradução nossa).

Também para John- Paul Zaccarini (2013), a sobreposição de ferramentas expressivas advindas da dança e do teatro sobre a performance circense mina a possibilidade de que o artista entenda de fato os elementos circenses com os quais está trabalhando:

O número baseado em ‘personagens’ é sintomático da tendência de sobrepor uma estrutura (dança ou teatro) sobre a forma básica do circo antes mesmo que o estudante saiba o que está fazendo com o próprio circo. (ZACCARINI, 2013, p. 20, tradução nossa).

Para o autor, constituir processos criativos e educacionais utilizando-se dos aparatos básicos existentes no circo não é, por isso só, suficiente para que se conteste o significado e conteúdo imbuídos nas demonstrações circenses. Entretanto, ele acredita que tal contestação deve ser construída a partir destes mesmos aparatos, e não da confluência com outras linguagens: “[...] um significado que possa surgir da forma básica quando

adequadamente investigada, em vez de um significado que é aplicado como uma reflexão tardia.” (ZACCARINI, 2013, p. 20, tradução nossa) .

Para Kann, inclusive, o truque deveria ser descentralizado dentro da linguagem circense, e para tal, ele sugere que os artistas busquem ferramentas outras, inclusive dentro da própria linguagem:

[...] a fim de equilibrar o uso do ‘truque’, os artistas circenses precisam se tornar mais confortáveis com outras maneiras de se engajar, o que não significa dizer dança ou teatro, mas sim elementos não-virtuosos que continuam naturais ou particulares das artes circenses. (KANN, 2015b, sem página, tradução nossa).

Para o pesquisador Jean Michel Guy (2001), novos espaços gestuais podem ser criados e ampliados no âmbito circense, a partir da utilização outra dos aparatos circenses tradicionais (como por exemplo trapézio, tecido, claves), ou até mesmo da criação de outros aparatos (cenas circenses onde são utilizados aparelhos aéreos únicos, malabares com objetos como papel ou frutas, apenas para dar alguns exemplos). Ou seja, as artes do circo podem ir além do que já é padronizadamente definido como truque ou até mesmo como aparato circense.

A partir de todas as reflexões e questionamento aqui expostos, entende-se que é importante e necessário se falar sobre circo, redefinir suas definições já postas, questionar o lugar do truque, pensar e ampliar cada vez mais as possibilidades que esta linguagem artística pode abarcar. Assimilar suas possíveis ferramentas (e criar outras), a partir da própria linguagem circense é um passo importante frente a elaboração de estratégias pedagógicas. Ao mesmo tempo, é essencial que se deixe o circo expandir e expandir cada vez mais, entendendo que talvez as perguntas: “O que é o circo?” ou “O que é o circo contemporâneo?” sejam perguntas sem resposta definitiva, que nos fazem mover, pesquisar e continuar a questionar. Ainda bem.

3 BAMBOLÊ É MALABARES?

A presente pesquisa tem como objetivo abordar e refletir sobre aspectos artísticos e pedagógicos circenses através de um viés contemporâneo, mas não de maneira geral. Aqui, serão desmembradas as possibilidades e reflexões focadas em uma prática circense em específico: o bambolê. E por isso, é importante entender de que maneira o bambolê está inserido no contexto circense.

Nas Artes circenses é comum que se divida as diversas práticas estabelecidas em ‘modalidades’, que podem inclusive ter subdivisões. Os aéreos, por exemplo, contam com aparelhos como lira, trapézio, tecido acrobático, tecido gota, entre outros. Isso não significa necessariamente que um artista com uma pesquisa no trapézio também possui uma pesquisa na Lira, mas ele provavelmente conseguirá ao menos subir em uma lira e realizar algumas poucas coisas, uma vez que seu corpo já está habituado a se movimentar em suspensão, por ter uma vivência com outro aparelho aéreo.

Quando se fala no lugar do bambolê no circo, porém, surgem alguns questionamentos: o bambolê pode ser inserido na grande modalidade conhecida como ‘malabares/malabarismo’, ao lado de bolinhas, claves, *flags* e outros? Ou é uma prática à parte destas?

O bambolear constitui uma prática extremamente ampla: pode ser encontrada em academias como exercício aeróbico, aliada à prática de yoga, em ambientes de dança, em ambientes circenses... Uma vez que o bambolê permeia diversos contextos e pode ser estudado a partir de mais de uma linguagem artística, e inclusive de maneira outra que não artística, nem toda pessoa que pratica bambolê se considera artista circense ou estudante de circo. E, mais especificamente, nem toda ou todo bambolista se considera automaticamente uma ou um malabarista. Na entrevista realizada com Ali Salguero (2021), bambolista que possui uma pesquisa que alia o bambolê com dança contemporânea, ele afirma:

Considero minha prática com o bambolê simplesmente uma disciplina de movimento, mas que, no caso de se inserir dentro de uma proposta cênica, pode se tornar circo. Não me considero tanto uma malabarista quanto uma artista do

movimento, ainda que minha prática contenha elementos do malabarismo (Entrevista com Ali Salguero, 2021).

Apesar de relatar ter começado a bambolear em um contexto circense, e ainda que de certa maneira nomeie sua prática como tal, Ali não se considera malabarista.

Existem também, porém, artistas que entendem seu fazer como malabarismo, assim como Bárbara Francesquine (2021) que em entrevista diz considerar que uma vez que qualquer manipulação de objeto é malabarismo, sua prática com o bambolê pode ser definida como tal. Ela também ressalta, porém, que quando não está focando nas técnicas de manipulação, e sim nos desenhos construídos pelos movimentos, talvez quem a esteja assistindo sinta dificuldade de enxergar o que está sendo feito como malabarismo, mesmo que ela internamente ache que de fato o é.

Na presente pesquisa, iremos considerar que o bambolê, sim, é um malabares. Mas para que tal afirmação possa ser feita de maneira concreta, é preciso entender qual a importância prática e política de se intitular praticantes de bambolê como malabaristas.

Segundo o livro “Pedagogia Del Malabarismo” (2018), o malabarismo pode ser brevemente definido como: “Técnica que consiste em manipular, em contato permanente ou não, objetos de diferentes formas, tamanhos, pesos e quantidades” (SANCHÉZ, p. 21), podendo ser abordado em diversos contextos e com diversos objetivos, como artístico, recreativo, terapêutico, social, entre outros. A partir desta definição, e de uma perspectiva mais próxima ao contexto de circo contemporâneo (onde literalmente qualquer objeto pode virar um malabar), basta que a intenção seja a manipulação de um objeto, para que ele se torne malabares, e automaticamente, a prática se torne malabarística.

A partir de uma análise técnica das modalidades circenses (próxima a uma visão tradicional de circo), porém, a prática é definida não pelos objetivos ao fazer/por quem faz, mas sim pela presença de movimentos codificados (truques) envolvendo o corpo e o aparelho/objeto/superfície/outro corpo envolvidos. A partir de tal perspectiva, é essencial a denominação de ações técnicas comuns (tipos de movimentação do corpo em relação ao objeto que parecem se repetir nos truques da maioria dos objetos conhecidos como malabares). O livro Pedagogia Del Malabarismo (2018) cita as seguintes ações como principais na prática com malabares: Lançar e receber o objeto, equilibrar (o objeto em uma

parte específica do corpo, ou até mesmo sobre outro objeto), enganchar (quando o objeto é pressionado por um segundo objeto, ou por partes do corpo), contato (condução de um objeto sempre em contato com o corpo), toque ou golpe (quando o objeto é empurrado ou projetado à frente por um toque ou golpe de alguma parte do corpo), balanços (conhecido como 'swing', manipulação do objeto que gera figuras visuais no espaço), dissociação (manipulação de objetos por diferentes partes do corpo ao mesmo tempo, em diferentes ritmos).

É possível denominar pelo menos um grupo de truques/família de truques conhecidos na prática com o bambolê para cada um destes princípios de movimento: lançar e receber- lançamento com *multihoops*; equilibrar- equilíbrios do bambolê em diversas partes do corpo como mão ou cabeça; enganchar- travar/conduzir o bambolê 'segurando' com diferentes partes do corpo como pescoço (queixo/ombro), parte interna do cotovelo, parte interna da joelho, entre as coxas; contato- *chest rolls*²; toque ou golpe- *breaks*³; balanços- *weaves/swings*⁴; dissociação- técnica de mesmo nome onde se gira um bambolê em cada parte do corpo simultaneamente.

Ou seja, tanto em uma perspectiva mais abrangente, como em uma visão mais tecnicista do bambolê, é possível defini-lo como pertencente à modalidade circense 'malabarismo/malabares'.

Geralmente, a associação que é feita entre 'malabarismo' e bambolê pela maioria das bambolistas e dos bambolistas (inclusive pessoas pertencentes a contextos circenses) é a de que 'malabares com bambolê' é uma prática específica onde se lançam três bambolês para o lado alternadamente (utilizando a mesma técnica de lançamento de três bolinhas conhecida como 'cascata'). Como visto, o lançamento é apenas uma das muitas possibilidades de movimentação (inclusive em relação aos truques) possíveis na prática com malabares. Até mesmo a prática com outros malabares como as claves, por exemplo, não se resume ao lançamento, abordando equilíbrios, contatos, entre outros tipos de movimentos com muita frequência.

Um dos motivos pelo qual é importante entender o bambolê como malabares é a de validar esta prática como uma das localizadas no âmbito circense, e inclusive ampliar suas possibilidades técnicas e criativas de movimentação. O estudo e a pesquisa com o bambolê

se torna mais ampla, as referências artísticas também se ampliam, e pedagogicamente falando, as ferramentas didáticas se tornam mais completas.

Há algum tempo atrás, comecei a estudar e praticar as bolinhas. Percebi que as deixava cair com frequência no chão durante os lançamentos porque demorava a levar a mão até o ponto exato de recepção do objeto. Depois de algum tempo entendi que esse meu ritmo corporal mais lento durante os lançamentos era fruto da minha prática com o bambolê (que, por se tratar de um objeto muito maior do que uma bolinha, possibilita mais tempo hábil de recepção após o lançamento- um milésimo de segundo de atraso e a bolinha cai, um milésimo de segundo de atraso e eu apenas pego o bambolê um pouco mais abaixo do que planejava). Através de tal percepção, foi possível analisar melhor o tempo de lançamento do bambolê, e elaborar estratégias outras de ensino deste tipo de princípio de movimento em aulas; além de me acostumar com um ritmo outro de recepção do objeto durante os estudos com as bolinhas. Ou seja, entrando em contato com a bolinha, também entendi mais sobre minha prática bambolística, o que me auxiliou a progredir tecnicamente em ambas.

Isso não significa que um corpo que tem intimidade com o bambolê, automaticamente saberá manipular claves, *swing pois* ou bolinhas. Mas a partir do momento em que este corpo, em contato com o bambolê, desenvolveu noções básicas de ritmo, velocidade, peso do objeto, princípios de movimento comuns a mais de um malabares, naturalmente irá prestar atenção e analisar com mais organicidade também estes aspectos fundamentais e princípios de movimentação em qualquer outro malabares que quiser aprender, tornando o aprendizado não necessariamente mais fácil, mas com certeza mais consciente.

O segundo principal motivo pelo qual é tão importante definir o bambolê como malabares, possui estrita relação com papéis de gênero: a prática com o bambolê é comumente associada à figura da mulher, e assim, automaticamente inferiorizada, enquanto os malabares mais conhecidos como claves e bolinhas são em grande parte praticados por homens. Me lembro de viver situações onde, em convenções de circo, ao adentrar os espaços voltados ao treino de malabares, encontrar diversos homens praticando com seus malabares (nunca bambolês), e poucas mulheres, tornando o espaço intimidador (era como

se eu não estivesse no lugar certo, ali, treinando em meio a malabaristas). Além disso, também existe uma sexualização do corpo da mulher que bamboleia, por esta prática englobar movimentos de quadril próximos ao rebolar quando se roda o bambolê no corpo.

Desta maneira, enquanto o título de “bambolista” pode vir carregado de uma visão misógina acerca da prática do bambolê e do corpo da mulher que bamboleia, o título “malabarista” passa a, de alguma maneira, indicar superioridade, uma vez que este parece só poder ser ocupado pelo homem cisgênero. Justamente por isso, para algumas bambolistas, se afirmar como malabarista é tão importante, esse é o caso de Ísis Machado. Na entrevista realizada com ela para compor esta pesquisa, Ísis ressalta como se colocar enquanto malabarista é um ato político a partir do momento em que a prática do bambolê é minimizada por estar associada à figura da mulher:

Eu considero sim que bambolê é malabares, eu me considero malabarista sim e inclusive pra mim é um lugar político de reivindicar isso assim sabe, eu considero importante porque existe essa estigmatização do bambolê, acho que até proposital ne [...] como se fosse menor o que a gente faz (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

Outro estigma comum em relação ao bambolê é o de minimizá-lo por se tratar, também, de um brinquedo, seguindo uma lógica totalmente nociva e errônea (mas, infelizmente, socialmente difundida) de que tudo que é relacionado à criança é inferior, ou fácil demais de ser realizado. Para Ísis, porém, o fato de o bambolê se tratar também de um brinquedo, é, ao contrário, uma das coisas mais interessantes e potentes acerca deste objeto:

Isso é o que eu acho mais revolucionário no bambolê, e eu não to falando isso só porque eu faço bambolê, mas eu acho um objeto muito versátil, sabe? Você pode brincar com ele, você pode girar no corpo, você pode jogar pra cima, tipo, tem muitas possibilidades, sabe? (Entrevista com Ísis Machado, 2021)

Frente a todos os motivos aqui expostos, pessoalmente falando, me considero uma malabarista e enxergo a minha prática como bambolê como pertencente a essa modalidade circense específica, o que, claro, traz visões e posicionamentos específicos à minha prática artística e docente. Por isso, na presente pesquisa, o bambolê será caracterizado como tal-um malabares. Mas vale lembrar que tal posição não é um consenso na comunidade bambolística, sendo uma denominação que determinadas pessoas acreditam ser importante adotar e defender, e outras não.

4 O PROCESSO CRIATIVO DE “DAR AULA”- VIVÊNCIAS E REFLEXÕES NO ENSINAR A BAMBOLEAR

Minha trajetória como professora de bambolê surge atrelada (e como consequência) da minha trajetória como artista: é impossível para mim, explicar uma sem refletir sobre a outra. Então, inicio este capítulo contando sobre minha prática artística com o bambolê. Prática esta que em seu início, foi brincadeira.

Há algum tempo atrás, enquanto assistia a alguns vídeos antigos de festas de aniversário e reuniões familiares, encontrei um em particular onde eu, com sete anos, e a vivacidade de criança latente, tento freneticamente girar um pequeno bambolê na cintura. Sustento o movimento por alguns instantes, até que o mesmo cai no chão. Pego o bambolê, e o coloco em volta da cintura da minha prima, quatro anos mais nova que eu, tentando ensiná-la o mesmo movimento. Me surpreendi ao assistir a este vídeo, não tenho tantas lembranças de bambolear na infância. Mal sabia eu que dezesseis anos depois, seria apaixonada por bambolear e por ensinar muitas outras pessoas a se movimentar com este objeto.

Depois deste episódio na infância (e de talvez mais alguns outros que eu não tenha guardado na memória), nunca mais bamboleei. Na verdade, o meu primeiro contato com o circo como linguagem artística foi através dos aéreos. Comecei aprendendo lira (o que ironicamente se parece com um bambolê gigante e pesado de ferro, suspenso no ar). Apenas dois anos depois comecei (ou voltei?) a bambolear. Na época, adulta, com 19 anos, comprei meu primeiro bambolê inspirada por uma amiga que fazia aulas de lira comigo e havia começado a praticar bambolê. “Uau, é possível fazer outras coisas que não sejam girar o bambolê na cintura?” eu pensava enquanto a via aprender os seus primeiros truques. Meu primeiro bambolê era grande, leve, e encapado com uma fita verde brilhante. E nos meus primeiros anos de contato com este objeto, a minha prática e o meu aprendizado se constituíam quase que totalmente de maneira “auto-didata”. Os vídeos no youtube e os tutoriais no instagram eram os materiais que eu utilizava para aprender os famosos truques. Isso significa, também, que durante um bom tempo os conceitos de “certo” e “errado”

estiveram muito presentes na minha prática: “Um truque, quando feito de maneira diferente da conhecida, está errado”- e o erro gera frustração.

Durante pouco mais de um ano a minha prática com o bambolê foi se desenvolvendo desta maneira, um verdadeiro “coleccionar de truques”, seguido de frustrações e pausas na prática. Há mais ou menos três anos eu me inscrevi para um workshop de criação com malabares, ministrado por um conhecido artista circense. Ao chegar lá me deparei com vários malabaristas, claves, bolinhas, e um bambolê (o meu). Os encontros foram intensos, me lembro do professor dizer: *“Saíam dos truques, esqueçam os truques!”*. Mas como sair dos truques se são a única coisa que eu sei fazer com o bambolê?- pensava eu.

Tenho a vívida lembrança do meu primeiro treino individual pós-workshop: “Eu vou pegar o bambolê, e vou me movimentar com ele sem fazer nenhum truque”- e foi mais difícil do que qualquer truque que eu pudesse tentar. Mas foi também, a partir deste momento, que a minha visão acerca do bambolê- e do circo no geral- se modificou. *“Saíam dos truques, esqueçam os truques!”*.

As primeiras aulas de bambolê que ministrei foram oficinas soltas, sob a lona do Laboratório de Artes Circenses, no IA-UNESP (minha casa circense) entre 2018 e 2019. Lembro-me de ainda ter dificuldades de propor para os alunos exercícios ou vivências com o bambolê que fossem para além de movimentações padronizadas. Mas como poderia eu pesquisar artisticamente caminhando para além dos padrões de movimento e defendendo um bambolear mais livre, e continuar a ensinar e replicar apenas truques em processos pedagógicos? Me parecia (e ainda hoje me parece) contraditório.

No ano de 2020, em um contexto pandêmico e a enxurrada de atividades online, o projeto de extensão Circo da Barra (do qual sou parte como monitora desde 2019), que acontecia até então na lona do Laboratório de Artes Circenses-IA-UNESP, também precisou adequar suas atividades para o formato virtual. Mas o que oferecer nos cursos, que eram até então tão voltados à prática com os aéreos? “Gabi, por que você não dá um curso de bambolê?”- foi a ideia da Prof.^a Dra. Lilian Vilella, coordenadora do projeto. E assim decidimos que, além de outros cursos e ações online, o Circo da Barra oferecia um curso de bambolê. Enquanto planejava os conteúdos do curso eu estava escrevendo a minha iniciação

científica. Ao entender cada vez mais do que poderia se tratar o circo contemporâneo, e o trabalho artístico realizado neste âmbito, desenvolvi o curso “Introdução criativa ao malabares- bambolê” abordando pedagogicamente estratégias que poderiam se aproximar a uma perspectiva educativa circense contemporânea, se houvesse uma. De início tudo foi um grande experimento, um grande ‘vamos tentar pra ver no que dá’, e as ferramentas desenvolvidas no curso são utilizadas e aprimoradas até hoje por mim, nas aulas de bambolê que continuo a ministrar de maneira online, para diversas turmas, e no meu próprio trabalho artístico, em uníssono. São elas: pesquisa/experimentação guiada, trabalho consciente a partir de um repertório de truques, composição, registro e compartilhamento.

Organizo as aulas focando-as em temas específicos, que podem ser princípios de movimentação que regem grupos de truques (*wedgies*⁵, *isolations*⁶, *breaks*⁷), disparadores gerais de criação (criação a partir de emoções, músicas, imagens) ou até mesmo conceitos e camadas outras de composição (velocidade, tônus, planos espaciais, por exemplo). Em algumas das aulas, mais de um tema é abordado (em algumas aulas de trabalho com os *isolations*, por exemplo, abordamos também o conceito de cinesfera, para entender a amplitude de movimento necessária- cinesfera² distal- para que os *isolations* fossem realizados).

Ao início das aulas, fazemos um aquecimento, que pode tanto ser focado em de fato começar a mobilizar estruturas corporais que serão utilizadas nos movimentos com o bambolê, evitando lesões, ou até mesmo começar a ativar nos corpos os conceitos que serão trabalhados, para que depois seja mais fácil executá-los utilizando o bambolê.

A experimentação guiada constitui em dar disparadores aos alunos e alunas para que experimentem e pesquisem movimentações autorais livremente ao som de músicas (por exemplo: que tipo de movimento surge através da palavra “sono”, ou quais movimentações podem ser realizadas apoiando o bambolê em locais outros que não a mão). Esta ferramenta permite uma ampliação do repertório de movimentações de cada aluno de maneira individual, e assim cada um e cada uma vai construindo o seu bambolear a partir de si próprio, do seu próprio corpo e da sua própria criatividade e imaginação. Como abordado no capítulo anterior, uma das principais características existentes nas produções no circo contemporâneo, é a multiplicidade estética e de movimentação. Ou seja, o vocabulário de

5, 6 e 7- Ver APÊNDICE A- DICIONÁRIO BAMBOLÍSTICO

truques (BUTCHER, 2017) constituído por um conjunto de movimentações padrão a ser utilizado na prática de uma modalidade circense específica, passa a não ser a única possibilidade corporal possível de ser abordada e legitimada como circense. Desta maneira, novas possibilidades são criadas, recriadas e desmembradas por cada aluno e aluna:

Inventar novos objetos ou usar objetos existentes que ainda não foram usados no circo, ou mesmo usar objetos clássico de circo de maneira diferente, geralmente abre um novo espaço gestual (GUY, 2001, p. 13, tradução nossa).

Em resumo, as experimentações guiadas são momentos de descoberta, de pesquisa e de ganho de intimidade com o objeto. Onde o corpo se movimenta como quer se movimentar, e pesquisa da maneira que quer pesquisar.

Apesar das aulas não serem focadas na replicação de truques, acredito que entrar em contato com os princípios de movimentação que os regem é parte importante do processo educativo: desta forma é ativada uma consciência corporal que vai além do usual e do cômodo para os corpos, o que também reflete em experimentações guiadas futuras (quando se aprende a manipular o bambolê com outras partes do corpo que não as mãos, estes diferentes apoios passam a surgir em experimentações, ampliando as possibilidades criativas). Este momento de trabalho com os truques, porém, é proposto de maneira contextualizada e consciente. Isso significa que os truques trabalhados em cada aula possuem relação direta com os demais conceitos trabalhados naquele dia, e que cada truque pode ser adaptado e assimilado de maneiras distintas por cada corpo. O mais importante, é a maneira como o truque é entendido fisicamente e mentalmente: Em uma aula sobre giros, por exemplo, pode ser ressaltado o papel do impulso corporal, do tônus muscular e do ritmo constante na movimentação como pressupostos geralmente essenciais para que se realize movimentos deste tipo com o bambolê. A importância de se entender conceitualmente a movimentação reside em um processo de conscientização do que se realiza na prática: ao entender como funciona um movimento em específico, se torna possível compreender como acontecem outros movimentos plasticamente semelhantes a este. Desta forma, se trabalha o truque como uma das ferramentas pedagógicas possíveis, e não como objetivo central da aula e da prática com o bambolê como um todo. O truque possui, nesta estrutura de aula, um papel equivalente a qualquer outro movimento que tenha sido descoberto pelos alunos e alunas nos momentos de experimentação: ambos são componentes do repertório pessoal de cada um e cada uma.

Por último, geralmente trabalhamos em uma composição. Em algumas das aulas, eu mesma proponho esta composição, e a partir dela são adicionadas algumas camadas como qualidade de movimento, velocidade alterada, tônus alterado, entre outras, que tornarão a execução da mesma sequência de movimentos diferente para cada um e cada uma. Já em outros momentos, proponho que os próprios alunos e alunas componham, organizando os movimentos na ordem em que preferirem, e pesquisando transições entre eles. Acredito ser essencial trabalhar aspectos composicionais em uma aula de bambolê, a partir do momento em que conceitos de alteração de dinâmica (alteração de velocidade e tônus, níveis, planos) só fazem sentido em uma sequência que possua mais de um movimento. Além disso, é nas composições que se torna possível aprofundar temas, sensações, pesquisas e expressão.

Ao final das aulas, realizamos os registros pessoais e o compartilhamento de sensações e impressões e dos próprios resultados composicionais de cada um e cada uma (ou de mais de um, quando criados em conjunto). Ao assistir aos outros realizando suas próprias sequências criadas, ou a mesma sequência alterada de maneiras diversas, o repertório de cada aluno e cada aluna se expande para além de sua própria prática. É interessante notar como em turmas onde dou aula há mais tempo, o compartilhamento de impressões em todas as aulas foi, gradativamente, tornando os discursos e comentários mais embasados e conscientes: de “achei muito legal a sequência dela, está bonita!” para “Achei muito legal a sequência dela, a maneira como levanta a mão rapidamente no meio do movimento me traz a sensação de que ela está com raiva”. O pesquisar de uma cena. O criar de uma cena. O compartilhar de uma cena. O assistir de uma cena. E pode estar pronto um processo criativo. Ou um processo de ensino-aprendizagem. Para, aí, se refazer de novo, a cada ensaio, a cada aula.

Entre os fazeres e refazer, trago aqui algumas lembranças e experiências vividas nas aulas virtuais que ministro atualmente. São registros de aulas com o mesmo tema que dei algumas vezes (de maneira diferente em cada vez), e de outras que aconteceram uma só vez. E que hoje se transformam na possibilidade de elaboração de muitas outras. Estes relatos que aqui trago são sobre a Gabi que dá aulas de bambolê. Mas são também (e talvez até, principalmente) sobre a Gabi que aprende ao dar cada aula.

Tamanho, peso, densidade, textura... Como é o seu bambolê?

Mais o artista tenta dominar seu sujeito, mais ele deve se submeter a seu objeto. Mais ele quer empurrar os limites de suas possibilidades, mais ele é engolido pelas exigências da materialidade brutal. Ele se funde com seu objeto (MALEVAL, 2009, p. 80).

Quase toda vez que inicio um novo processo de ensino-aprendizagem, em grupo, ou de maneira particular, escolho essa como a primeira aula: trabalho sobre a materialidade do bambolê.



Figura 1- Corpo e Bambolê (1), 2021.
Foto: Julia Dopper

Para entender porque esta costuma ser a aula que dou para novas turmas, vou contar uma situação que vivenciei no início da minha prática: O meu primeiro bambolê era bem maleável, leve, e grande. Segundo a moça que me vendeu, este era o tamanho ideal de bambolê para mim, por conta da minha altura. Durante mais de um ano este foi o único bambolê com o qual tive contato. Só adquiri outro bambolê, de outro material e outro tamanho, quando já estava começando a de fato pesquisar o bambolê e entendê-lo como um objeto passível de criação. Qual não foi minha surpresa ao perceber que o meu segundo bambolê, menor, tornou muito mais simples a execução de alguns movimentos que antes eu possuía dificuldade.

Hoje, tendo contato com muito bambolês de diferentes tamanhos, pesos, materiais, texturas e densidades, percebo como a materialidade específica de cada bambolê influencia na execução de truques específicos, dificultando-os ou facilitando-os, e como essa própria materialidade pode ser utilizada como ponto de partida para se pesquisar de maneira livre e criativa. Atualmente defendo a ideia de que não existe um único bambolê ideal para cada corpo, e sim, um bambolê ideal para cada objetivo. Um bambolê muito pequeno dificulta o giro na cintura, mas facilita movimentações de manipulação. E ambos instigam o corpo a movimentos distintos em uma experimentação.

A fim de levar os alunos e alunas, logo no começo de sua jornada bambolística, a conhecerem seu próprio bambolê e desenvolverem uma percepção física em relação aos truques que aprenderem daí em diante (“Eu não entendi a movimentação, ou preciso adaptá-la ao meu corpo e ao meu bambolê?”), trabalhamos, na primeira aula, aspectos relacionados à materialidade do bambolê (que, em um contexto online, onde tenho ministrado aulas, é uma só para cada aluno e aluna e seu bambolê específico). Nesta aula, os aspectos materiais trabalhados são quatro: a textura do bambolê (ele ser ou não encapado, estar ou não gasto faz com sua



Figura 2- Corpo e Bambolê (2), 2021. Foto: Julia Dopper

superfície seja mais ou menos lisa, mais ou menos grudenta), seu peso (o material com que é produzido e o tamanho do bambolê alteram seu peso, deixando-o mais pesado ou mais leve), sua densidade (a densidade do material com que o bambolê é produzido torna-o mais duro ou mais maleável) e seu tamanho (ou seja, o tamanho do diâmetro do bambolê).

De maneira geral, esta aula segue os seguintes passos: aquecimento; experimentação guiada baseada dividida em quatro momentos distintos: pesquisa livre de movimentos através da textura do bambolê, do peso, da densidade, e do tamanho; realização de uma sequência de truques simples, e análise destes segundo um ou mais dos aspectos materiais trabalhados (por exemplo: em que momentos o peso do meu bambolê facilita a execução dos truques e em que momento a dificulta?).

Ao longo de cerca de sete ‘primeiras aulas’ dadas, cada uma para um grupo de pessoas diferentes, algumas alterações foram feitas e refeitas.

Durante todo este trajeto, comecei a notar que a experimentação guiada é um momento controverso: para alguns, é o momento seguro de se deixar levar pela música, sem certo ou errado; para outros, um momento desconfortável e difícil- o que eu faço com o bambolê?

Para que, nesta primeira aula, a experimentação não se parecesse tão incisiva, passei a indicar que os alunos a enxergassem como um momento de pura análise do próprio bambolê, tirando a necessidade de que se sentissem extremamente criativos, mas apenas

observadores corporais desse objeto em questão. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, para que este fosse, além de um momento de análise do próprio objeto, um momento de pesquisa criativa, passei a pedir que os alunos, ao final da experimentação, não só registrassem um adjetivo que caracterizasse seu bambolê segundo os elementos materiais trabalhados, mas que também extraíssem da experimentação um movimento que represente tal adjetivo atribuído: “Qual movimento expressa o meu bambolê ser mole? Qual movimento surgiu do tamanho grande do meu bambolê?”. Passei também a pedir que inserissem um desses movimentos descobertos na sequência de truques trabalhada, introduzindo a ideia de que movimentos autorais podem estar unidos a truques conhecidos em uma composição de movimentos com o bambolê, pois estes também passam a ser parte de um repertório pessoal de movimento.

“Eu não imaginava que a primeira aula ia ser assim” costuma ser a devolutiva imediata dos alunos e alunas, consequência da ideia pré-concebida que surge através de uma abordagem pedagógica circense clássica onde os truques constituem a linguagem circense, e logo, uma aula de bambolê que se propõe a ser circense, irá ensinar truques. E mais ainda: uma primeira aula de bambolê com certeza ensinará os alunos e alunas a rodarem o bambolê na cintura. Ledo engano.

Deixo para trabalhar o famoso (e por vezes frustrante) giro de cintura depois de pelo menos duas outras aulas, justamente para que outros conceitos e outras ferramentas sejam antes introduzidas (a pesquisa autoral de movimentos, a alteração de truques conforme necessidade corporal ou do bambolê em específico e a composição- união de fragmentos de movimentação).



Figura 3- Corpo e Bambolê (3), 2021.
Foto: Julia Dopper

Semana passada, na vigésima aula de uma das turmas, uma das alunas disse: “esse bambolê está grande demais para esse movimento, vou pegar o meu outro”. É interessante notar como frequentemente as características materiais dos bambolês se tornam evidentes no processo de aprendizagem dos alunos. Pois no final das contas, a

base de qualquer movimento (seja ele fruto de uma pesquisa, ou um truque a ser replicado inúmeras vezes) está em dois elementos: o corpo de quem realiza, e o bambolê que se utiliza para tal. Ou então: para bambolear, basta ter um corpo e um bambolê.

O dia em que criamos um truque

Quem será que foi a primeira pessoa a olhar para um aro relativamente grande e pensar: “Vou tentar rodar isso na cintura” ? Todo truque tem um criador. Isso é fato, mesmo que não saibamos os nomes dessas pessoas. Os *breaks*⁸, os *wedgies*⁹, os *isolations*¹⁰, todas são movimentações que um dia alguém resolveu tentar e deu certo. E elas ganharam nomes, e hoje, todos tentamos replicá-las.

Em uma experimentação que vivenciei com o bambolê em algum dos meus treinos há algum tempo atrás, acabei descobrindo/inventando/pesquisando uma movimentação específica da qual gostei muito. Um impulso, a coluna sela, o bambolê enrola em volta do braço, e ao ser solto, é pego pela mesma mão. Lembro que nessa época eu estava gostando muito de descobrir novas variações de truques que são chamados de *folds*⁴, e se bem que este movimento que eu descobri poderia muito bem ser classificado como um *fold*¹¹, se fosse um truque.

Mês passado, em uma aula de uma determinada turma onde trabalhamos possíveis movimentações a serem executadas pelos membros da unidade superior do corpo, ensinei aos alunos tal movimento experimental, descoberto há tanto tempo por mim mesma, juntamente a outros truques. “Essa é a Enroladinha”, o nome me pareceu adequado, já que o bambolê parece enrolar em volta do braço. Apresentei aos alunos duas variações da Enroladinha, a “original”, e outra onde a mão livre é quem pega o bambolê atrás do corpo quando a enrolada se desfaz. Durante as diversas repetições da enroladinha, começamos naturalmente a encontrar outras variações possíveis para este movimento: a enroladinha infinita (de um lado e do outro do corpo, ciclicamente) e a enroladinha que termina em uma mandala de giros. Depois desta aula, eu e os dois alunos da turma decidimos gravar um

tutorial a ser postado no instagram, onde ensinávamos a execução das agora quatro variações da Enroladinha. É curioso assistir a vídeos de pessoas de diferentes lugares, e até mesmo de outros países executando esse mesmo movimento, que surgiu de maneira experimental, e também experimentalmente foi adaptado para outras variações.

Mas afinal, após toda essa trajetória, a Enroladinha é ou não é um truque? Se considerarmos que ela preenche possíveis requisitos técnicos básicos de qualquer truque (ter um nome, e ser identificável como tal, ou seja, ter uma execução exata- movimento com começo, meio e fim passíveis de serem executados muitas vezes da exata mesma maneira; ser um movimento que requer repetição e treino para que seja executado dessa exata maneira), pode-se dizer que sim, a Enroladinha poderia vir a ser um truque. Porém, ao se entender o truque como uma “convenção”, como um movimento que alcançou (e nesse sentido a internet faz muito bem tal papel) um número de pessoas tão grande que se perde de vista até mesmo quem foi o criador do movimento em questão, então a Enroladinha ainda não é um truque. Mas pode vir a ser, quem sabe?

Quando se torna válido que um movimento que surge como parte de uma pesquisa específica se distancie dessa e passe a ser replicado isoladamente, de maneira mecânica, descontextualizado de sua origem?

Quando Sebastian Kann (2016) nos diz que o circo precisa descentralizar o truque, isso também é válido para movimentos descobertos em pesquisa, e posteriormente replicados? E se forem replicados apenas pela mesma pessoa que os criou? Ainda assim se está insistindo em repetições de movimentos padronizados, ou seja, em truques? Como já citado no capítulo anterior, para Sebastian Kann, os artistas circenses precisam se tornar mais confortáveis com outras formas de engajamento em sua prática, para que assim seu vocabulário se amplie para além dos truques (que ele considera movimentações padronizadas que expressam nada mais que a virtuosidade no corpo do artista- próximas à ideia de “atlético”). Através desta perspectiva, poderia se sugerir que um movimento desenvolvido em pesquisa (mesmo que replicado muitas vezes depois) seria outra maneira de engajamento do artista com sua prática, uma vez que pode refletir o conhecimento técnico deste sem que precise recorrer à execução perfeita de truques específicos: o artista

pesquisa e cria/desenvolve um movimento, ao invés de copiar e buscar a execução mais impressionante (virtuosa) possível deste.

O contexto pedagógico é o mais propício possível para que os horizontes se alarguem e diversas possibilidades sejam trabalhadas. Nesta aula em específico, acredito que o exercício de criação se baseou em encontrar possibilidades outras de realização e compartilhamento de um mesmo movimento; em outras aulas, porém, o exercício de criação se dará de maneira mais individualizada e homogênea e os movimentos que surgirem em pesquisa não serão lembrados posteriormente, ou compartilhados. Ambos são exercícios que ativam a percepção criativa e técnica, pois colocam o corpo em situação com o bambolê, e instigam a exploração para além do que é dado, para além do truque, para além da ideia de que o truque é fundante e essencial, não podendo ser modificado e transformado.



Brincar de bambolear- ou então, rodar o bambolê na cintura.

Rodar o bambolê na cintura costuma ser o grande objetivo de todo mundo que quer começar a bambolear. Trago essa movimentação às aulas somente quando os alunos e alunas já entraram em contato com pelo menos algumas outras possibilidades de movimento, quase como um apelo pessoal: “Olhem só, bambolear pode ser bem mais que rodar na cintura!”, admito...

Sendo assim, somente na terceira aula do curso “Introdução criativa ao malabares-bambolê” trabalhamos movimentações giroscópicas, rodando o bambolê na cintura, no

Figura 4- Rodopia, 2021. Foto: Gabi Polizzelli

pescoço e na mão, acima da cabeça, e trabalhando algumas transições possíveis entre estes três giros¹², utilizando para tal alguns aspectos fundamentais como consciência de ritmo, tônus corporal e percepção do tamanho do bambolê (afinal, quanto maior o diâmetro deste, maior o “tempo de giro”, tornando o ritmo dos impulsos mais lento/espaçado, e conseqüentemente, facilitando o giro na cintura, principalmente).

Este relato, porém, é menos sobre aspectos técnicos e físicos dos truques giroscópicos, e mais sobre sensações, pois funcionando quase como um arquétipo, o giro na cintura sempre traz a sensação de brincadeira, de infância. Quem nunca tentou rodar um bambolê na cintura quando criança?

Ao final desta terceira aula do curso, eu havia pedido para que os alunos registrassem três sensações sentidas ao longo da prática aprendendo os giros, praticando-os e experimentando outras possibilidades através deles. Nos relatos surgiram palavras como: liberdade, leveza, alegria, excitação, ingenuidade. Ao conversar, todos relataram terem se sentido como crianças novamente, brincando com o bambolê, inclusive no receio ansioso de uma criança que sabe que o bambolê pode a qualquer momento escapar e quebrar o vaso de porcelana da mãe, mas que continua a bambolear mesmo assim, com frio na barriga e tudo.

Com tantas possibilidades a serem exploradas com o bambolê, particularmente acho um desperdício se prender tanto ao girar na cintura, mas devo admitir que essa movimentação traz momentos de descontração e diversão sempre que trabalhada.

Eu deixei o bambolê cair no chão. Porque eu quis.

[...] é por novos modos de acolher a queda, absolutamente inevitável, que os malabaristas trataram de arruinar os modelos da falha, do perdão e da humildade fingida, fortemente impregnados de moral cristão, que tencionaram a proeza circense (GUY, 2009, pag. 91).

Há alguns anos atrás, eu criava o meu primeiro número de bambolê. Estava aos poucos descobrindo possibilidades de narrativas outras em cena, mas ao mesmo tempo ainda me via muito presa à necessidade de executar truques com maestria. Lembro-me de estar ensaiando a coreografia do número na grama atrás do prédio da faculdade, repetidamente. Até que chegou um colega, um malabarista a quem admiro muito o trabalho, e já admirava à época. Quase que apavorada com ‘aquele truque que eu vivo errando’, poucos dias antes da primeira apresentação do número, em um cabaré na lona de circo do Instituto de Artes, perguntei a ele: “O que você faz quando deixa os malabares caírem no meio da apresentação?”. Ele respondeu: “Eu pego do chão e volto de onde parei, com ainda mais energia. Isso sempre pode acontecer, sabe, malabares cai.”

Ao assistir a performances virtuosas de malabares, um padrão se estabelece: Só se deixa cair as claves/bolinhas/bambolês/seja lá o que o/a malabarista estiver manipulando, se logo em seguida for para fazer um truque ainda mais complexo com maestria, ou manipular uma quantidade ainda maior de objetos. “Eu acredito!”, e “mais difícil!”, são gritos de guerra comuns, proferido pelas plateias circenses, incentivando o artista em cena: eu sei que você consegue esse truque tão difícil sem deixar os malabares caírem, e eu sei que em seguida você consegue fazer algo ainda mais difícil que isso. Quase como a torcida em um jogo de vôlei, ansiosa pelo ponto final de um *Tie-break*.



Figuras 5, 6 e 7- A queda, 2021. Fotos: Gabi Polizzelli

Rondado por um pensamento próximo a uma concepção clássica de circo, a queda do objeto (ou do corpo ao solo) indica o erro- a tentativa e não sucesso na execução de um truque. O número circense clássico (ou que segue uma lógica virtuosa- números de rua, por

exemplo) acontece em uma crescente- começa-se com três claves, para evoluir de uma em uma até sete, por exemplo. Ou, então, o truque inicial nunca é o mais difícil que o artista consegue executar, e o erro, se acontece, é superado logo em seguida:

[...] o artista começa executando uma primeira figura que parece fixar o padrão de seu talento. Em seguida, ele tenta ir cada vez mais longe em sua façanha e acaba se superando, afastando assim as fronteiras do possível. O número se desenrola como uma série de instantes sucessivos, que poderão ser repetidos em caso de falha (DAVID, 2009, pag. 96).

Em um contexto clássico de circo, o erro também é utilizado por vezes como estratégia dramática, a fim de causar expectativa e anseio em quem assiste: quando o malabarista chega ao lançamento da maior quantidade de claves do número, por exemplo, erra o lançamento duas vezes, para na terceira vez finalmente acertar, levando a plateia à euforia.

No Novo Circo, no entanto, o erro passa a ser incorporado à cena de outra maneira: não como elemento a ser superado, mas sim como possibilidade existente tanto quanto o truque. Deixa-se, pouco a pouco (e até certo ponto), de projetar em cena uma áurea sobre-humana ao redor artista circense, e este passa a lidar e a interagir de maneira mais real e material com o próprio fazer artístico:

Transgredindo os códigos tradicionais, dessacralizando o rito, o “novo circo” descobre também a carne, a matéria, o corpo em trabalho, o homem outrora mascarando a magnificência dos figurinos. Assim, o tratamento do ‘erro’ mudou. Além do imperativo que exige a fluidez e proíbe o número falido, trata-se de não mais negar o risco da falha, inerente ao circo, nem de se negar como indivíduo vulnerável e falido (DAVID, 2009, pag. 99).

De fato. O erro é inerente ao circo. E é inerente a qualquer tipo de processo de aprendizagem. Logo, é parte substancial e importante nos processos pedagógicos circenses. Como dito, em relação aos malabares, especificamente, o erro quase sempre está relacionado à queda do objeto (pode acontecer também de ele te acertar no nariz ou na boca, confesso). E mesmo que todo mundo saiba que vai cair, todo mundo tem medo de que caia, porque a queda significa falha, e a falha é vista como negativa.

Em todas as turmas e alunos/alunas particulares dos quais trabalhei até agora, eu destinei parte de uma aula, ou uma aula inteira à queda- geralmente a segunda ou terceira aula, logo no início do processo de aprendizagem, para que esse entendimento e percepção permeiem toda a prática daí em diante. Mas o que seria trabalhar a queda em aula? Para mim, é entender esta de maneira prática como algo que naturalmente irá acontecer em todas ou quase todas as aulas onde são abordados truques (e até mesmo as vezes nas experimentações), mas também, e principalmente, entendê-la como elemento criativo. Jogar o bambolê no chão, deixá-lo cair. De propósito.

Nas aulas de estudo da queda do bambolê, a experimentação é focada em pesquisar maneiras de deixar o bambolê cair: jogar, empurrar, deixar deslizar pelo corpo, colocar no chão- com diversas partes do corpo- em algumas aulas, opto por dividir a experimentação em etapas, e focar cada etapa em um estímulo- primeira etapa: apenas pesquisar maneiras de jogar o bambolê no chão; segunda etapa: pesquisar formas de deixar o bambolê deslizar até cair, e por aí vai (continuo sem saber se prefiro que tudo seja pesquisado ao mesmo tempo, ou se setorizado em etapas). Na mesma experimentação, peço para também perceberem de quais formas pegam novamente o bambolê, tentando variá-las (o corpo vai todo ao chão buscar o bambolê? Um dos membros pega-o e o trás novamente ao nível alto?).

Quanto aos truques, essa é uma boa oportunidade de experimentar duas coisas: uma delas- inserir uma queda do bambolê no meio de uma sequência de movimentos (normalmente uma coreografia de truques da aula anterior)- ou seja, a queda proposital, de fato inserida em uma composição; a segunda é abordar alguns movimentos que possibilitam levantar o bambolê do chão, e pegá-lo novamente sem que seja preciso agachar de cócoras para fazê-lo.

A queda não precisa ser sinônimo de 'erro ou falha' na prática malabarística, e nem mesmo o erro precisa ser enxergado de maneira ruim.

Restringindo (ou ampliando) os movimentos

O bambolê é um objeto grande, que requer muito espaço para ser praticado. Ou não.

Assim como um amplo espaço (que poucas pessoas possuem, em um contexto de aulas online) alteraria os experimentos realizados com o bambolê por cada um e cada uma, um espaço mínimo também o faz.



Figura 8- Chairhooping, 2021. Foto: Gabi Polizzelli

Em um momento onde as turmas já se sentem confortáveis de experimentar livremente com o bambolê, possuindo um repertório de movimentações pessoal, aprofundo as experimentações, e esta aula é uma delas: restrição corporal, se utilizando do *chairhooping*¹³ (bambolar em relação física constante com uma cadeira).

No aquecimento desta aula, os alunos e as alunas são instruídos a se moverem (ainda sem o bambolê) alternando entre movimentações livres no espaço, e movimentações em contato direto com a cadeira que possuem, conforme indicado. Logo após, a experimentação guiada pode alternar se movimentar com o bambolê totalmente sentado/sentada na cadeira, e se movimentar com o bambolê mantendo relação física com a cadeira (subindo nela, mantendo apenas uma mão encostada, e o que mais surgir).

No momento de composição, dois elementos são fundidos: movimentações descobertas na experimentação por cada aluno e por cada aluna, juntamente a uma sequência pequena de truques, que todos aprendem a realizar normalmente de pé, e depois precisam achar maneiras de adaptar se mantendo em relação com a cadeira (sentados ou não, mas em contato físico com esta sempre). O que se torna interessante é notar como este exercício descaracteriza quase que por completo os truques inicialmente propostos: estes, por precisassem ser adaptados, se tornam outra coisa. Outros movimentos. Poderia até se dizer que deixam de ser truques.

Em algumas destas aulas pedi que ao final, os alunos e alunas notassem uma sensação ou emoção que poderia caracterizar a composição pronta. Entre as sensações já relatadas, resalto esta: liberdade. Paradoxal, não?

Para além do truque (mesmo que exista o truque)

Como tudo que apresenta noção de certo e de errado, o trabalho com truques pode ser frustrante. Em uma determinada aula, eu havia trabalhado com uma das turmas os giros de cotovelo com o bambolê, suas entradas e saídas. Este é um princípio de movimento importante de se trabalhar, uma vez que utiliza como apoio condutor do bambolê uma parte do corpo pouco utilizada para tal na unidade superior corporal.

Havíamos adentrado em uma experimentação de onde surgiram travas, apoios e movimentos dinâmicos diferentes se utilizando a área próxima ao cotovelo, e em seguida, em dois pequenos grupos (um com duas pessoas, e outro com três), foram compostas sequências mesclando os movimentos descobertos em experimentação e os giros de cotovelo.

Justamente por se tratar de um giro (um movimento que possui um tempo de execução e ritmo exatos, ou senão o bambolê vai ao chão), em uma parte do corpo pouco utilizada, as alunas tiveram certa dificuldade em tornar a sequência de movimentos orgânica, tranquila de ser realizada. Então, na aula seguinte, depois de uma semana, decidi que iríamos trabalhar na sequência, adequando-a aos corpos e trazendo mais camadas além dos movimentos codificados. Ao alterar velocidades, tônus ou até a frente com que se executa os truques, estes se transformam visualmente, e a sequência deixa de ser uma simples sequência para, de fato, se tornar uma composição.

Começamos adaptando os movimentos para que eles pudessem ser realizados sem dificuldade, por cada corpo, naquele momento. Cada uma repetiu a sequência que havia criado em grupo percebendo os momentos onde o bambolê cai, ou onde sentia dificuldades de executar o truque e fazia alterações conscientes (se eu interromper propositalmente o

giro com a mão livre antes que o bambolê caia, consigo finalizar o movimento, por exemplo?), assim, de certa forma, todos os truques da sequência original foram mantidos, porém, ao mesmo tempo, adaptados às possibilidades corporais de cada uma.

Em seguida, cada uma pesquisou e adicionou à sua composição as seguintes camadas: Adição de micro movimentos executados por outras partes do corpo que não estejam conduzindo o bambolê no momento, alteração de velocidade e adição de pausas, execução dos movimentos com diferentes frentes em relação à câmera (como é visto o mesmo truque se executado de costas para câmera, ou de lado para a câmera?). Por último, pedi para que cada uma escolhesse uma perspectiva diferente para colocar sua câmera, escolhendo propositalmente que víssemos, por exemplo, apenas parte do corpo durante a execução, ou mais de perto, ou mais de longe, de cima, de baixo...

Assistimos às composições da perspectiva usual, para perceber as mudanças feitas por cada uma, e em seguida, assistimos às composições com as perspectivas alteradas.

Ao ser trabalhada a partir de diversas camadas além da simples execução de truques, as composições se mostraram esteticamente mais elaboradas, e mesmo assim, mais possíveis de serem executadas do que as sequências iniciais. A perspectiva outra da câmera nos fez perceber que alguns micro movimentos somem a depender de onde a câmera está localizada, ao mesmo tempo em que outros entram em evidência, ou seja, em um contexto onde o espectador assiste a uma cena por meio da lente de uma câmera, este está a mercê da perspectiva que o artista o fornece, o que pode ser algo extremamente rico e interessante de ser trabalhado em um contexto de aulas virtuais. Afinal, esse é um dos poucos recursos que não seria possível em uma aula presencial.

O meu corpo, o meu bambolê e o meu espaço (que se torna o cenário)

Já que estamos falando de particularidades que só são possíveis em aulas online, lá vai mais uma: compor e pesquisar a partir de um espaço em que ninguém mais está. Salvo dois alunos que fazem as aulas juntos (isso é, na mesma casa), todas as outras pessoas para quem dou aula estão em diferentes cidades (e até diferentes estados), em diferentes casas,

e em diferentes cômodos. Às vezes é o teto que atrapalha, às vezes é a cama, às vezes é não ter onde colocar o celular/computador em um ângulo em que eu consiga enxergá-los melhor. Na aula que vou relatar aqui (até o momento, vivenciada por duas turmas diferentes e uma aluna particular) as diferenças espaciais foram usadas a nosso favor: se tornaram o material criativo a ser trabalhado juntamente ao bambolê.

Para começar aquecendo a percepção espacial e o corpo, indiquei às alunas e aos alunos que observassem o espaço em que estão a fazendo aula. Que formas encontro aqui? Que cores vejo? Meu quarto/sala/quintal é grande ou pequeno? Após esse mapeamento em silêncio, deveriam começar a se mover por esse espaço ao som de uma música e ainda atentas e atentos a ele, primeiro livremente, e depois se locomovendo sempre encostados e encostadas nas superfícies do espaço (paredes, móveis, chão, teto...). Ao final da música, pedi para que escolhessem uma das superfícies, a mais interessante, e se movimentassem em relação física com ela por mais uma música.



Figuras 9, 10 e 11- Estado de concentração, 2021. Fotos: Beatriz Duarte

Qual é o corpo que surgiu se movimentando colado/colada à superfície? Para Maria, no chão, corpo de massinha; para Rafa, na parte de trás de um armário, corpo de papel de parede; para Camila, na parede recém-desocupada de móveis e pronta para ser usada (viva!), um corpo em uma vitrine; para Geovane, em um tatame, corpo de lagarta; para Beatriz, em uma poltrona, corpo de ovo de páscoa na forminha; e para Júlia, em um armário estreito, corpo de bexiga dançando ao vento.

A seguir, na tentativa de descrever tecnicamente esses corpos, foram relatadas inúmeras combinações possíveis entre tónus alto ou baixo, velocidade rápida ou lenta, corpo em expansão ou retração, movimentações planificadas ou curvilíneas, níveis alto, médio ou baixo.

Depois desse mapeamento corporal e espacial, chegamos ao momento de pesquisa com o bambolê: a experimentação guiada. Foram vivenciadas três etapas: o corpo com o bambolê em conexão indireta com a superfície (ou seja, mantendo a qualidade corporal descrita anteriormente, mas sem encostar na superfície que gerou esta qualidade); o corpo em movimento com o bambolê e em contato constante com a superfície; e, por último, a escolha de dois truques quaisquer, seguida da tentativa de execução destes em contato com a superfícies (modificando-os, logicamente). Em uma das turmas, foi possível dividir as alunas em dois grupos e pedir para que a segunda etapa se repetisse uma vez para cada grupo enquanto o outro assiste (em uma aula virtual quase nunca é possível ou viável de tempo que os alunos e alunas assistam uns aos outros, mas nessa aula entendi ser essencial que houvesse tal troca, afinal, cada experimentação só poderia mesmo acontecer naquele espaço específico da casa de cada pessoa). A cada etapa, pedi para que todos e todas fizessem registros escritos das descobertas, sensações, e resultados. No momento de composição, uniram-se as movimentações pesquisadas em experimentação por cada um e cada uma (tanto os truques modificados, quanto as movimentações autorais da segunda etapa).

Para a primeira aluna (particular) que dei essa aula, indiquei que a composição fosse feita em relação física com a superfície apenas; na segunda turma, pedi para que, após repetirem algumas vezes a composição em relação física com a superfície, realizassem esta mesma sem estar em contato com a superfície (mantendo a corporeidade e os movimentos assim como foram compostos), para perceberem a diferença; já na terceira turma, indiquei que a sequência fosse toda realizada em contato com a superfície salvo um único momento (que poderia estar no começo, no meio ou no final da composição), em que o corpo se distancia brevemente da superfície e continua em contato indireto com ela, se movimentando.

Creio que ambas as possibilidades são interessantes e trouxeram resultados muito distintos (o que teria acontecido mesmo que as três aulas tivessem sido ministradas exatamente da mesma maneira, porque os corpos sempre são diferentes, e neste caso ainda mais, os espaços de aula de cada um e cada uma também).

Como uma composição de bambolê chega próxima à ideia de *Site Specific*? As composições criadas nesta aula só poderiam ser realizadas nos espaços em que foram constituídas, pois se originaram destes. E assim (pelo menos em uma aula) os diferentes tamanhos, e organizações dos quartos/salas e quintais deixaram de ser impeditivos, e se tornaram cenários.

Música depois da coreografia, ou coreografia depois da música.

Situação hipotética: ‘Sequência de bambolê 1: Isolação¹⁴- duas voltas, *Escalator*¹⁵, três giros¹⁶, pose final’- Agora sim, qual música vai tocar no número?

O meu primeiro número de bambolê (e talvez a maior parte de coreografias pequenas que eu tenha realizado desde o início da minha prática com o bambolê) seguiu esse padrão de criação: adição e conexão de movimentos que parecem combinar (ou que eram os que eu sabia fazer, àquele momento), e adição posterior de uma música que parecesse encaixar nos movimentos.

Pensando nas tantas vezes em que repeti esse mesmo padrão de criação (que parece uma conta matemática, e no fim dá mesmo origem a um número circense), decidi trabalhar com as turmas aulas onde pudéssemos fazer o caminho contrário- partir da música.

A primeira vez em que tentei algo do tipo foi no curso de Introdução criativa ao malabares-bambolê (Circo da Barra- IA-UNESP), onde utilizamos um exercício de partitura visual para transformar a música em símbolos, e depois em movimentos. Pedi para que cada um e cada uma traduzisse o refrão da sua música favorita em uma partitura, como se fosse a escrita de uma música de piano, mas com símbolos próprios, inventados. Em aula, os alunos e alunas transformaram cada um dos símbolos, na ordem em que foram escritos, em

movimentos. Assim, se fez um caminho indireto- da música, para a escrita, e da escrita para o movimento.

Em ocasiões posteriores e com outras turmas, trabalhei com a música de maneira direta, e esta é (até agora) a minha maneira favorita de estabelecer o caminho música-movimento em aula, então darei mais detalhes:

Em geral, começamos aquecendo com uma “música picotada”- que alterna entre uma música clássica tristonha e uma animada batida de funk. Na primeira etapa, todo mundo deve se movimentar pelo espaço de acordo com o que ouve- um corpo triste na música triste, um corpo animado na música animada; e na segunda etapa, deve-se trabalhar com os opostos- um corpo feliz na música triste, e um corpo triste na música animada.

Em seguida, na experimentação, escolho quatro músicas que trazem sensações bem diferentes ao corpo, alternando entre músicas que parecem mais agitadas, perturbadoras, sonolentas, tristes, raivosas, ou o que quer que seja, desde que sejam bem distintas entre si. Em cada uma das músicas inteiras, todos devem se movimentar livremente e em pesquisa com o bambolê de acordo com a música.

Ao final, a pergunta “Do que meu corpo é feito em cada uma das músicas?”- Na música suave: brisa, geleia, papel celofane, mola. Na música estridente: pedaços de madeira, vidro quebrado, engrenagens. Na música festiva: pipoca, glitter, plástico bolha, uma criança no carnaval. Na música tristonha: água quente, cimento, vidro frágil, vento.

Cada um deve, após o compartilhamento das palavras pensadas, escolher um dos corpos. E aí então, experimentar manter essa corporeidade junto do bambolê, da melhor maneira possível nas outras três músicas que não deram origem a ele. Qual das músicas pareceu a mais difícil? Qual música era tão contrária ao corpo escolhido, que precisei achar maneiras de ignorá-la para manter a corporeidade?

Por fim, a composição: que é gerada a partir da música escolhida, e também da corporeidade originada na música escolhida. Essa é composta por uma sequência de três movimentos descobertos em experimentação, e que expressem o corpo em questão.

Por último, peço para que realizem repetições dessa sequência de movimentos ao som da música que a gerou, e depois, ao som da música oposta- a que foi mais difícil de se manter a corporeidade estável.



Figura 12- Uma dança a dois, 2021. Foto: Maria Alice Lang.

A relação entre música e circo é estritamente próxima- quase todo número tem uma música. E todas as vezes em que assisto a um número de qualquer modalidade circense que seja, me pego pensando: em que momento da criação será que essa música foi escolhida? Nas primeiras escritas de ideias? No primeiro movimento estabelecido? Ou será que no começo a ideia era usar uma música e no meio do caminho, se escolheu outra, totalmente diferente?

Acredito que a relação entre a música e o bambolear, apesar de quase que instintivo, é também complexo. Não há maneira certa ou errada de se fazer, mas com certeza, há mais de uma maneira possível.

Bamboleando sem bambolê

Então cada vez mais os malabaristas de hoje jogam com poucos objetos; às vezes, sem objeto nenhum. As aspas de reticência com as quais cercávamos mais alto o verbo “mimar” significam que o malabares com zero objeto, doravante corriqueiro, continua sendo malabarismo porque o corpo do malabarista conserva marca do movimento que o objeto inscreveu nele (GUY, 2009, pag. 92).

A primeira vez que li o trecho acima, pensei: ‘o que?’ E reli de novo, e de novo, e de novo. E continuei sem entender- o que o autor quer dizer com ‘malabarismo com zero objeto?’

A primeira explicação que geralmente vem à mente para ‘malabarismo’ é a prática de manipulação de objetos. Ou seja, a presença de um objeto passível de manipulação por parte do artista é o primeiro pressuposto para que se esteja praticando malabares. Será?

No texto de onde a citação foi retirada, o autor não explica o que de fato está querendo dizer com malabares com zero objeto. Então, refletindo sobre, cheguei a algumas hipóteses: 1- O início de uma cena/número, onde os malabares já estão em cena, mas o artista não os está manipulando; 2- Uma cena de palhaço/mímica onde se mimetiza malabares invisíveis sendo manipulados; 3- Momentos no meio da cena onde brevemente o corpo deixar de ter contato com o objeto...

Desde que comecei a dar aulas de bambolê, venho tentando materializar as reflexões advindas da leitura desse texto em aulas, com diferentes exercícios que poderiam brincar com a ideia de “bambolear sem bambolê”. Relato aqui, então, não todas as aulas em que foram trabalhados possíveis exercícios, mas, temporalmente, as duas aulas- sequenciais- mais recentes que dei abordando este tema.

Na primeira aula, com foco em um possível entendimento mais literal do que poderia vir a ser “malabarismo com zero objeto”, foi vivenciada (após um breve aquecimento) uma experimentação com o bambolê que consistiu em três etapas com indicações distintas: A primeira- se movimentar em relação ao bambolê parado, sem encostar nele; a segunda- escolher uma parte específica do corpo para estar em contato constante com o bambolê, mantendo-o parado no espaço, enquanto todo o resto do corpo se movimenta; a terceira- tentar mover o bambolê pelo espaço com uma das mãos como apoio, mas mantendo ao

máximo possível o resto do corpo estático. Ou seja, uma progressão de contato físico não existente com o objeto, contato físico mantendo o objeto parado, e contato físico mantendo o corpo parado.

Se o conceito de ‘malabares com zero objeto’ significasse ‘bambolear sem bambolear’, qual das etapas constituiria a melhor indicação de pesquisa? Bambolear tem a ver com estar em contato físico com o bambolê, independente do que se faça com ele? Ou bambolear tem a ver com movimentar o bambolê pelo espaço? Ou até então, bambolear tem a ver com movimentar o corpo juntamente com o bambolê pelo espaço?

As alunas tiveram opiniões diversas quanto à dificuldade maior ou menor de realizar cada etapa, mas destaco um comentário feito por uma aluna em relação à segunda etapa, onde se movimentou o corpo todo, mantendo o bambolê em contato com o corpo, mas estático: “O instrumento vira o corpo em relação ao bambolê”. Já uma outra aluna, relatou que se sentiu, principalmente na primeira etapa, em uma aula de dança, e não de bambolê, por não estar em contato direto com o objeto.

Após a vivência da experimentação assistimos à cena O descotidiano¹⁷ (2020)– do malabarista Otávio Fantinato, que demonstra uma alternância sutil entre os três princípios trabalhados: há momentos onde ele mantém uma relação com os objetos (neste caso, bolas de contato- ou Rolling) que não é física; há momentos onde, com as bolas paradas, surgem movimentos de partes do corpo do artista que não estão em contato com estas; e há momentos onde apenas o membro condutor do objeto move-o pelo espaço, mantendo o resto do corpo imóvel.

Após diversas reflexões compartilhadas acerca da cena e das práticas anteriores, realizamos o seguinte exercício de escrita criativa: as alunas escolheram uma sensação que estavam sentindo naquele dia, e em seguida, escreveram, de maneira ininterrupta, por 7 minutos acerca desta sensação. Em seguida, escolheram um trecho ou frase curta deste texto escrito, e então, organizaram quatro movimentos em uma composição- movimentos esses que expressassem a frase ou trecho, e que deveriam alternar livremente entre as três indicações trabalhadas anteriormente, de maneira gradual.

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kSsglQhbhVs>

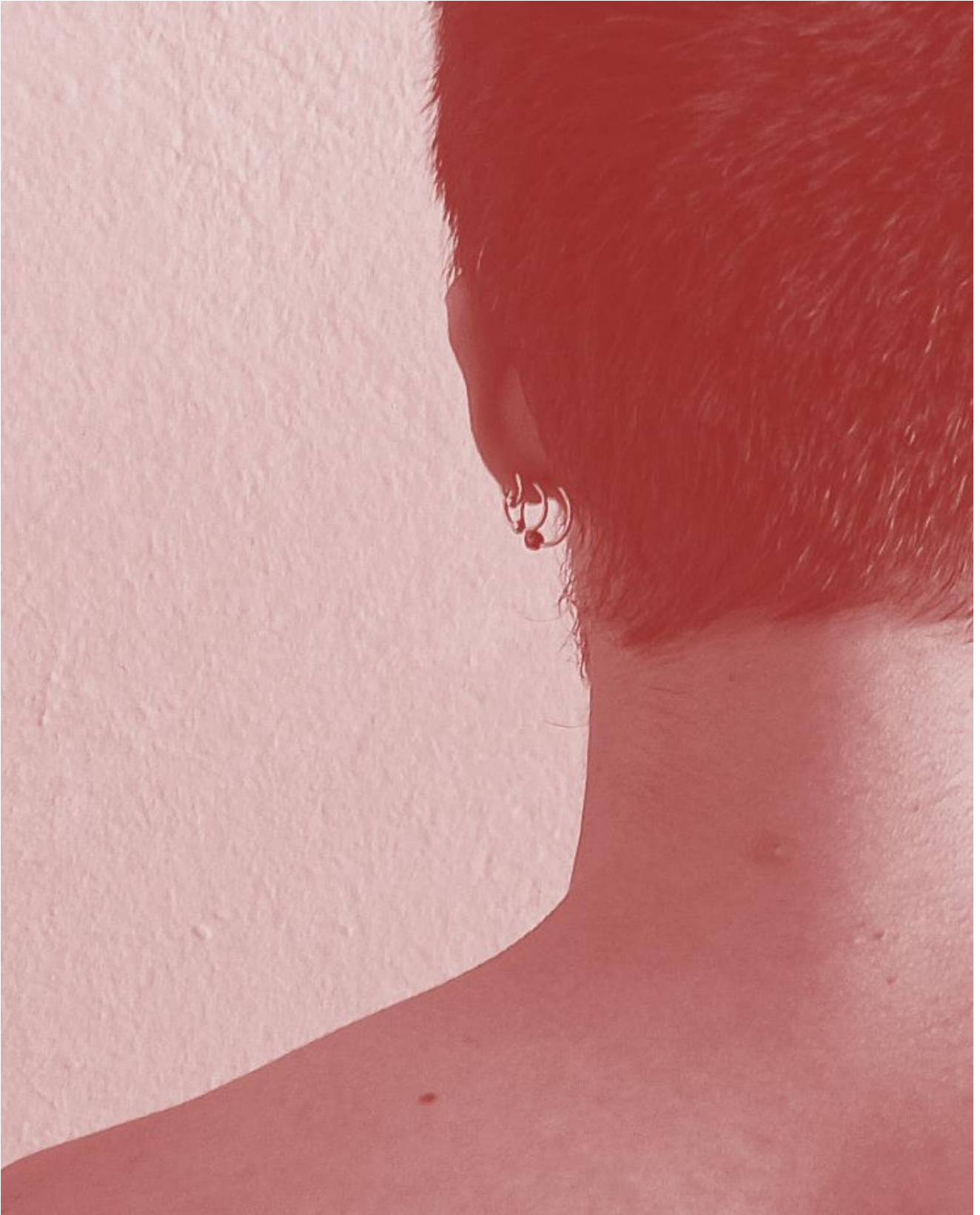


Figura 13- Fuga da rotina, 2021. Foto: Geovane Rega

A única regra era que, de início, houvesse obrigatoriamente um movimento em relação ao bambolê de maneira não física, o corpo se movimentando para chegar até o bambolê.

A segunda aula, e continuação da anterior, focou na possível significação de ‘malabares com zero objeto’ não de maneira explícita no resultado final de uma composição, mas no processo de criação desta- O ‘zero objeto’ como uma possibilidade de criar uma composição para ser feita com o bambolê, sem utilizá-lo como ponto de partida.

Após um aquecimento tentando executar truques específicos da prática com o bambolê, mas sem o bambolê (quase que como uma mímica?), realizamos uma experimentação sem o bambolê, onde todas deveriam se mover ao som da música e escolher quatro momentos para instituir uma pausa (como se estivessem tirando fotos de si mesmas), e decorar a pose de cada um destes momentos. Após a repetição contínua das ‘fotos’ em ordem, cada uma delas foi nomeada: tocando o céu, rodopio, ponta do pé, flecha, lua crescente, voadora torcida, deusa, triângulo, avião, bailarina, entre outras.

O passo seguinte foi inserir o bambolê na sequência de ‘fotos’, utilizando-o como ferramenta que ajudaria a transformar essas poses em movimentos, através de transições. As fotos poderiam ser modificadas com a entrada do bambolê, mas não a ponto de ficarem plasticamente irreconhecíveis.

De tempos em tempos me surgem novas possíveis interpretações para este conceito/termo, que, quem sabe? Pode ser tudo isso ao mesmo tempo, e pode não ser nada disso.

O abrir e fechar de janelas (ou, o trabalho com *fold*s)

“Mas tem algo sobre o ‘truque’ que o faz inerentemente difícil de trabalhar como um elemento atômico de uma construção dramatúrgica. O truque é intimamente ligado ao atlético” (KANN, 2015b, on-line, tradução nossa).

Kann é radical ao afirmar que os truques não expressam nada mais além da virtuose, sendo assim difícil ou impossível de serem utilizados com outros fins cênicos. Então será que só devemos utilizar truques nas composições que pretendem ser virtuosas?

John-Paul Zaccarini (2013), porém, levanta um ponto interessante. Para ele, no circo contemporâneo, os movimentos codificados podem ser significados de outra maneira “[...] um significado que pode vir da forma base propriamente investigada, e não um significado sendo *aplicado* como um pensamento posterior” (pag. 20, tradução nossa). Ao invés de aplicar um significado ao movimento, partir da pergunta: “Qual a corporeidade necessária para a execução deste movimento/truque? O que essa corporeidade pode expressar?” - o que esse truque, por si só, é capaz de expressar, além de virtuose?

Alguns truques facilitam certos estados ou qualidades de movimento nos corpos: os giros (como já citado) costumam trazer uma sensação de infância e diversão já para se realizar as isolações¹⁸, por exemplo, é necessária concentração. Ou seja, na tentativa de expressar algo com os truques, uma via mais confortável e possível é olhar para o truque e perceber que tipo de qualidade de movimento ele trás ao corpo. Ou então, que tipo de imagens suscita.

Os *folds*¹⁹ são movimentações onde o bambolê realiza ‘dobras no espaço, geralmente ao redor do braço, podendo ser mais geométricas (linhas espaciais retas), ou curvilíneas (*folds* que surgem a partir do enrolar e desenrolar do bambolê no braço em diversas direções). Dobras me fazem lembrar de dobradiças, o que me faz lembrar de portas e janelas. Os *folds* são uma ótima maneira de suscitar a imagem de uma janela ou de uma porta sendo abertas e fechadas imaginariamente pelo espaço. Com essa imagem em mente, duas aulas foram elaboradas.

Na primeira delas, imagens de portas, janelas, e dobraduras são mostradas aos alunos e alunas. Em seguida, realizamos uma experimentação com o bambolê composta de duas etapas: a primeira, se imaginar dobrando um grande papel no espaço, repetidas vezes; a segunda, abrindo portas e janelas imaginárias.

Após compartilhar as semelhanças e diferenças das corporeidades desenvolvidas por

cada um e cada uma ao longo de cada uma das etapas, aí sim trabalhamos alguns *folds* (tanto os que possuem dobras imageticamente mais retas no espaço/geométricas, quanto os *folds* que requerem enrolar o bambolê no braço para serem realizados).

Mas como de fato expressar que o *fold* é, naquele momento, a representação de uma janela imaginária no espaço? Na aula seguinte, retomamos os truques. Em seguida, mostro aos alunos e alunas três quadros do artista Edward Hopper (1882-1967): *Morning Sun* (1952), *Cape Cod Morning* (1950), *Hotel by a Railroad* (1952). Todas as três obras retratam pessoas olhando por uma janela. Peço para que cada aluno e cada aluna escolha a imagem que mais o/a chamou a atenção, e responda, em forma de registro escrito, as seguintes perguntas: “O que esta pessoa está vendo pela janela?” e “Como ela está se sentindo, neste exato momento em que olha pela janela?”. Através das respostas, ainda não compartilhadas com o resto do grupo, a experimentação com o bambolê se origina: na primeira etapa, abrir suas próprias janelas e ver (imaginativamente, é claro) o que a pessoa do quadro está vendo. Na segunda etapa, abrindo as janelas e se sentindo como a pessoa do quadro se sente.

A depender de quais os estímulos imaginativos utilizados, ou seja, de qual resposta cada um e cada uma deu às perguntas, a execução do abrir e fechar de janelas imaginárias com o bambolê se altera: alguns passam pela circunferência do bambolê (como que passando pela porta ou janela), outros sentem o corpo ganhar tônus ao imaginar estar abrindo e fechando janelas muito pesadas, outros, imaginando se sentirem tranquilos ao observarem a paisagem, executam um abrir e fechar de janelas leve e fluído, sem pausas.

Ao final da aula, a criação da composição objetivando aliar o exercício criativo de se imaginar abrir e fechar janelas com o bambolê, e os *folds* aprendidos (que possuem uma dinâmica corporal que lembra um abrir e fechar janelas) se resume em: Abrir sua própria janela, ver a paisagem pela primeira vez, realizar dois ou três dos truques trabalhados com o corpo se sentindo assim como o personagem do quadro escolhido, finalizar fechando a própria janela.

A pesquisa de movimentos não codificados com o bambolê oferece e sempre oferecerá mais possibilidades expressivas do que uma sequenciação de truques. Mas o

entendimento dos truques de outras maneiras, imaginativas e inclusive expressivas pode ajudar tanto no aprendizado destes (que passam a estar imbuídos de sentido outro que não a execução perfeita), além de estimular uma prática com o bambolê onde não há separação uma separação tão grande entre truques e pesquisa/criação. Porque pode ser igualmente rica a criação através dos truques, a transformação e o entendimento outro destes, assim como é importante de tempos em tempos se desgarrar deles, e encontrar possibilidades totalmente outras.

Para isso, eles implementar princípios de escrita e dramaturgia também novos, tão variados que não os podemos enumerar aqui, apenas assinalemos que a improvisação já não é apenas um método de pesquisa de "Materiais", mas também um princípio de "composição instantânea".

5 OS PROCESSOS DO APRENDER E DO PENSAR SOBRE O APRENDER

É muito comum que se aprenda bambolê de maneira autodidata, através de conteúdos como tutoriais e vídeos de performances em redes sociais. Existe toda uma rede de compartilhamento entre *hoopers* do mundo todo, e essa só vem crescendo: cada vez mais pessoas conhecem o mundo do bambolê e cada vez mais pessoas se disponibilizam a gravar conteúdos ensinando truques ou compartilhando suas pesquisas individuais (e eu sou uma dessas pessoas). Logo, é totalmente possível que, em certa perspectiva, se aprenda a bambolear de maneira autodidata. Então, qual o papel e a importância de professoras e professores de bambolê?

Sempre que começo a dar aulas para uma turma nova, o seguinte pensamento me vem à cabeça: quero iniciar esse processo de ensino –aprendizagem da maneira como eu gostaria de ter tido o meu primeiro contato com o bambolê- com estímulo criativo e execução consciente de movimentos.

Como já relatei, durante anos a execução de truques que eu via em vídeo-tutoriais eram a minha fonte de aprendizado. Nestes durante alguns minutos a/o bambolista em questão me explicava (na maioria das vezes em inglês) como realizar o movimento que foi demonstrado no começo do vídeo. Às vezes funcionava, e às vezes não. E em muitos momentos eu não sabia o que de fato eu estava fazendo de diferente da pessoa do vídeo para que o movimento não funcionasse. Só depois de muito tempo adquiri uma consciência corporal que me permitisse eu mesma encontrar possíveis ajustes corporais para que grande parte dos truques que eu aprendesse funcionasse, e mais tempo ainda depois fui me dar conta de que não adiantava eu tentar realizar o movimento que a pessoa estava ensinando da mesmíssima maneira se o bambolê dela é pequeno e leve, e o meu, pesado e grande. Têm-se aí um primeiro ponto: O aprendizado de truques é facilitado quando existe a figura da professora/ do professor para indicar ajustes necessários e possibilidades outras ao aluno.

Em segundo lugar, e talvez até mais importante do que o ponto anterior, os tutoriais não te ensinam a ter criatividade, e isso é algo que só um ambiente de aula, com um

proponente disposto a tal, pode proporcionar. Eu com certeza gostaria de ter tido vivências criativas e experimentais no começo da minha prática, essa foi uma ferramenta que só passei a incorporar em meus treinos muito mais tarde, quando já havia desenvolvido um certo nível técnico e consciência corporal mais aguçada em relação ao bambolê. A descoberta e o entendimento de que, desde o início é possível explorar, se desprender de normas e simplesmente pesquisar com o bambolê, também torna o aprendizado dos elementos técnicos mais leve, pois eles deixam de ser o único recurso, o único requisito e objetivo.

Continuo defendendo ferrenhamente a existência de tutoriais e compartilhamento de pesquisas em redes sociais, pois acredito que isso democratiza o acesso ao aprendizado do bambolê, e também é material rico para quem já bamboleia e repensa e evolui sua própria pesquisa se inspirando por outras. Mas, ao mesmo tempo, é sempre importante lembrar de que nada substitui a riqueza de um processo de ensino-aprendizagem onde haja um professor/professora pensando, pesquisando e elaborando aulas específicas para pessoas específicas, e vivenciando estas com os alunos de maneira total e conjunta.

Ao longo do tempo (e em grande parte, através das redes sociais), conheci diversas e diversos bambolistas que também assumem o lugar de professores de diferentes maneiras: esporadicamente, regularmente, como segunda opção além de artista, como uma pesquisa que sempre se renova.

Assim como sou professora, também sou aluna, e aqui trago as experiências que vivenciei e as reflexões que tive participando de aulas e em seguida entrevistando três bambolistas/artistas/professorus das quais admiro muito o trabalho: Bárbara Francesquine, Ali Salguero e Ísis Machado. Es três com pesquisas únicas, que enxergam o bambolê de maneira outra que a tradicional. Como a pesquisa que difere do padrão influencia na didática de cada uma delas? Qual o lugar do fazer didático na sua experiência e vivência como bambolista? Quais ferramentas escolhem utilizar em aula? Quais paralelos é possível (se é possível) traçar das práticas des três em relação a uma ideia e concepção de circo contemporâneo? As perguntas aqui listadas foram desmembradas em mais muitas outras em cada entrevista, e vivenciadas de maneiras diversas nas aulas em que fui aluna das três bambolistas. Segue o que ficou (e o que pode ser o início de mais muita coisa).

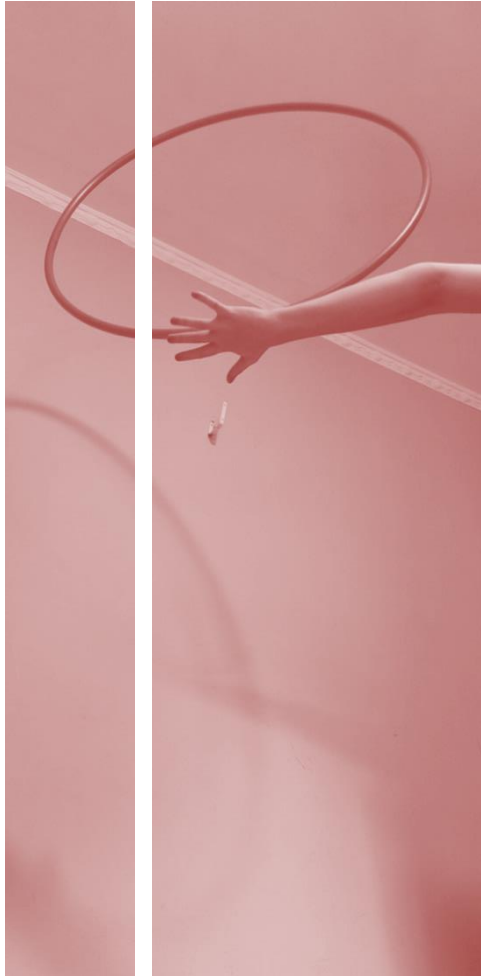


Figura 14- Equilíbrio, 2021. Foto: Gabi Polizzelli.

5.1 A oficina de Bamboê Avançado-SESC Campinas (e a dificuldade de se definir níveis de aprendizado)

Quando foi que passei a considerar que estou no nível avançado na prática com o bamboê? Ou melhor, será que estou mesmo em um nível avançado?

Ao me inscrever para a “Oficina de Bamboê Avançado” ministrada de maneira online pela bambolista Bárbara Francesquine, realizada pelo SESC Campinas, fiquei pensando em como o termo “avançado” é assustador. Implica quase que como um status de “no nível mais alto que alguém pode estar na prática com bamboê”. Um expert. Alguém que está apto a realizar todo e qualquer truque sem

dificuldade (em meu entendimento, os status de ‘iniciante, médio, ou avançado’ parecem sempre se referir à quantidade e maestria na execução de truques, e não à trajetória vivida em pesquisa artística com o bamboê).

Ao chegar à oficina, porém, uma surpresa. Quando perguntado aos participantes: “Qual seu nível no bamboê?” muitos se auto-definiram como iniciantes, intermediários, ou até mesmo “não sei dizer”. O que define o nível da prática de alguém no bambolear? Quando se deixa de ser iniciante? Como definir uma prática avançada? Tecnicamente, criativamente? Apesar de já há algum tempo pesquisar o bamboê e suas múltiplas possibilidades como malabares (o que poderia, de alguma forma, constituir uma prática avançada), não tenho contato com *multihoops* (prática com 3 bamboês ou mais aos mesmo tempo) ou bamboê de fogo, por exemplo. Se eu decidisse estabelecer uma pesquisa nesses âmbitos, eu seria considerada iniciante. Ou não?

As respostas de quase todos os participantes a esta pergunta complexa pareceu refletir sobre a questão utilizando parâmetros temporais e técnicos: sei muitos truques/poucos truques, bamboleio há pouco tempo/muito tempo. A palavra “pesquisa” surgiu em algumas respostas. “Eu pesquiso bambolê há x anos”. ‘Pesquisa’ me parece, no momento, o melhor termo para definir a prática, não através de níveis, mas de experiência: reflete intimidade com objeto. Intimidade técnica, criativa, ou seja lá o que for. Caminho que pode ser trilhado de diversas maneiras, mais específicas, ou mais amplas.

Nesta primeira aula da oficina, diante das respostas de quase todos os participantes citar a dificuldade técnica nos truques definido como “equilíbrios” (equilibrar o bambolê sobre pontos específicos do corpo, como por exemplo mão, cabeça, braço), Bárbara optou por focar a aula no destrinchar desse princípio de movimento.

Trabalhamos o equilíbrio em um membro específico: a mão. Durante toda a aula, Bárbara alternou entre diferentes exercícios que nos auxiliaram a equilibrar o bambolê nas palmas das mãos: Equilibrar o objeto mantendo o tronco estático, olhando para o ponto mais alto do bambolê; impulsionar levemente o bambolê para o braço e de volta à mão; impulsionar o bambolê para um dos dedos a fim de equilibra-lo na ponta deste; jogar o bambolê de uma palma da mão para a outra, alternando o equilíbrio, entre outros.

Também experimentamos os equilíbrios em movimento, se locomovendo pelo espaço de frente, de lado, arrastando os pés, dando passos largos, espiralando o tronco. A alternância frequente de indicações, todas focadas no equilíbrio de mão tornaram a aula dinâmica, e percebi que justamente por não ter ficado o tempo todo parada no espaço tentando equilibrar o bambolê repetidamente da mesma maneira, conseguiu elaborar uma atenção outra para este tipo de movimento, tornando-o também dinâmico.

Trabalhamos entradas e saídas do equilíbrio das mãos; e ao entender maneiras de chegar no equilíbrio, estabilizá-lo e também sair dele, transitando para outro tipo de truque, pudemos realizar uma sequência de movimentações de maneira contínua.

Ao final da aula, senti que meu equilíbrio estático do bambolê na mão estava muito mais consciente e leve. A repetição de um mesmo princípio de movimento através de diferentes perspectivas, considerando também a possibilidade de composição deste com

outros movimentos tornou a aula focada e profunda: foi trabalhado apenas um equilíbrio do bambolê, na palma da mão, de maneiras muitas.

No início da aula, eu fui uma das pessoas a citar os equilíbrios como um grupo de movimentações que considero mais complexo e difícil, tecnicamente falando (e mais cansativo, por quase sempre ser abordado de maneira repetitiva), ao fim da aula senti que pude ampliar a percepção acerca tipo de movimento, mental e fisicamente.

Já no segundo encontro, o foco esteve na movimentação com dois bambolês (*double hoops*- prática com dois bambolês, neste caso, de mesmo tamanho, *'twin hoops'* em inglês).

Bárbara instituiu uma dinâmica em aula onde aprendemos a realizar os movimentos propostos primeiramente com apenas um dos bambolês, adicionando o segundo em seguida.

Alguns dos movimentos trabalhados eram identificáveis como truques (ou variações de truques já conhecidos), mas outros (e estes me chamaram a atenção) pareciam ser advindos de pesquisas individuais da própria Bárbara. A partir desta situação me surge uma questão do que pode significar o próprio conceito de truque, já abordado anteriormente: ao se ensinar em aula um movimento descoberto em pesquisa individual do professor/da professora (um movimento autoral), este se torna um truque? (pois está sendo reproduzido por mais de uma pessoa), ou continua a ser um movimento autoral, uma vez que não alcançou toda a comunidade do bambolê (como movimentos muito difundidos, que passam a ter nomes específicos, e são identificados facilmente por todos, como os *chest roll*, *escalators*, entre outros)?

5.1.1 “Bambolear pra mim é PESQUISA”- Bárbara Francesquine

Quem pratica bambolê ou está inserido em contextos circenses paulistas, provavelmente já ouviu falar da artista circense Bárbara Francesquine. Durante algum tempo, ela foi uma das únicas bambolistas brasileiras que eu conhecia, e se tornou uma

inspiração para mim por conta de suas pesquisas artísticas diferentes das usualmente vistas no mundo do bambolê (e no circo, num geral).

Bárbara vive na cidade de São Paulo e possui formação em diversas áreas, entre elas a dança, através de cursos de criação em dança contemporânea, flamenco, além de ter passado períodos fora do Brasil (principalmente na Espanha) estudando e realizando trabalhos. Bárbara acessa diversos editais de circo na cidade de São Paulo, tendo trabalhado também com diversas companhias. Atualmente faz parte do coletivo “A Penca”, que é focado na experimentação em circo de maneira autoral, além de integrar o grupo de dança contemporânea “Maya-Lila”. De maneira solo, ela possui um espetáculo de bambolê chamado “Meus tons de mulher” (2019), dirigido pela dançarina contemporânea Melina Scialom.

Em 2020 e 2021 Bárbara organizou os 1º, 2º e 3º Festival Virtual de Bambolês, que contou com aulas de bambolê ministradas por diferentes professoras e professores de países diversos (com diferentes abordagens acerca do bambolê), além de mesas e conversas sobre temas latentes no mundo bambolístico. Tal festival foi uma interessante possibilidade de realizar um intercâmbio virtual de saberes sobre o bambolê, e contou com alunas e alunos não só do Brasil, mas também de outros países da América Latina, e de outros cantos do mundo.

Bárbara ensina bambolê há mais de dez anos, e além de aulas, cursos e workshops, ela também possui um curso virtual assíncrono de bambolê chamado “Aprender Bambolê”, onde são abordadas diversas técnicas e conceitos para vários níveis.

Com grande bagagem vinda da dança através de formações, Bárbara deixa nítido durante toda a entrevista como esta linguagem artística está tão presente no seu trabalho com o bambolê quanto o circo: “Isso [seu contato com a dança] foi o que pautou, depois, todo o meu olhar com o bambolê assim, daí pra frente” (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Desconstrução dos truques a partir de suas nuances

Apesar de hoje possuir um trabalho artístico e pedagógico voltado ao bambolê, este não foi o primeiro malabares que ela conheceu. Inicialmente Bárbara manipulava outros tipos de objetos (como *swing poi*, *rolling*- pequenas bolas de contato, e malabares de fogo). Foi só por volta de 2008/2009, que conheceu o bambolê, através de uma brasileira recém-chegada dos Estados Unidos:

Ela fazia [bambolê] desse jeito diferente que eu nunca tinha visto. Então ela foi a primeira pessoa que eu olhei e falei: uau, que coisa bonita! Mas como eu nunca soube fazer bambolê na minha vida, nem passava na minha cabeça conseguir fazer o que ela fazia (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Segundo ela, os movimentos que a bambolista realizava pareciam tão incomuns e diferentes (frutos de uma pesquisa própria), que a fez se sentir acuada de pedir para que esta a ensinasse, de imediato. Algum tempo depois, descobriu vídeos diversos de bambolê na internet e percebeu que, na verdade, as movimentações da bambolista eram bem comuns no mundo bambolístico àquela época.

A partir de um processo, que segundo ela mesma se deu de maneira lenta e dilata, Bárbara começou a aprender a bambolear de maneira autodidata (assim como grande parte das pessoas em seu primeiro contato com este malabares- eu mesma vivi tal situação), através de vídeos de performances com o bambolê, disponibilizados por outros praticantes do mundo inteiro na internet. Começou aprendendo os truques da maneira que todo mundo parecia executar, mas com o tempo, passou a experimentar pequenas modificações nestes:

Comecei aprendendo alguns truques, nesse lugar mesmo de tentativa e erro, e aí depois eu comecei a pensar as nuances dos truques. Então ah...sei lá, pra fazer o truque do ombrinho, eu preciso subir o ombro, descer a cabeça e inclinar o tronco...e se, eu mudar o tempo das coisas? Ao invés de fazer 'um, dois, três', eu fizer 'um, dois...três...', ou se a minha intenção na hora de trocar o braço quando ele está no [giro de] peito, ao invés de deixar o acento do braço sempre pra cima, eu começar a tentar trazer o acento do braço pra baixo, ou brincar com esses acentos...então começou assim, com essas coisinhas (Entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

A maneira como Bárbara começou a experimentar novas possibilidades com o bambolê (a partir da modificação da dinâmica de truques já existentes) explica o porque, para ela, o aprendizado e o domínio dos truques é essencial, mesmo que seja para desconstruí-los depois:

De maneira geral, eu acho que eles [os truques] são importantes porque eles são o seu vocabulário, quanto mais vocabulário você tiver, mais você pode desconstruir, modificar, discorrer...como é que você escreve um texto se você não sabe palavras? E aí depois você pode brincar com as palavras, pode juntar uma palavra na outra, pode criar o seu próprio universo ali que talvez ninguém entenda, mas você sabe o que você tá fazendo ali, né. E quanto mais propriedade você tem em um truque, quanto mais segurança você tem em fazer ele, mais fácil você consegue desconstruir” (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Como um possível exemplo de como tal percepção se encaixa na prática pedagógica de Bárbara está a oficina realizada pelo SESC campinas (e relatada anteriormente), onde, no primeiro dia por exemplo, partimos de um truque em comum (o equilíbrio na mão), para que depois abordássemos possibilidades outras com ele (transformações do mesmo), como entradas e saídas, locomoção de diferentes maneiras enquanto se mantém o equilíbrio entre outros.

A pesquisa voltada à percepção consciente do truque, entendendo todas as suas nuances e possíveis variações foi, inclusive, uma das principais ferramentas que Bárbara utilizou quando começou a dar aulas (o que aconteceu logo que começou sua prática, pois a demanda de pessoas interessadas era grande devido à falta de pessoas dando aula de bambolê na época):

Então quando as meninas começaram a falar ‘ah, quero aprender!’, e eu comecei a dar as primeiras aulas, foram duas coisas que me pautaram: primeiro- tentar “desmembrar” o truque, digamos, o máximo possível, em quantas possibilidades fossem possíveis, porque cada corpo é um corpo, cada experiência é uma experiência, então tem gente que vai entender mais fácil você falando de um jeito, tem gente que vai entender mais fácil você falando de outro, então pra mim foi assim um juntar, colecionar maneiras de explicar a mesma coisa, com esse lugar que já vinha da dança, de toda essa experiência fazendo essas

oficinas, de que era legal você poder pesquisar sua coisa (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Na Oficina Bambolê Avançado, realizada pelo SESC Campinas, Bárbara conta que havia planejado ensinar às alunas e aos alunos alguns truques mais difíceis (por conta da oficina ser voltada a pessoas em nível “avançado”- o que ela concorda ser um termo difuso e impreciso), mas ao se deparar com uma turma multinível, precisou adaptar os conteúdos, optando por poucos truques que possuem muitas variantes- fáceis e difíceis- para que todas e todos estivessem aprendendo o mesmo conteúdo, mas adequado à sua experiência com o bambolê- maior ou menor- e seus corpos.

Por preferir ministrar experiências de ensino-aprendizagem mais curtas (oficinas e workshops), nem sempre há tempo hábil para que também os alunos entrem em um processo individual de pesquisa para desconstruírem os truques por si mesmos, instituindo variações nestes (processo esse que só é possível quando ela ministra oficinas com duração maior):

Em uma oficina longa, com algumas horas aí disponíveis, dias, etc. são questões que eu vou trazer, de investigação com o bambolê...então geralmente eu vou passar a base de um truque, depois aos poucos ir propondo uma investigação, enfim, como quebrar as coisas que eu mesma dei né, como sair do que eu mesma propus (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Já a noção composicional/coreográfica sempre está presente nas oficinas e cursos ministrados por Bárbara. Para ela, ao levar uma sequência de truques para as alunas e alunos, esses mesmos truques trabalhados anteriormente de maneira separada, são assimilados mais amplamente:

Quando eu levo as sequências prontas é um lugar muito de ampliar um pouco os horizontes: ‘então tá, a gente aprendeu esse truques, mas eles podem coexistir com outras coisas’ (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Segundo Bárbara, é durante a execução do truque inserido em uma sequência/coreografia com outros movimentos, que percebemos se realmente o assimilamos, estimulando também a memória e o engajamento de todo o corpo no

movimento. Além disso, a coreografia possibilita enxergar outras possibilidades em um movimento que era fixo, pontual:

Então, principalmente esse lugar de sair um pouco de caixinha, de falar ‘olha, tem esse truque, mas você pode chegar aqui, sair por ali, passar por aqui...’ e aí assim, era uma oficina super rápida, compacta né [se referindo à oficina do SESC], com mais tempo com certeza teria ficado mais investigação, eu gosto que as pessoas tenham esse tempo dilatado de investigar as suas próprias possibilidades para que a própria coreografia não acabe também sendo uma ‘caixinha’ (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Como um exemplo para explicar a importância da coreografia na assimilação dos truques, Bárbara (2021) conta que quando fazia aulas de piano, só conseguia tocar uma música que tivesse aprendido se fosse desde o começo, nunca de um trecho específico do meio. Para ela, com o bambolê é quase a mesma coisa- ao assimilar determinados movimentos em uma ordem específica se torna muito mais fácil de lembra-los depois, do que se forem assimilados de maneira fragmentada.

Quanto à prática e ensino do bambolê como profissão, Bárbara afirma sentir que existe ainda certa dificuldade de estabelecimento de um mercado voltado a essa prática (o que não deixa de refletir, de alguma maneira, o modo como as artes circenses-e seu ensino- em geral são enxergadas em um contexto brasileiro):

Acho que eu daria mais aulas se fosse mais simples, se tivesse um mercado mais estabelecido, vejo muita diferença em um cenário ‘América Latina’ e um cenário ‘europeu. [...] Lá a coisa se alastrou mais rápido e alcançou diferentes públicos, não só pessoas que são artistas e vivem de arte, mas também pessoas que fazem isso por hobby, que geralmente são as pessoas que conseguem sustentar o mercado. Porque é muito difícil a gente como artista investir nesse tipo de coisa” (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).

Transitando entre experimentações, truques tradicionais, e contextos contemporâneos de circo, Bárbara enxerga sua prática como ‘híbrida’- nem totalmente tradicional, nem totalmente contemporânea, e sempre permeada por estímulos vindos do circo e da dança. E diante de todas as facetas de sua pesquisa com o bambolê, o ‘como

ensinar’ também é uma delas: “De alguma forma sempre vai ter minha pesquisa ali, porque a didática é uma pesquisa também” (entrevista com Bárbara Francesquine, 2021).



Figura 15- Solo, 2021. Foto: Gabi Polizzelli

5.2 Floorhooping- 2º Festival Virtual de Bambolês (bambolê, corpo e chão)

No ano de 2020 aconteceram a 1ª, 2ª e 3ª edição do Festival Virtual de Bambolês, organizados por Bárbara Francesquine. Estes eventos, realizados de maneira totalmente virtual consistiram em dias de encontros síncronos entre bambolistas de todo o mundo para discutir, ensinar, aprender e compartilhar sobre a práticas com o bambolê. Parte da programação foi composta por aulas ministradas por bambolistas nacionais e internacionais com diferentes pesquisas. O

Festival Virtual de Bambolê possibilitou que fossem compartilhados saberes e pesquisas focadas no bambolear de maneira mais direta do que fazem os vídeos e tutoriais rápidos que assistimos no instagram. As três edições do festival foram interessantes possibilidade de conhecer práticas inspiradoras e vivenciar diferentes didáticas e maneiras de se ensinar e aprender bambolê.

Eu participei da primeira e da segunda edição do festival como aluna, e o relato que trago aqui é da aula que mais me marcou, de todas as que vivenciei, em ambas as edições.

Ali Salguero é uma conhecida bambolista e professora de bambolê mexicana que possui um trabalho que mescla dança contemporânea e bambolê. A aula ministrada por ela, da qual participei sincronamente no 2º Festival Virtual de Bambolês, e vivenciei de novo recentemente (de maneira assíncrona) para escrever esse relato de maneira mais vívida, trabalha uma estreita relação entre corpo, chão e bambolê. Relação esta que é frequentemente chamada de *'floorhooping'*.

De início, com o corpo deitado no chão, e o bambolê em cima do corpo, Ali nos instruiu a respirar fundo, sentindo o corpo ceder no chão, e tornando consciente o contato físico entre ambos, ao mesmo tempo em que se percebe o contato do corpo com o bambolê acima dele. Após tal mapeamento e percepção estática do contato material entre estes três elementos (bambolê, corpo e chão), ele nos pediu para que nos movimentássemos, sem que o contato do bambolê com o corpo se desfizesse, explorando apoios possíveis que nos permitissem locomover levemente e estabilizar o corpo no chão, sempre no nível baixo. Em seguida, com o tronco já mais alto e o corpo ainda no chão, passamos a nos mover pesquisando e experimentando possibilidades de realização no chão de um truque chamado *smear*²⁰.

Logo no primeiro momento da aula vivenciamos um aquecimento que nos prepara integralmente para a prática que está por vir, não só de maneira física, mas também de maneira mental. Em muitas das vivências que tive ao longo do tempo em aulas de circo, o aquecimento era visto como uma etapa essencial para que não ocorressem lesões ao longo da prática. E de fato, esta é uma função essencial do aquecimento em qualquer prática física. Mas quando se fala de práticas físicas que pretendem ser artísticas, nem sempre o simples aquecer de articulações nos prepara. Com um aquecimento sensível e desde o início conectado ao chão (que é um dos elementos essenciais na aula de Ali que vivenciei), me senti pronta não só fisicamente, mas também mentalmente quando Ali começa a nos ensinar os movimentos que trouxe.

Após o aquecimento, Ali nos ensinou algumas movimentações que mesclam truques do bambolê com o mover de outras partes do corpo a fim de se locomover com o corpo todo em contato com o chão, descer ao chão e subir novamente, ou descer ao chão de maneira espiralar. Em todas as propostas, Ali nos pediu para primeiramente realizar o movimento sem o bambolê, a fim de entender as posições de cada perna e de cada mão, e a dinâmica em si das passagens. Só após isso é que realizamos o movimento por completo com o bambolê.

Os truques utilizados para compor cada movimento são relativamente simples se desempenhados sozinhos: isolamentos²¹, giros na mão²², *vortex/tornado*²³. Porém, ao realizar tais truques indo ao/estando no chão, ao mesmo tempo em que movemos outras

partes do corpo que não a que conduz o bambolê (e que é quase sempre uma única mão, neste caso), a dinâmica se torna outra, mais complexa a quem está acostumado/acostumada a realizar estes mesmo truques primordialmente no nível alto, com pouco ou nenhum engajamento ativo do resto do corpo. A dificuldade (ou o desafio) passa a residir exatamente em entender os movimentos das partes do corpo que não estão conduzindo o bambolê.

Durante a aula, percebi que quase todas as dúvidas das/dos participantes estiveram relacionadas à direção e dinâmica de movimento das pernas, estabilização do quadril ou sentido dos giros do corpo como um todo no espaço. Ou seja, em algum lugar, o bambolê se tornou secundário, quase que um adereço final, que faz toda a diferença esteticamente falando, mas que pareceu, no fim das contas, a parte mais simples da movimentação de se assimilar. Os truques existem na aula de Ali, mas a execução destes passa a ser secundária frente ao desenvolvimento e entendimento de movimentações que, ao entrar em contato direto com o chão, solicitam um engajamento muito maior de todas as partes do corpo.

Ao fim da aula, Ali nos ensinou um pequeno trecho de uma coreografia, composta através da transição entre alguns dos movimentos vistos isoladamente até então. Após este momento final, fiquei mais algum tempo trabalhando na execução deste o pequeno trecho e adicionando o resto dos movimentos trabalhados na aula até ter uma sequência completa. Percebi que a dinâmica de um corpo que sobe, desce, deita e levanta do chão manipulando um bambolê ao mesmo tempo é totalmente diferente da dinâmica de um corpo que executa a maioria dos movimentos em pé com o bambolê, precisei ter muito mais atenção e percepção corporal para conseguir dinamizar os movimentos e transitar entre eles de maneira confortável.

No início eu disse que esta foi a aula que mais me marcou nas duas edições em que participei do Festival Virtual de Bambolês. Isso porque até então, eu não conhecia nenhuma/nenhum bambolista que tivesse uma pesquisa como a de Ali: conectando chão, corpo e bambolê de maneira tão consciente e proposital. Dentre as muitas possibilidades diferentes em que podemos bambolear (corpo próximo à parede, em relação com uma cadeira, em um corredor pequeno), o bambolear no chão é uma das possibilidades mais encantadoras e desafiadoras que já tive contato, e esta aula de Ali foi o pontapé inicial para

que eu começasse a pensar em possibilidades outras de contato físico com o espaço no bambolear.

5.2.1 “Bambolear pra mim é CORPORAL”- Ali Salguero

A pesquisa de Ali Salguero é uma das que mais me inspiram a explorar um bamboleio que crie outras relações com o espaço e entenda o corpo de maneira mais consciente. Trabalhando o bambolê através de elementos e materiais advindos da dança contemporânea, Ali estabelece um fazer artístico e docente muito característico.

Ali Salguero (2021) vive em Sonora, no México, e possui um trabalho artístico, mas principalmente pedagógico com o bambolê. Se graduou no curso de ‘Licenciatura en Artes Escénicas- opción Danza Contemporánea’²⁴ na ‘Universidad de Sonora’, e a fusão entre bambolê e dança contemporânea é sua linha de pesquisa com esse objeto. Ali possui experiência dando aulas e workshops de bambolê, além de aulas de flexibilidade, dança contemporânea e improvisação em academias de dança e estúdios de loga. Ali organiza oficinas de forma autogerida em várias cidades do México abordando tal fusão entre o bambolê e a Dança contemporânea, que ele considera sua metodologia pessoal de trabalho, e desde o início da pandemia tem dado também aulas de maneira virtual. No ano passado, Ali também ofereceu aulas de bambolê para iniciantes em parques públicos.

Observando a trajetória de Ali, e analisando a entrevista que realizamos para esta pesquisa, fica nítido em suas falas e em suas reflexões como a docência ocupa um lugar primordial em sua prática, sendo a principal atividade e ocupação que desempenha atualmente. Como já citado anteriormente, os malabares em um geral, e neste caso o bambolê, costumam constituir uma modalidade circense escassa de cursos/escolas/professores dispostos a refletir e pesquisar didaticamente sobre esta- a grande maioria das pessoas entra em contato com essas práticas de maneira autodidata. Logo, entrevistar uma bambolista que assumidamente coloca o fazer docente como o centro

25, 26, 27, 28 e 29 Ver APÊNDICE A- DICIONÁRIO BAMBOLÍSTICO

de sua pesquisa (e não o fazer artístico produtivo, como a maioria dos e das malabaristas) foi uma enorme e maravilhosa oportunidade.

A fusão da dança e do bambolê em uma pesquisa pedagógica

Ali (2021) começou a praticar bambolê em 2011, em um Festival que acontece na cidade de Hermosillo, no México, chamado “Festival Malabarero”, um encontro internacional de circo que é um dos mais importantes daquela região. Segundo ele, o bambolear foi a primeira atividade corporal com que teve contato e foi a partir dela que começou a se interessar pelo corpo e suas possibilidades, o que levou Ali a entrar em contato com a dança contemporânea, e inclusive realizar uma graduação nesta linguagem artística.

Ali (2021) conta que sua jornada durante a universidade foi repleta de percalços: além de conviver com um transtorno de lateralidade, ele não havia tido aulas formais de dança até os dezesseis anos: “Entrar na licenciatura em dança contemporânea com gente que dançou por toda a vida foi muito difícil” (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa). Como seu próprio processo de aprendizagem durante a universidade foi conturbado, Ali (2021) enxerga como primordial o cuidado e reflexão acerca dos processos de aprendizagem, para que sejam acessíveis a diferentes corpos.

Ali (2021) começou a dar aulas pela primeira vez no mesmo local onde descobriu o bambolê: no Festival Malabarero, por meio de oficinas voltadas a iniciantes e abertas a quem quisesse participar, que aconteciam uma vez ao ano. Segundo ele, ensinar a pessoas que estão começando a praticar bambolê é um processo que, em uma via de mão dupla, também propicia enorme aprendizado: “Penso que ensinar a pessoas principiantes realmente é super enriquecedor, porque é preciso decompor os movimentos em suas partes mais simples, então sinto que aprendo muito ensinando” (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

Em uma lógica de aprendizado autodidata, um dos motivos pelos quais frequentemente são puladas etapas de aprendizagem é porque este tipo de processo se faz,

muitas das vezes, através do “copiar”- ‘vejo alguém fazendo determinado movimento, e copio este como vejo’. Quando Ali (2021) relata o processo de reduzir e separar as partes mais simples do movimento, para que elas sejam entendidas mais facilmente por quem está começando a bambolear, vê-se uma diferença de lógica: de ‘copiar o resultado final’, para ‘entender o passo a passo, para aí sim chegar ao resultado final’. É importante dizer que tais processos progressivos de aprendizagem acontecem também (de maneira indireta) em ambientes de compartilhamento e ensino mútuo (como convenções, retiros malabarísticos e circenses, treinos conjuntos). Porém, a partir do momento em que existe a figura da educadora/ do educador/ de educadore que pesquisa, pensa e reflete acerca das diversas maneiras possíveis de se fragmentar as etapas de execução de um movimento, para que este possa ser entendido por diferentes pessoas, tal processo de ensino se torna consciente e reflete em uma crescente consciência corporal e racional também nas alunas, alunos e alunes acerca de seu próprio aprendizado.

Tal conscientização da prática e do corpo como um todo, para Ali (2021), é essencial. Segundo ele, sua pesquisa (também didática) com o bambolê se utiliza dos elementos e ferramentas da dança contemporânea objetivando uma maior conexão consciente do corpo todo nos movimentos. Quando comentei com Ali a impressão que tive, em sua aula, de que a maioria das pessoas teve dificuldades na execução dos movimentos de perna, e não nos truques do bambolê em si, ele me respondeu o seguinte:

Penso que em geral o bambolê se foca muito na parte superior do corpo, ou se usa-se as pernas, é apenas para girar o bambolê nelas...então sim, nós que praticamos bambolê temos muito mais consciente a parte superior, os braços, as mãos...então o que busco é incorporar todo o corpo na prática, e por isso talvez a impressão de que o bambolê não é tão importante, mas porque nunca pensamos nas pernas e nos pés (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

De fato, apesar de existirem truques que utilizam a unidade inferior do corpo como apoios para o bambolê, a maioria dos movimentos que se costuma realizar com este objeto se utiliza primordialmente da unidade corporal superior. Isso se torna nítido quando, ao assistir a vídeos e performances de bambolê no instagram, raramente encontra-se exemplos onde há locomoção pelo espaço, ou alteração de níveis enquanto os movimentos são executados- o comum é que se bamboleie, de inúmeras maneiras, sem sair do lugar. Tal dificuldade de utilização dos membros inferiores parece ser ainda maior na prática de

malabares que se utilizam mais comumente de lançamentos em quantidade, como por exemplo claves e bolinhas.

Assim, como uma das possíveis maneiras de ativar e conscientizar a unidade inferior do corpo em relação ao bambolê, Ali (2021) se utiliza do chão. Porém não só: em aulas para iniciantes, ele opta por não abordar a relação direta com essa superfície, e ao invés disso, trabalha os truques mais simples do bambolê ajudando alunos, alunas e alunas a encontrarem maneiras de movimentar outros membros não exatamente necessários à execução do truque em si, engajando o corpo como um todo.

Também o aquecimento de suas aulas, é, segundo Ali (2021), permeado por princípios da dança contemporânea, não só prevenindo lesões, mas também trazer as alunas para o presente momento, para o que está sendo e será trabalhado em aula:

O aquecimento é precisamente uma preparação para o que vem depois e não somente uma preparação meramente física, material no sentido de aquecer os músculos e acelerar o fluxo sanguíneo em si, mas também um componente que prepara a mente, a percepção do corpo (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

Para Ali, o aquecimento é também uma etapa da aula que possibilita a conscientização do ser enquanto integral, e da relação deste ser com o seu próprio entorno:

Não gosto de separar mente e corpo...não tem sentido preparar apenas o corpo e mover as articulações se não estou colocando minha consciência nisso, e nem estou preparando essa conexão, não? Entre a minha consciência e o que estou fazendo, e entre o que estou fazendo e como impacto o espaço (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

O aquecimento conectado à prática posterior (quais músculos serão utilizados? Que tipo de percepção corporal/mental deve ser ativada para o que vem depois?) evita a divisão da aula em blocos que não se conectam de maneira orgânica, e facilita a inserção da criatividade e da consciência desde o momento em que a aula começa (afinal, o aquecimento também é parte da aula).

Em oficinas maiores, ainda no aquecimento, Ali insere estímulos de pesquisa individual, que começam com uma improvisação corporal sem o bambolê, partindo posteriormente para uma improvisação com o bambolê:

Primeiro para que despertem o seu próprio corpo e pensem em explorar sua criatividade um pouco desprendidos do bambolê, e logo incorporá-lo. Então através da improvisação, é uma ferramenta muito rica e muito útil para a criação, e

também incentivo os alunos a perceberem isto... (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

A partir de tal trecho é possível perceber como, para Ali (2021), o corpo é o cerne da prática e da pesquisa, e não o bambolê- antes mesmo de explorar as possibilidades do objeto, o corpo explora as possibilidades que ele mesmo apresenta. Quando a prática individual com o bambolê está restrita à execução e repetição de truques, o corpo de certa maneira passa a estar à mercê do objeto: ‘o que preciso transformar no meu corpo para que ele consiga realizar o truque que quero com o bambolê?’, o que frequentemente mecaniza o corpo, dificultando a criação e a pesquisa.

Outra ferramenta que Ali (2021) considera importante nos processos educativos com o bambolê são as composições, pois estas propiciam a execução em fluxo dos movimentos trabalhados separadamente. Quando existe tempo hábil para tal, as composições são desenvolvidas pelas alunas, alunos e alunas da aula, porém, geralmente, Ali costuma ensinar sequências prontas, levando em consideração o contexto em que esta aula irá ocorrer para que possa elaborá-las de acordo:

Parto de qual é o público a que está dirigida a aula, então a partir do público, gero os movimentos específica separadamente que iremos estudar tecnicamente passo a passo e a partir desses elementos que vemos separados, crio uma sequência onde todos se incorporam” (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

Como visto, na pesquisa artístico-pedagógica de Ali Salguero, bambolê e dança contemporânea caminham juntos, dando vida a uma prática esteticamente e politicamente muito diferente da circense tradicional. Quando questionado se considera estar inserida em um contexto de circo contemporâneo, Ali (2021) responde que se precisasse encaixar a sua prática (que ele define como ‘uma disciplina de movimento’) em alguma linguagem, esta provavelmente seria o circo, em uma perspectiva contemporânea, uma vez que se utiliza do bambolê somado a uma prática contemporânea- a dança contemporânea.

Como já citado anteriormente, o termo ‘circo contemporâneo’ ainda se faz difuso em seu significado, sendo assim, não é possível afirmar que existe uma única definição correta para este grande grupo de pessoas/espacos/circuitos que entendem estar pensando e fazendo circo de uma maneira diferente da tradicional, em um ou mais aspectos. A partir da resposta de Ali (2021), é possível dizer que ele consideraria (se fosse necessário) estar inserido em um contexto circense contemporâneo por possuir um trabalho que permeia de

maneira híbrida duas linguagens cênicas: o circo e a dança. Esta é uma das possíveis maneiras de se entender as produções circenses que se denominam como contemporâneas-considerando que os processos de criação e pesquisa destes irão utilizar ferramentas, abordagens e pensamentos intrínsecos não só ao circo, mas a pelo menos mais outra linguagem artística:

No processo de hibridização entre a dança e o circo, informações do campo da dança adentraram o campo do circo e vice-versa, por afinidade e imitação, gerando processos criativos e resultados artísticos que por sua vez foram imitados de alguma maneira, e, sendo esse processo repetido continuamente, podemos dizer que foi desencadeado um efeito bola de neve dentre estes universos, em que as fronteiras vão se tornando cada vez mais imbricadas, podendo provocar a emergência de novos padrões. (PEIXOTO, 2013, p. 90).

A entrevista com Ali demonstra como o pensar artístico-pedagógico pode ser tão elaborado, e cheio de etapas e pesquisas quanto o pensar artístico realizado de maneira isolada. É importante ressaltar que Ali é formado em um curso de graduação (que apesar de não ser de circo), propiciou a ele ferramentas a serem desenvolvidas pedagogicamente e um pensamento específico sobre este fazer. Dá-se aí a importância da formação de educadores de circo como tal através da existência de espaços formativos que estimulem a reflexão não só artística, mas também didática.

Ainda não existe de fato uma valorização e formações institucionalizadas voltadas à educação de circo (ao menos no Brasil), o que também dificulta o entendimento desta como de fato uma área de pesquisa e desenvolvimento prático.

Na docência as vezes se questionam um pouco né? Dizem isto de que ‘quem ensina é porque não pode fazer’, é como se o ensinar tivesse menos garantia ou valor, do ponto de vista artístico elitista...não sei, eu gosto muito, me guiana ensinar e compartilhar, ajudar a outras pessoas a alcançar coisas, alcançar seus próprios objetivos (Entrevista com Ali Salguero, 2021, tradução nossa).

5.3 Uma aula sobre os conceitos do bambolê (e como experimentar com eles)

Quando perguntei à Isis Machado se ela poderia me dar uma aula de bambolê como parte da presente pesquisa, ela me perguntou: “Que tipo de aula você gostaria que eu te desse?”, ao qual respondi “Me dê uma aula da maneira com que você costuma dar à qualquer pessoa, quero conhecer suas ferramentas pedagógicas”. Na entrevista feita logo após a

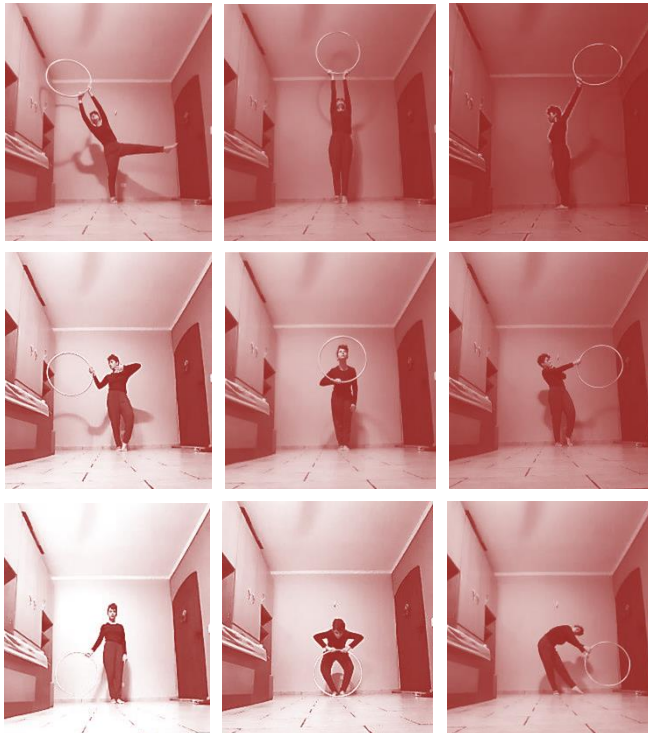


Figura 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24- Grade imaginária, 2021.
Foto: Gabi Polizzelli

aula, porém, Ísis (2021) me disse que a aula vivenciada virtualmente possuía uma estrutura parecida com a sua oficina/workshop “O bambolê para todes” (que visa introduzir conceitos básicos no bambolê a iniciantes), mas que não teria como excluir o fato de que eu é quem estava fazendo a aula, uma pessoa que já tem vivência com o bambolê e desenvolve uma pesquisa específica. Ísis teve o cuidado e atenção de adaptar as propostas, exercícios e conceitos para o corpo em específico que estava ali fazendo sua aula, abarcando e

considerando nesta as minhas experiências anteriores, e a minha própria pesquisa como elementos que requerem modificações na aula, assim como as vivências e experiências corporais de qualquer outra pessoa que ali estivesse também requereriam. Tal adaptação se fez ainda mais

minuciosa uma vez que por se tratar de uma particular, não havia outras pessoas com diferentes vivências, preferências e necessidades.

Como estrutura geral da aula, Ísis propôs o trabalho em cima do que ela chama de conceitos do bambolê- princípios de movimentação que reúnem os truques em ‘famílias’. Ísis (2021) separa os truques nos seguintes conceitos: giros²⁵, rolamentos²⁶, isolamentos²⁷, entradas e saídas, *swing*²⁸ e *anti-spinning*²⁹. Vimos, durante a aula, os quatro primeiros conceitos da lista, e em todos eles Ísis propôs primeiramente uma explicação técnica do conceito em si, e de como os movimentos referentes a este se desenvolvem, para que depois me propusesse estímulos de experimentação relacionados. Nesta mesma estrutura de aula, voltada a iniciantes, Ísis (2021) teria focado em apresentar de maneira prática os truques base de cada conceito, mas como eu já possuía conhecimento técnico destes, ela

25, 26, 27, 28 e 29 Ver APÊNDICE A- DICIONÁRIO BAMBOLÍSTICO

me propôs os estímulos de experimentação, para que eu fosse além da simples execução dos truques.

Após um aquecimento cuidadoso das articulações, realizamos um primeiro exercício que consistiu em 'bambolear sem bambolê'- durante uma música eu deveria me movimentar como se estivesse a bambolear, porém, sem o objeto presente, rememorando os movimentos que eu conhecia com o objeto, tanto aqueles que eu de fato conseguia realizar com o bambolê físico, quanto outros que tinha vontade de aprender mas ainda não sabia como realizar de fato- Ísis (2021) me contou que é neste momento, inclusive, que ela aproveitou para treinar o lançamento com cinco bambolês, já que ainda não consegue realizá-lo com bambolê reais. O aquecimento me preparou de maneira integral para a prática, tanto aqueceu as articulações e os músculos evitando lesões e desconfortos, quanto também estimulou a memória, a consciência corporal e a criatividade, elementos que foram essenciais durante toda a aula.

Logo após esta etapa, trabalhamos o primeiro conceito: os giros, que Ísis (2021) define como movimentos onde é necessário um eixo central (qualquer membro do corpo), onde o bambolê gira ao redor. Ela me pediu para que eu escrevesse uma lista com todos os giros que conheço, e também giros em partes do corpo que eu nunca tentei, mas que achava poderem ser possíveis. Em seguida, me solicitou que eu experimentasse na prática os giros que quisesse da lista. Neste momento, testei possíveis giros ao redor de diferentes dedos das mãos, diferentes lugares dos braços, bumbum, cabeça.

A cada conceito trabalhado e experimentado, Ísis foi me dando devolutivas e fazendo comentários sobre o que me viu experimentar, o que, em conjunto com a explicação técnica anterior à prática dos conceitos, estabelece um estudo do bambolê que não só é físico, mas também mental e consciente, observador do que se faz antes, durante e após fazê-lo.

Após os giros, trabalhamos com o conceito de rolamentos- movimentações onde o bambolê rola por sobre uma superfície corporal, que pode ser qualquer parte do corpo. Ísis (2021) inclusive ressaltou como no isolamento/ponto fixo, ao fazer a troca da mão no ponto mais alto do bambolê para finalizar o truque, acontece um breve rolamento na parte de cima da mão, detalhe que eu nunca havia me atentado antes. A divisão em conceitos possibilita que se explore, entenda e assimile não só os truques padrão que levam o mesmo

nome, mas também os movimentos minuciosos que podem ser caracterizados como pertencentes a um determinado conceito, e que às vezes fazem parte da constituição de outros truques- assim como o exemplo que Ísis deu do ponto fixo.

A partir de um rolamento específico- o meio rolamento de peito (que estabelece uma trajetória que vai desde uma mão, passa pelo braço estendido, e termina no meio do peito), Ísis me propôs um momento de pesquisa que seria focado na transformação de tal truque dividindo-o em três etapas: o momento antes do truque acontecer, o que acontece durante, a finalização. Segundo ela (2021), esta divisão do movimento em três etapas é muito comum no trabalho de malabaristas que estudam outros objetos como as claves, por exemplo, onde os lançamentos são mais comuns, e a divisão ajuda a entender o impulso que leva ao lançamento, suas finalizações e variações possíveis enquanto um ou mais objetos estão no ar. Durante a experimentação, então, pesquisei algumas maneiras diferentes de entrar no meio rolamento, ações outras que poderiam ocorrer no meio deste rolamento, e qual sua finalização. A divisão do truque em três etapas é uma ferramenta que permite o estudo e desconstrução minucioso de um truque, facilitando a pesquisa e descoberta de novas variações de uma movimentação que já existe e é difundida. Além disso, possibilita uma percepção mais atenta de quais exatas ações corporais são necessárias para a realização do truque em questão. No meio rolamento de peito, por exemplo, o impulso do bambolê é importante para que o rolamento se inicie, a abertura do peito, selamento da coluna e o braço estendido em linha reta são essenciais para que o objeto complete sua trajetória sem cair no meio, e a interrupção do rolamento no momento em que este chega ao peito (seja segurando-o, ou utilizando qualquer outra estratégia) é o que finaliza o truque.

Após os rolamentos, partimos para os isolamentos. Para trabalhar estes, Ísis me pediu para imaginar uma divisão espacial em três colunas e três linhas, formando uma grade imaginária em frente ao corpo por onde o bambolê pode passear em um isolamento, ou seja, o bambolê pode traçar linhas horizontais, verticais e diagonais em quaisquer sentidos, ou a combinação de mais de uma destas, definindo trajetórias e constituindo diferentes isolamentos. Durante a experimentação, Ísis me estimulou a brincar com os movimentos possíveis nessa grade imaginária, explorando as possibilidades.

Por fim, abordamos as entradas e saídas- passagens do corpo por entre a circunferência do bambolê, o que Ísis (2021) ressalta como uma possibilidade muito específica do bambolê- a passagem do corpo pelo meio do objeto não é possível com outros tipos de malabares padrão, que tenham outros formatos. Para trabalhar este conceito, Ísis me indicou que eu mantivesse o bambolê parado no espaço, sustentando-o com um membro do corpo (que eu poderia alterar ao longo da pesquisa), e movimentasse todo o resto do corpo ao som de uma música. Em uma segunda etapa, eu deveria encontrar diferentes maneiras de entrar e sair do objeto.

Como finalização da aula, fizemos um último exercício que consistia em segurar o bambolê sempre com as duas mãos, e experimentar quais possibilidades de movimento poderiam surgir com o objeto nesta condição ‘restritiva’ de apoios.

Uma das coisas que achei mais curiosas é que mesmo sem nunca antes termos compartilhado os processos de ensino-aprendizagem que ministramos e vivenciamos, alguns dos exercícios que Ísis me propôs são ferramentas que eu também utilizo para trabalhar os mesmos ou outros aspectos do bambolê (como por exemplo o ‘bambolear’ sem bambolê e o bambolê parado no espaço enquanto o corpo se move para explorar o conceito de ‘zero objeto’, a divisão do truque em etapas para também trabalhar a criação de variações de um truque, segurar o bambolê com as duas mãos para entender as mandalas³⁰). Quase que de maneira orgânica alguns princípios de movimento do bambolê se repetem em diferentes contextos, e em diferentes elementos inseridos na prática, e foi interessante vivenciar como aluna algumas das ferramentas que utilizo sem que nenhuma de nós soubesse disso anteriormente.

Esta é a segunda aula de bambolê que faço com Ísis (a primeira, há algum tempo atrás, foi focada no trabalho com *double hoops*). As ferramentas pedagógicas de Ísis me parecem extremamente bem organizadas, e possuem como característica mais potente, em minha opinião, o trabalhar consciente dos truques/movimentos/experimentos; a divisão dos truques em conceitos, a nomeação dos elementos trabalhados, e os exercícios fundamentados em aspectos nítidos a serem desenvolvidos compuseram uma aula onde senti o tempo todo que estava muito consciente do que estava sendo trabalhado, e que inclusive aprendi muito ao passo que Ísis compartilhou o tempo inteiro percepções e

detalhes outros sobre os grupos de truques abordados que eu ainda não havia me atentado, além de me inspirar a dar diferentes fins a exercícios que já conheço e aplico.

5.3.1 “Bambolear pra mim é AUTODANÇA”- Ísis Machado

No ano de 2017, fui à minha primeira convenção de circo: a 18ª Convenção Brasileira de Malabares e Circo, que aconteceu na cidade de Goiânia-GO. Lá, em um dos cabarés, assisti pela primeira vez ao número “Fala”, de Ísis Machado. Neste, Ísis utiliza o bambolê de maneira outra que a tradicional, trazendo um trabalho expressivo, que impressiona não só pela técnica envolvida, mas também (e principalmente, em minha opinião), pela visível pesquisa artística complexa e elaborada, através de exploração dramaturgica, narrativa e experimental do bambolê. O número me impressionou, pois minhas referências no bambolê, neste momento, ainda eram poucas, e aquela era a primeira vez que eu via o bambolê sendo utilizado para expressar algo que fosse além da habilidade física.

Ísis Machado é malabarista, residente do estado de Santa Catarina, no sul brasileiro. Formada pela Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica (Florianópolis-SC)- onde teve seus primeiros contatos com o circo- e pelo Profac (Programa de Formação do Artista de Circo) do Circo Crescer e Viver (Rio de Janeiro-RJ), ela possui um trabalho reconhecido com o bambolê, participando de editais, festivais e convenções de circo. Ísis fez parte, entre os anos de 2017 e 2019, da Cia Uma Da Outra, uma companhia de circo composta por duas mulheres e focada no trabalho artístico com malabares. Mais recentemente, participou Festival Internacional de Circo (2020) na categoria circo contemporâneo, e da 4ª Convenção de Malabarismo e Circo de Florianópolis (2021), em ambos com o número “Fala”. Atualmente, Ísis é graduanda em Produção Cultural pela universidade Belas Artes e integra como educadora e produtora a Casa Ventana, um espaço cultural independente e gerenciado por mulheres e pessoas LGBTQIAP+ localizado em Florianópolis-SC, onde são realizadas atividades artísticas e workshops, inclusive de circo. Ísis também é autora de um fanzine chamado “Sobre Bambolês” (ao qual elaboraremos melhor ao final deste subcapítulo), tendo relevante importância na produção de material gráfico sobre o bambolê no Brasil.

O aprender, o ensinar e o pesquisar

Ao entrevistar Ísis Machado para este trabalho (logo após a realização da aula anteriormente relatada), diversos temas surgiram. Mas com certeza a palavra mais dita, e mais latente ao longo de toda a nossa conversa foi “pesquisa”.

Para Ísis (2021) -diferente do que eu própria vivenciei, por exemplo- a pesquisa esteve presente desde o início de sua vivência com o bambolê. Ela conheceu o bambolê em 2014, através de uma palhaça que conheceu ao fazer parte da primeira turma da primeira escola de palhaços no sul do Brasil- a Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica, localizada em Florianópolis- SC. Ísis (2021) relata acreditar que, por ter tido contato com artistas circenses “contemporâneos” desde o início de sua trajetória com o bambolê, não teve dificuldade em logo em seus primeiros contatos com este malabares, considerar a pesquisa- o “encontrar sua própria linguagem” (Entrevista com Ísis Machado, 2021) - como um elemento presente na prática.

Por outro lado, Ísis (2021) também acredita que em um processo de aprendizagem é sempre importante que a criação caminhe junto com a técnica, para que a ideia de se pesquisar não acabe se tornando apenas uma fuga, um lugar confortável: “Tinha uma parte de mim que ficava num lugar confortável...porque pra você evoluir tecnicamente tem que ter disciplina também, ne? Então é confortável também descobrir o que o meu corpo consegue fazer, sabe?” (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

Para ela (2021), o estudo técnico do bambolê deve acontecer de maneira disciplinada e persistente. Ou seja, que as tentativas de realização de um movimento codificado/truque, sejam realizadas de forma minuciosa e paciente. Parecem surgir então, dois polos: o da pesquisa, onde o bambolê se adapta às vontades do corpo (correndo o risco de propiciar um comodismo), e o da técnica, onde é o corpo quem deve entender como se adaptar ao bambolê para a realização de um movimento específico e codificado (e que, se não contrabalanceada, pode acabar por enrijecer a prática com o bambolê e minar a criação).

Transformar seu estudo pessoal com o bambolê em compartilhado, começando a dar aulas, foi, para Ísis (2021) uma consequência orgânica: “Foi bem natural começar a dar aulas

porque quando tu curte uma coisa, tu quer compartilhar com as pessoas né” (Entrevista com Ísis Machado). E, como processos que caminham e caminham de maneira conjunta, para ela, a pesquisa é não só uma ferramenta de treino pessoal, mas também um elemento sempre presente nas aulas que ministra:

Fico lembrando quando eu comecei a dar aula eu passava só giro na cintura e na mão, sei lá, e eu acho que é importante até pra gente mesmo ampliar esse olhar sobre o bambolê e já desde o princípio tento falar sobre isso e incentivar a busca por uma pesquisa..isso que eu falei né, do teu corpo descobrir o que ele consegue fazer. Porque se a gente pensa que não é só girar na cintura, nossa, fica um universo enorme assim, né? (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

Segundo Ísis Machado (2021), apesar de grande parte de seu aprendizado com o bambolê ter se dado de maneira autodidata, foi tendo aulas com outras pessoas que passou a aprender mecanismos e ferramentas possíveis de se aplicar: “Eu fui aprendendo a ser prof, tendo aulas” (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

Em 2020 Ísis participou, como aluna, da Formação Intensiva de Malabares da “Aliadxs de la Gravedad”, uma plataforma artística e pedagógica de malabares argentina. Essa formação é a primeira da América Latina com tal caráter intensivo voltada ao estudo técnico e criativo dos malabares. Ísis (2021) diz ter desenvolvido muito de sua pesquisa de maneira autoral com o bambolê em tal experiência, o que também a forneceu ferramentas que utiliza em suas próprias aulas.

O aprendizado, quando desenvolvido em uma relação de aula, onde existe alguém propondo possibilidades (professora/professor) e alguém vivenciando tais possibilidades no próprio corpo (aluna/aluno), possibilita um autoconhecimento que acredito ir além do adquirido em um contexto de aprendizado autodidata: somos desafiados a vivenciar exercícios que não vivenciaríamos se fossemos nós mesmos que estivéssemos definindo o caminho a ser percorrido, e neste processo descobrimos que tipo de ferramentas nos ajudam a aprender, e quais ferramentas não. Para Ísis, essa percepção não só a tornou consciente de suas próprias preferências, mas também a deixou mais atenta em relação às particularidades de suas alunas e alunos: “quando eu tinha aula, eu percebia que tipo de aula funcionava pra mim, então eu passei a tentar aplicar nas pessoas também, só que é isso, nem sempre vai funcionar também né” (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

Por isso, Ísis (2021) relata estar constantemente em busca de maneiras outras de dar indicações, sempre se atentando a quem está tendo aula naquele momento. Na aula que tivemos como material desta pesquisa, por exemplo, ela diz ter adaptado as etapas e indicações de experimentação à mim, por saber que meu trabalho com o bambolê está pautado em pesquisa. Estas indicações teriam sido dadas de outra maneira (ou até substituídas por outras) a alunas e alunos com uma experiência com o bambolê diferente da minha.

O cuidado e a atenção às individualidades corporais se mostra nítido desde o aquecimento, etapa que Ísis (2021) considera essencial tanto em treinos pessoais, quanto em suas aulas, e que, infelizmente não é ainda uma preparação difundida entre as pessoas que praticam malabares:

Parece que existe uma coisa específica dos malabaristas, essa brincadeira até que eu falei antes, que malabarista não se alonga, malabarista não se aquece também né? Porque eu acho que a gente sente que “ai, não machuca tanto quanto um aéreo ou sei lá (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

Para Ísis (2021), em um contexto pedagógico, o aquecimento é uma etapa essencial uma vez que não está se lidando com o próprio corpo apenas, mas também e principalmente com o corpo alheio: “os corpos são muito complexos assim sabe, num geral as pessoas não se machucam fazendo bambolê, mas pode acontecer ne, e aí ser professora é uma questão de responsabilidade mesmo” (Entrevista com Ísis Machado, 2021).

FanZine “Sobre Bambolês”

Além de um trabalho pedagógico direto (ministrando aulas, workshops e oficinas), Ísis publicou pela primeira vez em 2017 o FanZine “Sobre Bambolês”, que pode, em algum lugar, ser considerado um material pedagógico, por explicitar conceitos referentes ao bambolear, dicas de como aprender movimentos básicos e conhecimentos gerais referentes a esse malabares.

O FanZine surgiu, segundo Ísis (2021) como uma necessidade pessoal de organizar os conhecimentos que estava adquirindo acerca do bambolê à época. A primeira edição do

zine, feita em 2016, era impressa, artesanal e foi comercializada de maneira independente em vários estados brasileiros.

Nesta primeira versão, Ísis ensina através de textos e desenhos como realizar truques básicos como o giro de cintura, de pescoço e de mão e os equilíbrios. Ao longo dos textos ela dá dicas de como realizar estes movimentos, além de indicar aos leitores que “brinquem com o bambolê”, como uma maneira de experimentar outras possibilidades além dos truques listados.

O FanZine também conta com outros conteúdos como uma breve possível história do bambolê, como fabricar um bambolê caseiro, indicações de bambolistas que a inspiram, algumas dicas sobre a prática com o bambolê de fogo (e inclusive como fabricar um) e explicação entre os diferentes tipos de bambolês quanto a suas características físicas.

Durante a pandemia, foi elaborada uma segunda versão, digital e atualizada do FanZine, com o apoio do edital “S cultura em sua casa” do governo do estado de Santa Catarina. Nesta versão mais atual, além dos conteúdos já existentes na primeira versão, os truques são organizados no que Ísis chama de “conceitos fundamentais”:

“Os conceitos seriam grandes grupos de truques. A ligação entre truque e conceito é evidente. Uma coisa acaba levando a outra. Mas entendi que pensar a partir de conceitos amplia nossa visão para pensar em novas possibilidades de criação que não sejam só truques específicos, valorizando a linguagem pessoal que cada pessoa é capaz de criar com o objeto” (MACHADO, 2020, p. 8).

São listados os seguintes conceitos: giros no corpo, equilíbrios, isolamentos, entradas e saídas, arremessos, rolamentos, swing, antispinning. Cada conceito e seus truques são explicados através de textos, dicas e desenhos. Ísis (2021) diz ter vontade de futuramente elaborar um zine específico para cada um dos conceitos, aprofundando-os.

A Iniciativa de criar um material/registro gráfico e pedagógico para explicitar um conhecimento que é difundido em grande parte verbalmente, ou através de vídeos, é algo extremamente rico e necessário:

Considero importante para a manutenção da linguagem do malabarismo esse tipo de conteúdo pois a maioria do conhecimento que chega até nós é aprendido de boa a boca, e atualmente online. O que é muito fundamental, mas acredito que para o Circo ter um maior reconhecimento enquanto uma linguagem artística contemporânea que está viva devemos ocupar esses espaços acadêmico também, seja dentro de uma universidade ou escrevendo uma FanZine para compartilhar nas redes com o público interessado em Bambolês (MACHADO, 2020, p. 3).

De fato, as artes circenses, como um todo, carecem de pesquisas teóricas e materiais gráficos/escritos que explicitem todo o imenso conhecimento que é compartilhado de maneira oral. O que não deixa de ser, até certo ponto, resquício da tradição das famílias circenses, que passavam seus conhecimentos aos filhos e filhas verbalmente. Como Ísis mesma aponta, a tradição oral e o recente advento do conhecimento compartilhado pela internet são ferramentas igualmente importantes, mas é preciso ampliar os horizontes e possibilidades de difusão dos conhecimentos para além delas.

A produção de materiais teóricos e registros gráficos abre um campo de pesquisa nas artes circenses que vai além da prática, passando a refletir e a discutir sobre o próprio fazer, sobre as nomenclaturas utilizadas, sobre a renovação dos modos de ensino e de prática, e outros temas. A academia não é a única via pela qual é possível criar uma cultura de registro e estudo teórico nas artes circenses, mas é importante ressaltar o quanto, no Brasil, o campo de pesquisa teórica em circo se faz ainda pequeno comparado às outras artes cênicas devido à falta de cursos de graduação na área (o que já existe em alguns países europeus e no México e Argentina, por exemplo), ou até mesmo a escassez de formações institucionalizadas, principalmente voltadas ao ensino de circo.

O estabelecimento de espaços de discussão, formação e reflexão e a criação de materiais de registro, teóricos e pedagógicos não tem por objetivo minimizar ou apagar as visões outras acerca de uma mesma prática circense, e sim, abrir espaço para a difusão cada vez maior de conhecimentos: “Não existe [com o FanZine] a pretensão de fechar uma visão sobre as coisas, é mais pra ser um ponto de partida pra gente refletir e transformar no que nos convier” (MACHADO, 2020, p. 3).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS (MOMENTÂNEAS)

O artista de circo está em relação constante com seu objeto. Pode ter recebido-lo de um ancião, como herança. Pode ter criado-o, concebido, fabricado numa oficina. Em todos os casos, lhe é próprio. Ele o entreviu e se aproximou dele, testou-o, domesticou-o, se apoderou dele. Deste tanto tempo que se conhecem, tonaram-se inseparáveis. Mesmo quando o artista se afasta de seus aparelhos, como o trapezista, ou se larga seu objeto, como o malabarista, é unicamente com a certeza que a conjunção será de novo possível (MALEVAL, 2009, p. 79).

Há pouco tempo, fiz a seguinte pergunta às minhas alunas e aos meus alunos: “Para você, o que é bambolear, hoje?”. Seguem algumas respostas: rodopiar em criatividade; entrar em estado de concentração (que só o bambolê me trás); fugir da rotina; proximidade; uma dança a dois.

Além destas, acrescento mais uma: bambolear é um mundo inteiro de possibilidades. As aulas aqui relatadas (tanto em posição de aluna quanto em posição de professora) e as entrevistas realizadas demonstram como a palavra “bambolear” engloba pesquisas, visões e práticas múltiplas, diferentes entre si e que possuem em comum apenas um elemento: o próprio bambolê. Desde os truques até a criação; desde o entendimento de conceitos até o bambolear aliado a práticas outras como a dança, todo bambolear que existe, e se intitula como tal, é válido.

Contextualizando uma visão acerca do bambolê que parte de uma perspectiva circense contemporânea, a multiplicidade de bamboleios possíveis é totalmente plausível e faz todo o sentido: “Para colocar de uma forma talvez um pouco exagerada, hoje existem tantas linguagens circenses, tantas estéticas quantas são as obras ou os autores” (GUY, 2001, p. 1). Como visto, o próprio ‘circo contemporâneo’ ainda se mostra de difícil definição, justamente por abarcar tantas produções tão diferentes. E se a própria indefinição do que chamamos de circo contemporâneo puder ser o único entendimento certo que temos deste contexto/maneira de se fazer circo, um bambolear circense contemporâneo é qualquer maneira de bambolear que seja guiada por um entendimento diferente do clássico/tradicional. Assim como existem bambolês de formas, tamanhos, cores, e texturas tão diferentes, também diferentes podem ser os corpos que bamboleiam e as pesquisas que desenvolvem.

A partir das entrevistas com Bárbara Francesquine, Ali Salguero e Ísis Machado, foi possível perceber como um único objeto- o bambolê- pode ser conduzido em direção a diferentes pesquisas. Os contextos diversos dos quais as três entrevistadas advêm refletem totalmente em seus trabalhos artísticos e pedagógicos, tornando-os singulares.

Bárbara Francesquine desenvolve uma pesquisa com o bambolê extremamente diversa. Permeada por suas formações em dança, a trajetória bambolística de Bárbara é traçada desde a construção de números mais próximos a uma ideia clássica de circo, até vivências em festivais, arte de rua, e grupos voltados ao fazer circense contemporâneo. A multiplicidade de experiências e formações formais e informais de Bárbara se refletem em sua dinâmica pedagógica em aula: o trabalho técnico a partir de truques existe de maneira consistente, assim como a desconstrução destes (guiada ou não), a fim de se desenvolver os movimentos de maneira consciente e investigativa. A dinâmica de frequente construção e desconstrução vivenciada na aula de Bárbara possibilita o encontro de possibilidades outras a partir de truques-base tornando o aprendizado destes libertador, uma vez que instiga à desintegração, à transformação constante.

Assim como Bárbara, Ali Salguero também desenvolve um trabalho com o bambolê permeado pela dança, mas voltado menos à produção artística, e mais ao fazer pedagógico. A elaboração das propostas pedagógicas baseada na construção passo a passo e pesquisa gradual de movimentos em aula, para que estes sejam possíveis para todos os corpos, explicita nitidamente o olhar didático cuidadoso de Ali. Durante a aula ministrada por ele, a mescla entre técnicas circenses com o bambolê atreladas a elementos comuns na dança contemporânea dá origem a movimentos e composições singulares, refletindo a premissa de se construir em aula um bamboleio que engaje o corpo todo, conscientemente.

Também através da aula e da entrevista realizada com Ísis, percebe-se uma construção pedagógica consciente e estabelecida em etapas, mas que, neste caso, é focada no aprofundamento técnico dos conceitos próprios do bambolê, e conseqüente pesquisa e experimentação através destes. A nomeação e classificação das famílias de truques em conceitos torna a prática pedagógica de Ísis passível de estudo físico, teórico e investigativo. O fanZine “Sobre Bambolês”, onde os conceitos são explicados, é um ótimo exemplo de como a prática bambolística (e circense, em um geral), pode ser registrada, a fim de se

organizar e tornar consciente o princípio que rege cada truque, para que assim seja possível propor desconstruções destes.

As entrevistas e aulas vivenciadas virtualmente para a escrita do presente trabalho explicitam as semelhanças e diferenças entre as pesquisas dos três entrevistados, abrindo campo para inúmeras ramificações, questionamentos e debates que podem e devem ser realizado para que se enriqueça ainda mais o estudo comum sobre as diversas possibilidades e visões acerca do bambolê.

Ao mesmo tempo em que a amplitude de práticas bambolísticas permite a elaboração de cada vez mais pesquisas e criações singulares, é urgente o entendimento e o estabelecimento da prática circense do bambolê como pertencente a uma modalidade específica- o malabarismo. Trata-se de um posicionamento político frente a estigmas relacionados a papéis de gênero e sexualização dos corpos outros que não o do homem cisgênero. Além disso, como já visto, o arcabouço técnico do bambolê é constituído de muitos elementos e princípios também encontrados em outros tipos de malabares, seja na similaridade dos truques (lançamentos são possíveis de serem realizados com a maioria dos malabares, incluindo o bambolê; swings são movimentos comuns tanto ao bambolê quanto às *swing pois* e *flags*; rolamentos podem ser executados com o bambolê e também com bolas de contato), como também em elementos composicionais e de dinâmica, como velocidade de queda do objeto, peso deste, formato- todos relacionados à manipulação de um determinado objeto, que pode ser um bambolê, uma bola de contato, ou uma pedra de jardim. Ou seja, com o entendimento de que o bambolê, em um contexto circense, é um malabares, torna-se possível a comparação e diferenciação deste em relação a outras práticas malabarísticas, construindo pouco a pouco um conhecimento a ser pesquisado, estudado e classificado a fim de se fomentar esta área de conhecimento no circo.

Como já dito, os malabares constituem uma modalidade circense onde o aprendizado se faz principalmente de maneira autodidata ou através do compartilhamento mútuo de conhecimentos. Ainda são raros e escassos os ambientes de ensino-aprendizagem destas práticas onde se estabeleça uma pesquisa e um trabalho pedagógico consciente, e principalmente contínuo.

A tentativa aqui realizada de estruturar e refletir acerca de possíveis ferramentas de ensino do bambolê em uma perspectiva circense contemporânea e os relatos trazendo diferentes maneiras de se dar aula além da que eu própria vivencio é só o começo de um longo caminho a ser trilhado (não apenas por mim) a fim de que os debates no mundo do bambolê também abarquem os aspectos pedagógicos da prática, afinal, todos e todas que praticam bambolê vivenciaram e vivenciam constantemente um processo de aprendizagem (seja de maneira autodidata ou não). A reflexão sobre o ensino do bambolê, encontrando possibilidades e estabelecendo possíveis visões que fomentem o debate pedagógico, estabeleceria uma rica evolução neste fazer não só no sentido educativo, mas também artístico, uma vez que a maneira como ensinamos e aprendemos tem total e estrita relação com a maneira como enxergamos e desenvolvemos nossas vivências artísticas.

O bambolear ainda é muito definido pelo imediatismo das redes sociais, que repassam o produto final, o truque finalizado, de maneira rápida, instantânea, sem que o processo de aprendizagem abarque reflexão, cuidado e olhar atento de uma/um/ume professora/professor/professore, e principalmente senso crítico e criativo. Apesar de defender (e inclusive contribuir com) a difusão de tutoriais bambolísticos nas redes, por entender que estes ajudam a democratizar o aprendizado do bambolê, acredito que de maneira geral, para que os processos pedagógicos se tornem verdadeiramente libertadores, e entendam o bambolear como arte, é preciso que o aprender deixe de ser 'copiar', e se torne 'pesquisar'. Um pesquisar que parte do contato consciente com o bambolê, entendendo este como um campo de estudo complexo, que vai além da busca de resultados imediatos e está pautado na construção passo a passo.

Quanto à educadora, educador e educadore, estes se fazem em processo. E por mais que compartilhem seus experimentos e conhecimentos nas redes sociais em vídeos curtos que podem ser replicados e reassistidos milhões de vezes, é no contato (que pode ser presencial ou virtual) com os alunos que o ensinar de fato se consolida. No adaptar de um exercício no meio da aula para abarcar uma dificuldade ou uma impossibilidade corporal de alguém; na escuta atenta do que os alunos têm a dizer, a elogiar, a reclamar e a sentir; no refletir após a aula dada, e pensar: 'esse exercício funcionou' ou 'isso não deu muito certo' ou 'essa abordagem deu certo com a outra turma, mas não deu pra essa'; no planejar e replanejar de aulas; na atenção para as inseguranças e medos; no auxiliar cada uma a

descobrir suas preferências e gostos, e constituir o seu próprio bambolear. É na situação, viva e presente do ensinar e do aprender que a/o/u professora/professor/professore aprende e ensina. E erra. E acerta. E se transforma. De novo e de novo.

E é exatamente pela transformação constante do que eu acredito e vivencio como artista, aluna e professora, que a presente pesquisa, que sempre teve como objetivo refletir acerca do ensinar e do aprender bambolê contemporaneamente foi modificada, e continua a ser. Este é um registro escrito do que acredito até o presente momento em que escrevo estas conclusões finais, que só são chamadas assim por fins burocráticos. Esta não é de fato minha conclusão final, são apenas disparadores para mais perguntas e reflexões acerca de quantas outras infinitas maneiras se pode bambolear. O bambolê é um mundo inteiro, que gira, gira...mas que também pode ir muito além de girar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, n.1, p. 101-112, 2001. Disponível em: Acesso em: 20 nov. 2021.

BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. **Ensaio de um corpo circense**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2010. 113f. Dissertação (mestrado)- Programa de Pós Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; DUPRAT, Rodrigo Mallet. Educação física escolar: Pedagogia e didática das atividades circenses. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 171-189, jan. 2007.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BUTCHER, Emily. **Treating the Trick: Choreographic Mechanics of Contemporary Circus**. **Middletown**: Wesleyan University, 2017. 141 f. Tese (Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance)- Wesleyan University, Middletown, 2017.

CALLING. **Carpetbag Brigade with the Blackmagic Cinema Camera**. 2014. Vídeo.

CÉLINE, Par Pereira. **La Figure des Corps Performants au Cirque Contemporain**. Montreal: Université de Montréal, 2008. 92 f. Tese (maîtrise en communication option médiatique)-

Département de Communication, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, Montreal, 2008.

COSTA, Isabel Alves. As artes do circo. **Sinais de Cena**, p. 49-56, 2005.

DAVID, Gwénola. Os acidentes da narrativa: uma poética do espaço-tempo. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 95-100.

GUY, Jean-Michel. Les langages du cirque contemporain. **Produções da Universidade de verão "L'école en piste, les arts du cirque à la rencontre de l'école**, p. 7-16, 2001.

_____. Les mille visages du cirque dans le monde- Panorama du cirque contemporain. In: **ARTCENA- Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre**. Disponível em: <https://www.artcena.fr/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/les-mille-visages-du-cirque-dans-le-monde> . Acesso em: 09 jan. 2022.

_____. Jogar não é brincar. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 87-94.

KANN, Sebastian. Dissapearing acts: updating the contemporary circus. **Circus Now**, 2015. Disponível em: Acesso em: 05 mai. 2020.

_____. Part 2- Dissapearing acts: updating the contemporary circus. **Circus Now**, 2015. Disponível em: Acesso em: 29 abr. 2020.

LACHAUD, Jean-Marc. Sob o risco da mistura. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 53-59.

LIEVENS, Bauke. Primeira carta aberta ao circo [First open letter to the circus]. In: **Etcetera**, 2015. Disponível em português em: Acesso em: 15 jun. 2021.

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

PEIXOTO, Bianca Simões. Dança, circo e risco: diálogos na cena contemporânea. **Revista Aspás**, v. 3, n. 1, p. 85-95, 1 dez. 2013.

PENCENAT, Corine. Atleta, ator, artista? In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 39-44.

SACCHI, Wellington. **A identidade saltimbanco**. Campinas: UNICAMP. 2009. 107f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SANCHÉZ, Álvaro Palominos; *et al.* **Pedagogia del malabarismo**. Chile, 2018.

SKUSETH, Karoline. Not Necessarily Beautiful- a Newborn Circus Critic's Confessions. Circostrada Network: **Art Writers & Circus Arts**, v. 2, p. 19-21, ago. 2010.

VASCONCELOS OLIVEIRA, M. C. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 34, 2020. DOI: 10.9771/r.v1i34.35556. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ZACCARINI, John-Paul. **Circoanalysis: Circus, Therapy and Psycho-analysis**. Estocolmo: University of dance and circus, 2013.

APÊNDICE A- Dicionário Bambolístico

No presente trabalho são citados alguns nomes de truques comuns a quem bamboleia, mas pouco conhecidos por quem não tem contato com este malabares. Aqui você encontra tentativas de breve explicação escrita e imagética destes grupos de movimentos.

Anti-spinning- Movimento onde se gira o bambolê na mão, em frente ao corpo para um dos sentidos, e se movimenta o braço esticado no sentido oposto ao do giro a fim de traçar quatro pontos no espaço (cima, baixo, esquerda, direita) continuamente.





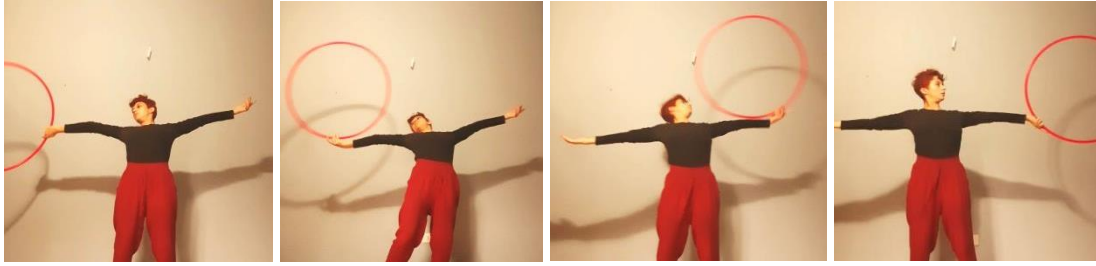
Breaks- Na língua inglesa, a palavra *break* pode significar ‘quebra’ ou ‘pausa’. Estes truques consistem, basicamente, na interrupção momentânea de uma determinada movimentação em fluxo realizada com o bambolê. Tal interrupção é causada por uma parte do corpo que trabalha naquele momento como uma barreira, um obstáculo, um

impedimento. Este membro-obstáculo impulsiona o bambolê tão logo se choça contra ele, levando-o a se movimentar, logo em seguida na mesma direção em que se movimentava, porém no sentido contrário. Por exemplo: se de início o bambolê construía uma trajetória de movimentação na horizontal indo da esquerda para a direita no espaço (um giro na cintura, por exemplo), no momento em que o break ocorre, ele passa construir a mesma trajetória de movimentação ainda na horizontal, porém realizando o caminho inverso: da direita para a esquerda.

Chairhooping- A pesquisa e prática que consiste em realizar movimentos com o bambolê estando em contato físico com uma cadeira (sentado, deitado, e em outras diversas outras

posições).





Chest Roll/rolamento de peito- Movimento onde, com os braços abertos ao lado do corpo, na altura dos ombros (traçando uma linha reta de uma mão até a outra), se inclina levemente a coluna para trás e se impulsiona o bambolê com uma das mãos para que ele role em linha reta, passando pelo peito e chegando até a outra mão, com os braços sempre esticados.

Folds- A palavra *fold* significa ‘dobra’ na língua inglesa. Os folds podem ser divididos em dois tipos- aqueles onde se executa dobras do bambolê ao redor do braço de maneira geométrica/linear no espaço, e aqueles onde se impulsiona o bambolê a fim de “enrolá-lo” ao redor do braço dando a impressão de dobras espaciais contínuas e curvilíneas.



Giros- Movimentações em que se impulsiona ritmicamente o bambolê, com a circunferência deste localizada ao redor de um membro do corpo (mão, cintura, braço, pernas, pescoço, pé...) que é responsável pelo impulso, fazendo o bambolê rodar, girar em torno deste membro (eixo).





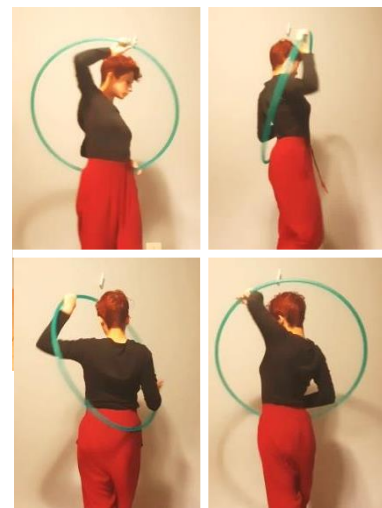
Isolation/isolamento- (O exemplo de isolamento realizado nas fotos acima é o mais conhecido deste grupo de truques, e também é comumente chamado de 'ponto fixo'). São truques que contam como princípio básico a movimentação do bambolê ao redor do ponto localizado exatamente no centro da circunferência que, ou não se altera espacialmente, ou se altera traçando linhas retas no espaço (verticais, horizontais, diagonais, ou a combinação de mais de uma destas em trajetos específicos).



Mandalas- Como o próprio nome sugere, são truques onde o bambolê traça uma trajetória curvilínea ao redor do corpo (de

cima, passando por um dos lados, por baixo, pelo outro lado, até voltar para cima), geralmente conduzido pelas mãos, estabelecendo uma imagem espacial que se assemelha à de uma mandala.

Smear- A palavra *smear* significa 'esfregar' na língua inglesa. Para este tipo de truque, deve-se conduzir o bambolê com uma ou duas mãos, de maneira que ele passeie/seja esfregado ao redor da cintura continuamente. Costuma-se girar o corpo ao mesmo tempo em que o movimento com o bambolê é realizado.





Vortex/tornado- Este truque consiste em impulsionar para cima o bambolê que está em volta da cintura (geralmente em um giro de cintura) com uma das mãos, que segura o bambolê atrás do corpo. Com o impulso, o bambolê sobe de maneira a se manter em um plano horizontal no espaço. Após troca-se o bambolê de mão descendo novamente em volta do quadril, em um looping. É comum que se gire o corpo para um dos lados ao mesmo tempo em que se impulsiona o bambolê para cima, pois a força centrífuga aplicada ao bambolê por conta do giro ajuda a estabiliza-lo no plano horizontal.



Wedgie- Movimentação onde se utiliza da pressão entre as coxas como apoio para o bambolê e do impulso realizado pelo movimento contínuo do quadril e joelhos de um lado para o outro, movimentando o objeto de uma diagonal à outra do corpo.



Weave- Também conhecido como *swing* (provavelmente por ser um movimento básico de um malabares chamado 'swing poi'), este truque consiste em direcionar dinamicamente o bambolê de um lado para o outro do tronco utilizando uma mão, e criando uma trajetória com o bambolê que se assemelha a um "símbolo de infinito". 'Weave' em inglês significa 'tecer', este truque também remete a uma costura imageticamente.



APÊNDICE B- TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

Transcrição da entrevista com Barbara Francesquine

Gabi: Primeiramente gostaria que você me contasse um pouquinho da sua trajetória com o bambolê, num geral, suas referências...E como você começou a dar aula de bambolê, em que contexto e de que maneira.

Bárbara: Eu já fazia malabares, trabalhava com fogo, e fazia parte...faço até hoje parte de um coletivo que chama Biolumini, de pirofagia. E aí na época, chegou uma menina dos Estados Unidos (ela era brasileira, mas ela estava morando lá e voltou pro Brasil) e ela fazia bambolê, e ela fazia desse jeito diferente que eu nunca tinha visto. Então ela foi a pessoa que eu primeiro olhei e falei “uau, que coisa bonita!”. Mas como eu nunca soube fazer bambolê na minha vida, nem passava na minha cabeça conseguir fazer o que ela fazia.

Passou bastante tempo assim, a gente convivendo, e um dia eu não sei porque, eu vi no youtube... eu descobri que bambolê em inglês era hula hoop, e aí a hora que eu coloquei isso no youtube apareceu um monte de coisa! Porque até então eu também achava que era uma coisa muito dela, então eu ficava me sentindo constrangida de querer aprender algo que era dela. E aí de repente eu vi que não, que era uma coisa do mundo, que um monte de gente fazia exatamente a mesma coisa assim... Então foi quando eu comecei a querer aprender e na época foi bem assim por ver vídeo de umas meninas dos Estados Unidos fazendo... A menina que eu gostava de assistir os vídeos... não tinha muito tutorial, era mais os vídeos dela se apresentando assim, nas raves, basicamente. A menina que eu gostava...eu não sei pronunciar o sobrenome dela, é Nana- sobrenome complexo que eu não sei pronunciar. Mas o nome artístico dela era tipo *hoopalicious*... que é uma menina bem magrinha, loira, enfim... Ela foi referência pra muita gente que começou nessa época, tinha um jeito bem *'raver'* mesmo.

Bom, essa menina que fazia bambolê aqui no Brasil era bem reservada assim, ela não era muito de ensinar e etc. Mas ela passou bastante tempo se apresentando com a gente

nos festivais, e acho que fomentando essa vontade nas outras pessoas (principalmente nas mulheres) que olhavam e falavam: “Nossa, que bonito, quero aprender!”.

Então quando eu comecei a treinar, e comecei a desenvolver, tipo, meio autodid... não, meio não, autodidata, eu fui desenvolvendo por conta própria, muito rápido surgiu uma demanda de pessoas querendo aprender. Só que antes eu já fazia outras coisas né, então eu fiz aula de dança flamenca, depois enquanto eu ia pesquisando o bambolê, eu fiz muitas oficinas de dança aleatórias assim, numa época em que as companhias de dança, nas contrapartidas em que elas ofereciam oficinas estava na moda na época fazer uma oficina que falasse sobre o processo criativo do espetáculo. Então nessas eu fiz tipo muitas (muitas mesmo) oficinas de criação. E daí isso foi depois o que pautou todo o meu olhar com o bambolê daí pra frente. Então quando as meninas começaram a falar “Ah, quero aprender...” e eu comecei a dar as primeiras aulas, foram duas coisas que me pautaram: um-tentar desmembrar o truque, digamos, o máximo possível, em quantas possibilidades fossem possíveis porque cada corpo é um corpo, cada experiência é uma experiência então tem gente que vai entender mais fácil você falando de um jeito, tem gente que vai entender mais fácil você falando de outro... Então pra mim foi assim, um juntar, colecionar maneiras de explicar a mesma coisa, com esse lugar que já vinha da dança, de toda essa experiência fazendo essas oficinas, de que era legal você poder pesquisar a sua coisa. Que isso foi outra coisa que eu reparei também: no início, quando você aprende o bambolê, automaticamente você começa a dançar. Por si só ele te traz um movimento que você sente que está dançando, assim, e que é um movimento super gostosinho e bonitinho e tal. E aí com o tempo eu comecei a questionar isso, pensar “Ué, mas se a gente não for além vai dançar todo mundo igual porque vai ser a dança que... ele te dá uma dança! Aí se você continua com ela, ou se você transforma ela, vai de você, assim... Então foi mais ou menos isso, como eu comecei a dar aula.

Gabi: Qual malabares você fazia lá no começo, que tipo de malabares? Você falou que era fogo né, mas o que era, swing poi?

Bárbara: É, eu sempre fiz swing poi...assim, dos que eu fiz mesmo né... swing poi, *rolling*, não sei se você conhece, é um que parece contato, mas as bolinhas são menores e você roda

vários na mão. Então, desses de manipulação eu fazia vários, mas o que eu mais me dedicava mesmo eram o swing poi e o *rolling*.

Gabi: E em que ano mais ou menos foi esse processo que você falou, que você começou a aprender e daí veio esse lugar de você descobrir essa maneira outra de bambolear e tal?

Bárbara: Olha, eu acho que eu comecei a fazer bambolê, foi talvez em 2008... Assim, o meu processo com o bambolê foi muito lento. Eu tava na faculdade na época, tinha parado de treinar tudo... Eu tinha entrado na faculdade em 2007 e tinha falado “não, agora eu vou fazer faculdade!”, e era uma faculdade que me consumia bastante. Então é isso, eu vi esses vídeos no youtube, aí um tempo depois descobri um tutorial de como fabricar meu bambolê, aí passou um tempão, fiz um bambolê, aí levei um dia na praia, eu e minhas amigas começamos a brincar, aí nunca mais peguei, aí passou uns meses peguei de novo... Então assim, foi um processo de aprendizagem bem dilatado, sabe? Porque demorou pra cair a minha ficha e eu falar “não, faz só isso da sua vida mesmo!”. Então não sei muito dizer quando..., mas imagino que tenha sido assim, 2009, pelo menos um ano entre eu fazer meu bambolê e aí eu começar realmente a olhar pra ele, acho que foi isso.

Gabi: A gente sabe que o bambolê hoje está inserido em diversos contextos, sendo abordado, também, de diversas maneiras, desde o *fitness hoop*, até o bambolê na prática artística na dança, no circo, nos festivais, enfim... Você considera que o que você faz hoje é circo? E por quê? E você se considera malabarista, em relação ao bambolê? E por quê?

Bárbara: Eu considero circo, mas eu também considero dança e eu acho que depende muito do que eu tô fazendo no momento, assim. Tem vezes que eu realmente tô fazendo uma construção circense... e aí por que eu considero circense? Porque eu tô focada em demonstrar toda a minha habilidade com esse equipamento, em surpreender as pessoas, o meu objetivo é que elas se surpreendam de alguma forma. Para além das outras sensações que a gente busca né, não precisa ser só isso, mas eu entendo que quando eu tô ali com o bambolê e eu realmente quero que elas se surpreendam, e tô trabalhando nos truques, é um lugar bem específico. Eu acho que o circo não é só limitado a isso, mas isso é uma coisa que automaticamente cai no circo. Então é isso, uma manipulação de objetos que busca surpreender as pessoas, eu acho difícil de desvincular do circo.

Agora, tem momentos que esse não é o meu objetivo, não é minha pira, então são momentos que eu acho que eu tô mais próxima da dança, enfim, outros lugares. Mas não costumo muito definir, eu defino por questões burocráticas de edital e mercado de trabalho eu acho, senão eu não definiria.

E se eu considero malabarismo? Também depende, eu acho que no geral sim, porque é uma manipulação de objeto, então pra mim toda manipulação de objeto é de certa forma um malabarismo. Mas é isso, as vezes eu não tô exatamente focando na técnica dessa manipulação, tô focando na forma, no desenho, outras coisas que talvez quem olha tenha dificuldade de enxergar como malabarismo, mas eu dentro de mim sei que isso vem de um lugar que é pautado pelo malabarismo.

Gabi: Quando você fala isso da dança... Claro, você falou que você se define mais pelos fatores externos e tal, mas se você fosse fazer essa separação... você falou que quando tá relacionado ao circo tem a ver com o surpreender e tal, e quando tá voltado mais pra dança? Estaria relacionado com o que, que tipo de pesquisa estaria mais relacionada com o bambolê em relação à dança pra você?

Bárbara: Assim, falando de uma maneira bem simplista, literalmente pra colocar separações, quando pra mim a prioridade é uma qualidade de movimento, uma proposta de movimento, e eu estou disposta a abrir mão dos truques, porque talvez essa proposta de qualidade não dê conta dos truques... então se eu tô disposta a abrir mão deles, tô disposta a abrir mão de surpreender o público nesse lugar virtuoso, eu estou indo mais pra uma direção da dança. Não que a dança não seja virtuosa também, mas o circo por si só já é virtuoso, então pra mim, inclusive quando eu tô ensinando, fica mais fácil dividir assim. Só por uma questão de objetivos mesmo, pra gente poder fazer escolhas, como: eu preciso fazer uma escolha na hora de montar meu número, meu espetáculo, minha cena, então geralmente eu falo isso: “Se você está realmente priorizando sua qualidade de movimento, sua proposta de movimento, enfim, alguma coisa do gênero, fique nela e desencane, tudo bem se ela não encaixar no picadeiro, tudo bem se você se sentir deslocada em um cabaré, sabe, porque é outro objetivo”.

Gabi: Você considera que o que você faz é circo contemporâneo ou não? E por quê? Aí acho que tanto nessa relação de editais, os lugares que você habita em relação ao circo... porque

são diferentes né, lugares mais tradicionais, editais voltados pra coisas mais contemporâneas, digamos... mas também em relação ao cerne das coisas que você faz com o bambolê.

Bárbara: É difícil também de falar: “é isso, e ponto”, porque eu vejo que o circo contemporâneo pode estar pautado pela técnica, pela dramaturgia... então assim, pra mim alguns números tem uma dramaturgia tradicional, mas que tecnicamente são contemporâneos, ou seja, a técnica não é tradicional, mas está nessa caixinha ainda do “truque, truque, truque, truque”, só que construído com mais respiro..., mas ainda assim, quando eu estico e ponho uma coisa do lado da outra, eu particularmente vejo uma dramaturgia mais tradicional. Na hora de me inscrever nos editais eu vou me colocar como “contemporâneo” se eu precisar fazer isso, mas eu geralmente não preciso, e eu não coloco, porque eu me vejo híbrida, assim. Às vezes eu quero fazer um número mais tradicional de trução, seja por conveniência, porque realmente é mais fácil de você circular no mercado circense quando você tem um número assim; ou seja, porque eu treinei pra caramba e falei: “ah, chega, quero mostrar isso pra que isso tenha algum sentido na minha vida!”. E às vezes eu quero desenvolver minhas piras, que não necessariamente estão relacionadas à técnica, e aí eu vejo realmente como um lugar contemporâneo. Mas é isso, eu vou de um lado pro outro.

Gabi: Agora eu queria te perguntar um pouquinho mais, qual a sua relação com os truques, os movimentos codificados e tal... como foi no seu processo de aprendizado e como é hoje. Hoje você já falou que sai um pouco mais desse lugar, mas como é que foi no seu processo de aprendizado, você começou aprendendo truque, né? Aí como que virou a chavinha de desconstruir isso... enfim, um pouco sobre isso.

Bárbara: É, comecei aprendendo alguns truques, nesse lugar mesmo de tentativa e erro, e aí depois eu comecei a pensar as nuances dos truques. Então ah...sei lá, pra fazer o truque do ombrinho, eu preciso subir o ombro, descer a cabeça e inclinar o tronco...e se, eu mudar o tempo das coisas? Ao invés de fazer ‘um, dois, três’, eu fizer ‘um, dois...três...’, ou se a minha intenção na hora de trocar o braço quando ele está no [giro de] peito, ao invés de deixar o acento do braço sempre pra cima, eu começar a tentar trazer o acento do braço pra baixo, ou brincar com esses acentos...então começou assim, com essas coisinhas... ah, e se eu

tentar fazer bem rápido, o mais rápido que eu conseguir... hoje em dia o bem rápido, mais rápido que você conseguir tá super na moda no bambolê assim, principalmente porque aconteceu esse movimento dos bambolês diminuírem novamente, na minha época eram bambolês enormes, super pesados, então assim, bem rápido era algo que criava um contraste, tinha que mover toda aquela massa de bambolê $\frac{3}{4}$ de 100 cm. Então foi um pouco por aí essa desconstrução de só pensar o truque pelo truque. Daí o que mais você perguntou?

Gabi: Ah, e aí como hoje você enxerga isso num geral, assim, acho que você já falou, mas só pra fixar bem: como você entende hoje na prática essa relação dos truques?

Bárbara: Olha, os truques são importantes. Assim, pra quem quer aprender truque né, pra quem quer fazer nesse lugar mais convencional do circo eles são importantes, mas de maneira geral eu os acho importantes porque eles são o seu vocabulário, quanto mais vocabulário você tiver, mais você pode desconstruir, modificar, discorrer...como é que você escreve um texto se você não sabe palavras? E aí depois você pode brincar com as palavras, pode juntar uma palavra na outra, pode criar o seu próprio universo ali que talvez ninguém entenda, mas você sabe o que você tá fazendo ali, né. E quanto mais propriedade você tem em um truque, quanto mais segurança você tem em fazer ele, mais fácil você consegue desconstruir. Então é um pouco esse lugar, eu acho os truques importantes, eu acho que eles abrem caminhos! Eles podem fechar também, se você ficar paranoica, mas eles podem abrir né. Acompanhando a história do bambolê, de como a moda foi se modificando, o que era moda antes, o que é moda hoje, os truques de cada momento, tem muito a ver com isso também, as pessoas vão muito a fundo em uma coisa e de repente explode um milhão de possibilidades que a gente nem imaginava. É isso, eles são importantes, eu só não acho que a gente deva colocar como a coisa mais importante da nossa vida.

Gabi: Quais você considera suas principais questões artísticas nos seus trabalhos? Aí pode ser, sei lá, de um trabalho que você esteja mais imersa agora, ou num geral, como você preferir dizer. E como essas questões artísticas influenciam no seu trabalho docente. Você acha que influencia? Ou não, são coisas separadas? Enfim, como é pra você?

Bárbara: Eu acho que as minhas questões artísticas básicas sempre foram a pesquisa desse equipamento, encontrar caminhos novos, novas maneiras de diálogo com ele, novas formas

de expressão... Então o que eu consigo espremer dali? Sempre foi essa a minha pira. E ao mesmo tempo eu sempre tive minhas questões com o mundo, então eu sempre quis falar das minhas questões com o mundo. Obviamente eu não consegui, é super complexo, é uma questão que continua em pauta ainda hoje na minha vida. E por querer falar e não saber como, muitas das minhas questões se voltaram pra mim, falar sobre mim, porque eu achei que era mais fácil entender como expressar as coisas começando por mim mesma pra depois tentar falar sobre algo que é tão mais profundo e complexo como o mundo. E aí é claro que vai varia de trabalho pra trabalho, mas isso sempre está em todos os trabalhos de alguma forma.

E como isso influencia na minha didática, na minha questão como professora? É... depende. Se eu tiver tempo, uma oficina longa, algumas horas disponíveis, dias, etc., são questões que eu vou trazer. De investigação do bambolê... então geralmente eu vou passar a base de um truque, depois aos poucos ir propondo uma investigação, enfim. Como quebrar as coisas que eu mesma dei né, como sair do que eu mesma propus. Eu gosto bastante de dar oficina de criação, também de número, enfim, de cena. Então assim, me influencia nesse lugar né, as coisas que eu gosto de ensinar, mas a minhas questões artísticas, que essas são as minhas questões com o mundo, por exemplo, eu já não trago, são minhas. Eu vou só tentando oferecer caminhos: “Se você tem as mesmas crises que eu, vamos por aqui, quem é diferente tem esse outro caminho aqui”, sabe? Enfim, é um pouco isso.

Gabi: Você diz assim, talvez dar pros alunos pra que eles cheguem às suas próprias questões artísticas, poderia se dizer assim?

Bárbara: Sim!

Gabi: Agora, em quais espaços ou circuitos você trabalha com o bambolê? Aí falando um pouco mais sobre o modo de produção, que você chegou a citar um pouquinho... E qual lugar à docência ocupa nesse âmbito, então você dá aula esporadicamente, você tem turmas fixas? Assim, como é pra você ganhar dinheiro com o bambolê?

Bárbara: Eu ocupo bastante o circuito circense, de festival de circo, de cabaré de circo, evento de circo, essas coisas. Quis abrir outros espaços e não soube como. Bem, tem claro o

universo da música eletrônica, que foi onde eu nasci, eu comecei a fazer malabares nas raves, e que eu tenho abertura aí, mas é um universo difícil de ganhar dinheiro, sabe? Então eu fui abrindo mão dele. É uma delícia, você pode fazer o que você quiser, é uma bolha de experimentações livres, mas não é fácil ser bem remunerado. Então acaba que eu fico bastante nesse lugar do circuito circense... faço corporativos também, mas sempre vinculado ao circo, não me contratam como dançarina, não me contratam como outra coisa, é como circo. E editais também, circo. Até já tentei arriscar escrever um edital de dança, mas é tão diferente... também acho que a gente vai se enquadrando em uma escrita né, o edital de circo é muito mais fácil mesmo de escrever que um edital de dança ou de teatro, e aí tem todo o embasamento que você dá para as coisas que acabam me deixando ali eternamente no edital de circo.

Quando eu viajo, também faço rua... e aí também: circo. Eu gosto muito das outras coisas, mas eu não sei como ganhar dinheiro com as outras coisas. Até a construção dos meus números que eu realmente invisto e boto pra gente, giram muito dentro dessa dramaturgia circense mais tradicional, porque é onde eu sei que eu vou ter um retorno financeiro mais rápido. As outras coisas, um bambolê...um bambolê acho que é uma coisa que eu vendi duas vezes na vida, sabe, se não tiver mais bambolês eu mesma entro em crise! Eu tô num cabaré com um monte de malabarista fazendo um monte de coisa, eu começo a entrar em crise assim. É uma besteira minha, mas ela consome.

E a docência? Então, quando eu comecei a fazer bambolê eu dava bastante aula, organizava workshops... teve uma época que eu falei: “não, bora movimentar esse meio”, então eu dava toda semana, não lembro se era uma ou duas vezes por semana, ali no Centro Cultural Vergueiro, uma aula que tinha um valor mínimo, mas as pessoas podiam contribuir com mais, e que aí foi um momento que eu consegui dar um pouco mais aprofundado assim, passar os conceitos. Mas é assim também, é muito rotativo, então era aprofundado pra mim, porque para os alunos, assim, um vem em uma aula, o outro vem na outra...

Depois fiquei um tempo com uma turma de bambolê em uma escola de dança tribal, da Rebeca Pinheiro, na época que ela tinha a escola dela... e depois desencanei das aulas regulares, achei que era muito difícil, e passei a organizar só workshops pontuais, assim, uma vez por semestre, uma vez a cada quatro meses, eu organizava workshops temáticos. E

sempre tentando entender como estava o circuito do bambolê em cada cidade. Então São Paulo chegou uma hora que eu falei: “essa galera precisa de técnica”, aí eu dava workshop assim- ah, vamos aprender dois bambolês, vamos aprender três bambolês... Dependendo eu falava: “não, bora fazer criação”, aí organizava assim. Organizava em vários lugares, onde eu ia, eu organizava. Rio de Janeiro, São Paulo, Natal, Recife, Belém, então onde eu ia, eu tinha essa disposição de tentar fazer virar um workshop.

Daí começaram a surgir muitas bambolistas né, eu não fui a única pessoa que estava ali difundindo. A Mariana, da Cia Bambolística, foi uma pessoa que deu muitas aulas gratuitas, e ela doava os bambolês que ela fazia. Então conforme foram surgindo muitas bambolistas, muitas ofertas de aula, outros valores também, fica mais difícil você organizar um workshop cobrando um valor X, que pra mim era um valor que me remunerava justo, assim, porque aí tem muitas ofertas, as pessoas também se acostumam com os valores mais baixos de quem tá chegando... que eu não tenho nenhuma crise com isso, eu acho que é o processo natural, sempre vai ter alguém que tá há mais tempo no mercado cobrando mais que você, e sempre vai ter alguém que tá chegando no mercado e vai cobrar o que pra você é um absurdo, mas é isso, então tudo bem. E aí por conta disso eu fui também diminuindo a frequência dos workshops, porque aí começou a ser muito trabalho de divulgação pra conseguir fechar turma. Nos últimos anos ainda tentei manter mais ou menos isso, um por semestre, pelo menos... Eu adoro dar aula, na verdade, não gosto muito das aulas regulares porque elas me prendem, mas eu gosto muito de dar aula. Então eu gosto de organizar workshop para as outras pessoas também, fiz o Encontro Brasileiro de Bambolês de 2015, que foi aqui em São Paulo...O Encontro Brasileiro de Bambolês começou em 2012, eu acho, e cada uma organizava um ano, mas basicamente as mesmas pessoas organizaram os três primeiros anos porque ninguém se prontificava a organizar. Foi um em Floripa, uma no Rio, aí eu organizei o terceiro em São Paulo, que foi muito legal também. Mas isso né, o bambolê precisa de espaço... conforme você vai se profissionalizando você entra em várias questões- espaço: “aí queria tanto uma sala grande, com um chão gostoso, uma sombrinha” ... E aí como as pessoas não estão habituadas a investir uma grana e falar: “vou fazer esse workshop de bambolê”, também não é viável alugar uma sala. Então a minha docência esbarra muito nessas questões, eu acho que eu daria mais aulas se fosse mais simples, se tivesse um mercado mais estabelecido. Vejo muita diferença entre o cenário América Latina

e o cenário europeu. Teve um ano que eu escrevi para uma menina que organizava uma convenção de bambolês na Turquia, perguntando se ela queria instrutor, e ela falou que já tinha fechado, mas que pra todos os professores que quisessem ir no evento ela estava dando um desconto. Então saía tipo, por mil euros com desconto, o ingresso... e eu fiquei muito chocada! Pensei: “caramba, tem gente que paga mil euros pra ir numa convenção de bambolê, aqui as pessoas não pagam 500!”. Então eu vejo que lá, assim... talvez também por conta do transporte, ir de um país para outro é mais barato e etc., as coisas se alastram mais rápido e alcançou diferentes públicos, não só artistas e pessoas que vivem de arte, mas também pessoas que fazem isso por *hobbie*, que geralmente são as pessoas que conseguem sustentar o mercado. É muito difícil a gente enquanto artista investir nesse tipo de coisa.

E é isso, foi uma coisa de alastrar mesmo, porque quando eu fui pra lá em 2012 quase não tinha gente que fazia bambolê. Tinha algumas pessoas, que eu conheci em 2012, não conhecia antes, bem avançadas também, tipo a Gayle, que é uma malabarista incrível, mas eu não via nos lugares. Aqui no Brasil, acho que porque a gente é um país muito grande, você vê uma pessoa ali, outra lá distante, aí pra um se encontrar com o outros, três metrô, duas horas, aí não rola muito esse movimento de se juntar, que nem rola nos outros lugares.

Gabi: Você falou que você se sente presa quando existe um processo didático mais regular assim, em que sentido?

Bárbara: É porque eu gosto de viajar, eu gosto de trabalhar viajando, então me dá agonia quando eu tenho uma responsabilidade semanal que pode talvez me impossibilitar de fechar um contrato ali... enfim, é nesse lugar. Eu também não tive experiência tão longas com aulas regulares, duraram alguns meses, mas eu gosto mais das aulas pontuais, que eu sinto que as pessoas vêm mais frescas, é aquela a oportunidade, elas querem muito aprender. Aula regular... eu mesma sinto que as vezes vou mais cansada, não tô tão afim, tem dias que eu tô empolgada... e quando você paga pra fazer uma vez, é aquilo sabe, não tem muito espaço pra não ter empolgação!

Gabi: Exato, você tem que estar empolgado! Aí agora falando um pouco mais sobre o workshop, a oficina que eu fiz com você recentemente, porque eu tô querendo fazer relatos do que eu vivi como aluna, do que eu vivi como professora, eu tô querendo mesclar um

pouco as coisas. Então eu trouxe algumas perguntas voltadas pra oficina que eu vivi né, que eu fiz com você.

Primeiro, uma coisa que me chamou bastante a atenção na primeira da aula da oficina, em que trabalhamos os equilíbrios, foi que você escolheu manter o foco apenas no equilíbrio de mão, trazendo diversas possibilidades em cima deste equilíbrio: entradas, saídas, coisas no meio- jogar de uma mão para a outra, enfim, sempre focado nesse movimento específico que é o equilíbrio na mão, a gente não fez em outras partes do corpo. Aí eu queria saber sobre o seu planejamento de aulas, quais elementos você acredita serem importantes didaticamente para abordar um tipo específico de movimentação ou truque. Então, tipo, você costuma fazer isso, pegar um tipo específico e desmembrar muito ele em uma aula? Por que você fez essa escolha de trabalhar esse equilíbrio de mão dessa maneira, nesta aula?

Bárbara: A maneira como eu planejo as aulas varia muito também, varia muito do público, do nível técnico das pessoas, do interesse, assim, se eu consigo mais ou menos mapear... Quando surgiu essa coisa da oficina do SESC, eu fiquei bem no escuro porque eu não estava cuidando das inscrições, então eu não sabia quem estava se inscrevendo. A proposta era dar uma oficina mais avançada, porque eu acho que falta esse tipo de oficina de bambolê, e também porque a Vulcanica tinha dado pra iniciantes, um mês antes. Mas avançado também é muito relativo, a gente não sabe exatamente o que é avançado, a gente não sabe o nível avançado de cada um. Então a princípio eu tinha esboçado uma proposta que era duas aulas de truque que são mais difíceis mesmo, e era isso. E aí eu ia desmembrar, mas ia ensinar truque. E aí a hora que eu fui sentindo um pouco assim, eu fui modificando na verdade a aula, porque ia ser muito difícil. E ainda mais por ser online, fica mais difícil ainda, é uó! E aí eu fui adaptando, e é isso, veio uma turma bem multinível. Então quando isso acontece, eu tento sempre focar em poucos truques que tem variáveis elaboradas, e aí eu vou sentindo a turma. Então, vamos ficar aqui no equilíbrio de mão porque é a base do equilíbrio, mas se tem alguém que já consegue, aí eu consigo, com essa pessoa especificamente, com esse grupo de pessoas, avançar para coisas que são mais elaboradas, mas que mantém o mesmo contexto pra quem ainda não sabe não ficar ansioso também. Eu já tive essa experiência, de as vezes sair um pouco do contexto do que uma pessoa iniciante está fazendo, e por mais que você fale: “não, fica aí, você está aprendendo esse...”, a pessoa

fica ansiosa, ela quer testar outra coisa, muito difícil de controlar isso! Então eu tento sempre fazer algo que tem essa variação, mas não é tão distante daquilo ali, então tudo bem ficar ali, se quiser tentar esse tudo bem, mas volta ali... Então essa oficina do SESC foi mais ou menos isso, assim, eu fui tentando sentir o grupo e adaptar um pouco.

O segundo dia foi bem mais difícil, porque o primeiro dia eu percebi de cara que as pessoas não tinham técnica pra equilíbrios, e eu já estava prevendo isso, porque equilíbrios não é uma coisa que as bambolistas, aqui no cenário brasileiro, treinam muito mesmo. A gente aqui no Brasil treina bem mais giro, bem mais movimento corporal. Então no segundo dia eu já fui com um conteúdo um pouco mais avançado porque eu achava que ia ser mais fácil pelo que as pessoas tinham falado no primeiro dia, e não foi, foi mais difícil. Então assim, enxerguei várias falhas da minha parte no segundo dia, por ter sido meio pega de surpresa nesse lugar de não conhecer direito a turma. Mas é isso, foi assim especificamente nesse contexto, outras oficinas eu elaboraria, elaboro de outras formas, vai muito de acordo com o que eu estou vendo ali.

É... não foi a primeira vez que aconteceu assim, de ser uma oficina para avançados e vir uma turma que, pra minha concepção, é bem menos avançada, então é esse também, ajuste né, de ter que se adaptar, não tem jeito.

Gabi: É muito difícil isso mesmo do avançado, do intermediário, acho que só o iniciante que é um pouco mais fácil de definir, porque o resto... sei lá, entendeu? Tem coisas que eu sou iniciante, tem coisas que não... é difícil saber mesmo, né?

Bárbara: É difícil...

Gabi: E acho que as pessoas tem uma coisa de que... elas se jogam né? O que eu acho que é legal, mas é isso, tipo, 'dane-se que é avançado, eu comecei mês passado, mas eu vou tentar!', e aí acaba surgindo várias nuances de pessoas, né?

Bárbara: Total! E é difícil quando você não está produzindo, porque você não tem acesso às inscrições...

Gabi: Sim, nossa, sim!

Bárbara: É difícil quando você está produzindo, porque é isso, às vezes você precisa de um número mínimo de alunos pra fechar o grupo. E aí tem três que são iniciantes, e aí você fica naquela “e agora?”, sabe? Eu desencano de fazer workshop porque sem essas três não vai fechar a turma, ou eu faço multinível? Sempre gostei muito de aulas multiníveis, sempre fui uma defensora..., mas hoje em dia eu acho que assim, enquanto professora, seria mais fácil separar, e acho que acaba sendo mais proveitoso também para o aluno se for separadinho sabe?

Gabi: Claro que em todos os contextos, sendo presencial é mais fácil e melhor né, obviamente, mas você acha que se fosse presencial, isso teria sido um grande diferencial numa aula multinível? Porque as pessoas poderiam se ver, e trocar, né... Porque no online é isso, eu via você, eu não via mais ninguém, eu não sabia como as outras pessoas estavam fazendo. É muito individual, apesar de ser em grupo. Você acha que teria sido muito melhor ou...como que teria sido? Sendo multinível e presencial?

Bárbara: É, eu acho que não influencia o fato de ser multinível, eu acho que influencia o fato de ser presencial, justamente por isso, porque você olha as outras pessoas, e observa também aprendendo. Quando é presencial sempre vai ter alguém que vai falar: “Ah, eu fiz desse outro jeito e funcionou!”, que às vezes ajuda alguém, também... E quando é presencial você também consegue olhar melhor os alunos, então você entende porque aquela pessoa não tá conseguindo, ou o que poderia ajudar... dá pra ter um olhar amplo sobre todo mundo né?

Eu odeio o *Teams*, você não consegue nem escolher pra quem você vai olhar...E presencialmente não, você escolhe: “estou olhando para aquela pessoa, estou vendo qual o nível da turma num geral”. No online você fica ali meio “ah, acho que aquela pessoa ali com a câmera desligada talvez...esteja conseguindo, aquela outra o vídeo dá uma congelada, então não sei se ela conseguiu ou não...”.

Gabi: Nossa sim, o próprio *Teams* travou várias vezes pra mim! Bom, nas duas aulas eu percebi que você foi propondo a construção gradual de uma sequência com as movimentações que a gente trabalhou, então chegou no final da aula a gente tinha minimamente um combo né? Uma sequência com os truques trabalhados. Qual você acha que é o lugar da composição nas suas aulas? Tanto de você levar composições prontas,

como você levou, quanto de você levar a composição para os alunos criarem suas próprias sequências com os movimentos trabalhados. Então, qual seria o papel do trabalho composicional com o bambolê nesse contexto educativo?

Bárbara: Quando eu levo as sequências prontas é muito um lugar de ampliar um pouco os horizontes. Então tá, a gente aprendeu esses truques, mas eles podem coexistir com outras coisas. Eu acho que a coreografia (essa “sequencinha”) trabalha vários aspectos, assim, tanto de você exercitar a sua memória, que é importante, mas que a gente geralmente só percebe isso a hora que vai querer montar alguma coisa e não consegue..., quanto de receber pequenos estímulos, ou pequenas coisinhas que faça com que você enxergue outras possibilidades pra aquela coisa que antes era um movimento fixo, pontual. Então principalmente esse lugar de sair um pouco da caixinha, de falar: “ó, tem esse truque, mas você pode chegar aqui, sair por ali, passar por aqui...”. E aí, claro era uma oficina super rápida, compacta né, com mais tempo com certeza teria tido mais investigação, eu gosto que as pessoas tenham esse tempo dilatado de investigar suas próprias possibilidades para que a própria coreografia não acabe sendo também uma caixinha. Então é sempre tentando romper as caixinhas, mas com pouco tempo, eu sempre apelo pra uma sequência, que eu acho que ajuda a pessoa a lembrar o que ela aprendeu, ajuda a explorar esses caminhos de entradas e saídas, as transições né, muitas vezes a gente não sabe como transitar de uma coisa pra outra... Então basicamente é pra isso, esse contexto assim de uma oficina mais rápida.

Então é isso, a memória, as possibilidades, o desenquadrar, acho que tá por aí. Também a integração do corpo, né? Porque quando você faz um truque, o seu corpo tem pouca coisa pra pensar, mas quando está em uma sequência, ele já tem que elaborar mais. E é quando você testa mais também o quão você realmente assimilou aquele movimento, na hora que você trava e erra, você sabe que é aquele movimento que você precisa estudar.

Gabi: Nossa, total! Isso da memória pra mim é muito assim, eu não consigo aprender um truque se eu não coloco ele em uma sequência, chega no dia seguinte eu só lembro se eu coloquei em uma sequência!

Bárbara: É, meio doido! Quando eu era pequena, fiz aula de piano, e eu não conseguia começar uma música do meio, eu conseguia tocar se eu comesse do início, de qualquer outro ponto não ia. Era a memória dos dedos construída desde o início.

Gabi: Nossa, muito doido, sim... No segundo dia da oficina, você trouxe movimentos que eu reconheço como truques ou variações de truques que já existem, tem nomes, enfim... E outras movimentações me pareceram (não sei se estou errada) um pouco mais autorais, pareceram ter vindo de algum lugar de pesquisa seu, ou um desmembrar muito grande um truque que você foi trabalhando e virou isso, assim, eu senti isso de algumas movimentações. E aí eu gostaria que você me dissesse se eu tô certa ou errada, e qual o lugar do movimento autoral nas suas aulas! Aí eu tô chamando aqui de movimento autoral esse movimento que surge ou de uma pesquisa, que nem você falou né, da materialidade do objeto, ou de um desmembrar de um truque a ponto de ele ficar irreconhecível como o truque que originou ele... Então qual o lugar do movimento autoral nas suas aulas? E você costuma propor exercícios de pesquisa aos seus alunos? Acho que você já falou sobre isso, mas gostaria de ouvir um pouco mais... E você costuma passar em aula movimentos que surgiram das suas pesquisas?

Bárbara: Depende, às vezes eu trago movimentos que surgiram das minhas pesquisas. Eu uso como um recurso, na verdade, um recurso marketeiro. Se eu preciso de alunos pra fechar uma turma, principalmente em um ambiente que as pessoas já sabem um pouco mais de bambolê, eu coloco coisas minhas, porque eu sei que vai ser algo que chamará atenção, aquela coisa que ninguém nunca viu antes. Pra uma turma mais iniciante, as coisas que são minhas vêm desse lugar mesmo de desmembrar, desmembrar, desmembrar, desmembrar... e aí vira muitas coisas né? Vem dessa pesquisa mesmo de desmembramento, mas não é necessariamente um truque que eu fiquei pesquisando, e trabalhando horas e horas pra inventar.

Fazia bastante tempo que eu não dava, bastante tempo que eu não dava workshop, até me perdi com a pandemia, assim... mas, as coisas dos truques autorais, às vezes espontaneamente eu coloco em uma coisa ou outra, mas muitas das vezes eu não ponho nas minhas aulas, por uma questão de... não sei, mercado mesmo eu acho. Eu gasto muito tempo pra elaborar esses truques que são mais diferenciados. E assim, não elaborar só um, é

elaborar a família dos truques. Então normalmente eu só vou ensinar se alguém me pedir pontualmente, ou se eu ver que isso vai me dar um retorno que pague por todo esse tempo que eu investi trabalhando neles. Isso é uma grande questão no mundo do circo, do malabares: “ah, apropriação de truque” e tal... Eu não acredito nessa coisa de apropriação de truque, as ideias surgem paralelamente em muitos lugares no mundo, mas eu acredito que sim, a gente vive disso, e a gente tem que valorar as coisas que a gente faz. Então geralmente é isso, eu coloco uma coisinha minha se eu vejo que eu preciso de um atrativo a mais, vou botar coisa minha mesmo, mas com essa finalidade assim... Os truques eu acho que são lugares que... principalmente viajando, é a moeda, sabe? Porque se você vai pra um lugar que todo mundo já sabe fazer bambolê e tem um milhão de opções de aula de bambolê, se não tiver um diferencial, não vai conseguir fechar uma turma. Isso pra uma aula técnica mesmo né?

Ali naquele segundo dia...naquele segundo dia eu tava desesperada, porque eu tava vendo que tava sendo muito mais difícil, eu não via as pessoas, as pessoas não me viam...Então eu tava ali desmembrando, usando tudo que me vinha sobre ombrinho eu tava passando, sabe? Para as pessoas conseguirem talvez absorver alguma coisa, assim... Então, eu tenho essa coisa na minha cabeça, mas eu não sou apegada, se eu precisar passar as coisas eu passo, não tenho nenhuma questão com isso. Mas geralmente é isso, eu desmembro, desmembro, desmembro bem tranquilamente, aí se tem pessoas avançadas eu vou passar variações, se tem pessoas muito avançadas... geralmente é isso, quanto mais avançada a turma, mas eu ‘dou’ as minhas pesquisas.

E aí com relação à pesquisa do equipamento, é uma coisa que eu adoro, mas que precisa de tempo. Então hoje em dia dificilmente eu vou tentar encaixar essa pesquisa em uma aula de duas horas. Eu faço assim, essas pílulas né: “ah, explora um pouquinho isso”, só pra pessoa das uma sentida, e também porque eu acho que ajuda a desatolar, porque a gente vai tentando truque, tentando truque, aí vai endurecendo, endurecendo... E aí é como se fosse um respiro. Mas um trabalho aprofundado disso, que é o que eu gostaria de fazer sempre, eu faria com no mínimo quatro horas de aula, eu acho, e pelo menos dois dias. Com quatro horas de aula já dá pra fazer, mas assim, para no meio do caminho e fica sem solução né... No segundo dia você começa a amarrar um poucos as coisas.

Então é esse lugar, que literalmente depende. Depende se eu vou colocar a minha pesquisa ou não... O que tem sempre é a minha didática, de anos e anos que eu fico estudando. Cada aula que eu dou eu paro, penso qual seria a melhor didática pra essa turma, pra isso, ou pra aquilo, pra esse contexto ou outro. Então de alguma forma sempre vai ter minha pesquisa ali, porque a didática é uma pesquisa também.

Gabi: Nossa, total, é isso né, sempre vai ter a pesquisa.

Bárbara: É, não dá... A menos que você seja um professor muito.... triste enquanto professor?

Gabi: Total! Aí, antes de eu fazer a última pergunta... Eu me empolguei tanto com você contando a história de como você começou a bambolear que eu esqueci de te perguntar sobre as suas inspirações! Quais são suas inspirações no bambolê e tal? Ou no circo, num geral, como artista... Suas inspirações!

Bárbara: Quando eu comecei tinha a *Hoopalicious*... Depois... assim, eu já fazia bambolê, já pesquisava chão, sempre gostei muito de pesquisar chão, aí de repente vi um vídeo da Brecken Rivara e achei ela incrível, e aí eu gostava de assistir as coisas dela, achava ela muito inspiradora. Ela fez um trabalho muito aprofundado, assim, ela escolheu essa linha e foi com tudo. Ela tem um trabalho de notação também... uma época que eu tava tentando entender como poderiam ser as notações no bambolê, ela também tava nisso, e ela fez um trabalho belíssimo!

Mas num geral, assim, eu acho que as minhas inspirações sempre vieram de fora. De malabaristas, da dança... muita coisa da dança. As minhas próprias companheiras! A Marília Coelho, que é uma dançarina de botucatu que eu me inspirava muito... Andreia Yonashiro, aqui de São Paulo... Não que o meu trabalho tenha ido por aí, mas elas me inspiravam, o fazer artísticos delas me inspirava. Daí no circo, tinha uma menina que fazia contato, acho que hoje em dia ela não faz mais contato... ela chamava Janine, não sei de onde ela é, e ela era incrível com o contato, trazia várias composições, propostas diferentes que me inspiravam.

Aí depois de anos, recentemente, de uns quatro/cinco anos pra cá... O vídeo do Sylvain Julien surgiu! E ele foi um cara que me impressionou muito, porque é como se tudo

que eu pesquisasse no bambolê, eu visse em um nível muito mais avançado e elaborado nele. Então tudo que eu pesquisava, ele também pesquisava, mas ele já estava muito melhor! Então ele me impressionou muito, foi a primeira vez que eu tive vontade de fazer aula de bambolê com alguém... Porque o bambolê foi meio que evoluindo, com todo mundo que fez parte nessa época, então a gente sempre esteve todo mundo mais ou menos no mesmo nível, assim, pesquisas diferentes e tal, mas todo mundo no mesmo nível. E aí ele eu achei que estava em um nível a mais, assim...

Ah, aquela menina que eu não sei o nome dela, que faz os rolamentos no chão, ela inspirou muita gente, e eu fui uma dessas pessoas que começou a rolar o bambolê no chão por conta dela. Todo mundo eu acho que faz rolamento hoje em dia, assim, que vem da mesma geração que eu, viu o vídeo e falou: “Oh, é possível rolar o bambolê no chão, eu preciso fazer isso!”.

Então, no bambolê eu acho que foram essas pessoas... E espetáculo de dança, muitos, a própria Pina que é uma referência tão batida, mas que sempre vai ser uma referência na parte de criações poéticas, principalmente. E no circo, eu já vi tanta coisa que eu gostei... Teve uma época que o Finzi Pasca me inspirou muito, o diretor... E aí eu fiz uns workshops que eles deram pela companhia no SESC, e gostei muito do método de ensino deles, da abordagem... Bem europeu, enfim, mas super sensível.

E aí claro, tem as minhas parceiras de vida né, que me inspiram todos os dias, a Carol [Maria Carolina Oliveira Vasconcelos], a Deinha [Andrea Barbour], também a Jade, que depois de um tempo começou a trabalhar mais nesse lance da pesquisa. A própria Gabi, que depois criou o Clownbaré... É interessante ver os caminhos... a Gabi já era palhaça, então ela tinha outro olhar para as coisas, muito mais rápido... Aí fiz também uma oficina com ela... Então várias coisas nesse lugar!

Gabi: Legal! Aí, a última pergunta que eu queria te fazer é: Se você pudesse denominar o seu bambolear hoje em uma só palavra, qual seria essa palavra?

Bárbara: Eu acho que seria “pesquisa”, sendo bem suscinta.

Transcrição da entrevista com Ali Salguero

Gabi: ¿Podrías contarme un poco sobre tu trayectoria con el hula hoop, tus referencias y cómo empezaste a dar lecciones de *hula hoop*?

Ali Salguero: Comencé a practicar *hula hoop* en el 2011, antes de que supiera que representaba todo un movimiento a nivel mundial. Me hice un *hula hoop* casero y lo llevaba a todos lados, en una de esas ocasiones me encontré a una hooper local que también llevaba sus hoops y me invitó al Festival Malabarero, un encuentro internacional de circo que se hacía en nuestra ciudad y el más importante de la región en esos años. Allí tomé talleres con Silvia Maytorena y Esmeralda García y fue donde conocí a la comunidad y el mundo del circo y donde supe que quería dedicarme artística y profesionalmente a esta área.

Gabi: Sabemos que el *hula hoop* hoy se inserta en diferentes contextos, siendo abordado de diferentes formas, desde el fitness hoop hasta el *hula hoop* siendo utilizado como práctica artística en la danza, en el circo ... ¿Consideras que tu *hula hoop* es ¿circo? ¿Por qué? ¿Te consideras una malabarista? ¿Por qué?

Ali Salguero: Pienso que el circo, especialmente el circo contemporáneo es muy amplio y continúa extendiendo los límites de su definición hasta volverse una especie de arte total. Considero a mi práctica de *hula hoop* simplemente una disciplina de movimiento pero que, en el caso de insertarse dentro de una propuesta escénica, puede volverse circo. No me considero tanto una malabarista como una artista de movimiento, aunque mi práctica sí contiene elementos de malabar.

Gabi: ¿Consideras que formas parte del circo contemporáneo? ¿Por qué? (Solo responda esta pregunta si respondió que considera su práctica circense en la pregunta anterior)

Ali Salguero: Sí, porque utilizo un elemento del circo clásico (un juguete) sumado a una técnica contemporánea (la danza contemporánea) y mis trabajos escénicos con *hula hoop* no

se adhieren a la estructura de un acto de circo clásico ni utilizan el virtuosismo como eje de la obra.

Gabi: ¿Podrías contarme un poco sobre tu proceso de aprendizaje con el hula hoop? ¿Cómo le fue? ¿Y cuál es su relación con los trucos (movimientos codificados) en este proceso?

Ali Salguero: Soy mayormente autodidacta, tomando referencias de *hoopers* y bailarinxs que me inspiran y realizando fusiones y adaptaciones propias de movimientos de danza contemporánea y trabajo de piso. Percibo los trucos como una consecuencia de la comunicación entre el cuerpo y el objeto, entonces la mayoría de los trucos en mi repertorio no son una demostración del dominio de mi cuerpo sobre el objeto sino una acción sinérgica entre ambos.

Gabi: ¿Cuáles considera que son sus principales problemas / temas artísticos en su trabajo? ¿Cómo influyen estos en su labor docente?

Ali Salguero: La vulnerabilidad y el placer. Me interesa mucho lo que pasa con los cuerpos cuando se muestran genuinos y cuando se sumergen en el disfrute de la experiencia humana y esto se hace presente en lo introspectivo y centrado en la persona de mi labor docente.

Gabi: ¿En qué espacio / circuitos trabajas con el hula hoop (modo de producción)? ¿Y qué lugar ocupa la docencia en este contexto?

Ali Salguero: Escénicamente trabajo en foros comunitarios esporádicos o genero contenido para mis redes sociales, la docencia es mi actividad principal.

Gabi: ¿Podrías contarme un poco sobre tu relación con la danza contemporánea y cómo influí en tu práctica con los hulas. ¿Ha investigado la danza contemporánea antes de empezar la investigación con los hulas o después? ¿Cómo percibiste que este era tu estilo principal de investigación?

Ali Salguero: Empecé primero con el *hula*, antes del *hula* era una persona completamente

sedentaria, entonces el *hula* fue la primera experiencia propiamente corporal que tuve, fue como herramienta que me hizo darme cuenta que mi cuerpo tenía un impacto en el exterior. Entonces a partir del *hula* fue que empecé a interesarme por el cuerpo, después fue mi encuentro con las prácticas. Ha sido complicado, al menos durante la carrera, ahora que ya tengo cuatro años que terminé la licenciatura, y entendí la técnica desde otros lugares, desde mi propio cuerpo, o sea como yo no hacía nada de movimientos antes, nunca tuve clases formales de danza antes de mis 15/16 años, estaba muy desubicada. Y además yo vivo con algo que llama trastorno de lateralidad, yo era zurde, a mis dos/trés años tomaba todo con la mano izquierda y mis papás, bueno mi papá, dijo que se veía muy mal una mujer zurda, entonces me corrigieron mi zurdera , me forzaron a usar la mano derecha, pues en esta edad se forman todas estas conexiones neuronales de los hemisferios, entonces me puse a investigar qué me pasaba y resulta cuando le hacen esto a les niños pasa esto, se desarrolla este trastorno. Yo todavía tengo dificultad para distinguir izquierda y derecha, para coordinar mi cuerpo o ubicarme en el espacio . Entonces entrar a la licenciatura en danza contemporánea con gente que mucha de ella ha estado bailando toda su vida fue muy difícil, pero me cambió la vida y me dio un rumbo. Lo que más me impactó fue las exploraciones somáticas y todo este asunto del movimiento desde dentro y el trabajo de piso por supuesto. Y como yo había empezado con el *hula* desde antes quise fusionar los dos.

Gabi: ¿ Dijiste Licenciatura em Danza?

Ali Salguero: Es Licenciatura en Artes Escénicas con especialidad en danza contemporánea.

Gabi: ¿ Y en Mexico hay una licenciatura en circo, cierto?

Ali Salguero: Si, hay una en la capital.

Gabi: Acá en Brasil no hay curso de graduación en Circo.

Ali Salguero: Igual esta tiene creo que dos a tres años. Es muy reciente.

Gabi: Dijiste que tu aprendizaje con el *hula hoop* es auto didata, podría nombrar algunas bailarines y hula hoops que te inspiran a buscar cosas nuevas en tus prácticas?

Ali Salguero: Pues mis mayores influencias cuando estuve aprendiendo fueron Tiana Zoumer y Brecken Rivara. Ahora creo que como ya tengo más definida mi búsqueda pues como que tomo pequeños elementos de cada persona que veo, de cada bailarín que veo. No podría identificar uno en particular, todavía me inspira muchísimo Brecken. Pero creo que su relación con el *hula* y con el piso es así como el máximo nivel, me encanta él.

Gabi: Dijiste que la docencia es tu actividad principal en este momento, de qué forma ella sucede? Con clases regulares, workshops, para cuál público, edad, presencial, virtual? Desde cuando esto se convirtió en su actividad principal? También da clases de danza o siempre de *hula hoop*? Contame un poco más sobre este lugar de la docencia.

Ali Sangureira: Primero empecé a dar clases, por primera vez, en este festival malabarero que yo menciono por ahí que fue el primero lugar que me dí cuenta que existía una comunidad de circo, este era un festival bastante importante, entonces en mi ciudad ya no se hace. Ahí empecé dando talleres para principiantes, acontecía una vez en el año, eran talleres abiertos para cualquier persona que quisiera llegar. Pienso que enseñar a personas principiantes del zero es super enriquecedor, porque tienes que descomponer los movimientos a sus partes más sencillas, entonces siento que aprendo muchísimo enseñando. Pues este fue el primero espacio donde empecé a dar clases, todos los años que se hacia yo daba un taller ahí para principiantes, y pues conforme fui desarrollando mi propia investigación... Dí un taller en mi ciudad, pasa mucho esto de que la gente en tu propia ciudad, no voy a decir que no lo valoran, pero no iba mucha gente a mis talleres de mi ciudad. La primera vez que dí un taller fuera, mi fui así a lo grande, dí un taller en la capital en Ciudad de México, eso como que en 2016, creo. Al año siguiente hice una gira por México, por vários estados, entonces pues realmente siempre ha sido muy autogestivo. Yo los organizó, yo busco el espacio, por eso mismo siento que me enriquece mucho, pues me gusta mucho compartirlo. Yo sé muy bien por el proceso que atravesé en la licenciatura, ser la peor persona de mi grupo, creo... entonces entiendo muy bien lo que es batallar y lo que

es necesitar que te expliquen desde lo mínimo, pues me gusta mucho compartir, me gusta mucho enseñar, es lo que busco, ¿no? Busco espacios, busco hacerme grupos, pues me encanta.

Y también lo escénico, pues sí, me he presentado nada más que en estos espacios de festivales, me enfoco más a buscar dar clases que el trabajo escénico, también por mis posibilidades, no tengo un espacio para entrenar o para armar una propuesta escénica. Es difícil conseguir las condiciones para armar un número. No sé, es lo que me hacen, lo que me gusta. La docencia a veces se cuestiona un poco, se dice que si quieres enseñar es porque no sabes hacer.

Gabi: Acá también se dice esto...

Ali salguero: Si, es como que tiene menor jerarquía o menor valor el enseñar de un punto de vista artístico – no sé si elitista o desde donde –... no sé, me gusta mucho, me llena enseñar y compartir y ayudar a otras personas que logren cosas o a sus propios objetivos.

Gabi: ¿ En México existe algún incentivo? ¿Existen lugares en los que te vas a dar clases y el gobierno te paga? O son siempre las personas que te pagan?

Ali Salguero: Si, existen programas, pero no son lo suficiente. Existe una categoría de circo en el programa de becas más importante del país, pero nunca alcanzan a toda la población que lo necesita, entonces si termina siendo mayormente autogestivo el trabajo tanto de artistas circenses como de bailarines en general.

Gabi: Ahora sobre la clase – infelizmente la única que hice contigo, quiero hacer otras – me dí cuenta de que el calentamiento en el inicio de la clase estaba súper conectado con la práctica, empezamos en el piso – en este lugar que íbamos tener la práctica después – y yo he vivido muchas situaciones que el calentamiento no estaba conectado con la práctica. Las clases que he vivido nosotros calentamos para evitar lesiones para no machucar, pero el calentamiento no te despierta para la clase que viene después, y yo sentí que el suyo estaba súper conectado desde el inicio, sentí que la práctica estaba súper conectada. Me gustaría

saber cual es el lugar del calentamiento en tus clases, cómo lo piensas, si siempre piensas en la conexión con la práctica...

Ali Salguero: Si, probablemente viene de mí formación en danza contemporánea. Soy consciente de que el calentamiento es precisamente una preparación para lo que viene después y no sólo una preparación meramente física, material, en el sentido de calentar los músculos y acelerar el flujo sanguíneo, que sí, pero también está el componente de preparar la mente, preparar la percepción del cuerpo – no me gusta separar mente y cuerpo. No tiene sentido preparar solo el cuerpo y mover las articulaciones si no estoy poniendo mi conciencia en ello y no estoy preparando está conexión entre mi consciencia de lo que estoy haciendo y lo que estoy haciendo y cómo impacta el espacio. También pasa mucho que cuando nos movemos pensamos que todo lo que está en juego es nuestro cuerpo y nuestro objeto, y pasa que olvidamos el espacio y el público, y todo esto es parte del momento presente de lo que está pasando. De ahí creo que viene de no separar mente y cuerpo, incorporar la consciencia en la preparación, por supuesto contemplando lo que vamos a hacer técnicamente, qué movimientos que vamos a hacer, entonces qué músculos que intervienen en los movimientos de la frase, entonces calentamos bien estos músculos para evitar lesiones y todo esto.

Gabi: ¿Los movimientos, los trucos, que aprendemos en la clase me parecieron creados a partir de simples trucos de *hula hoop- isolation, smear-* y mezclados con movimientos de la danza contemporánea, pero fueran creados por tí como una junción de estas dos cosas o aprendiste con otra persona y nos pasó en la clase? Solo un comentario, me dí cuenta que la mayoría de las personas en la clases tuvieron dudas con la ejecución de los trucos con las piernas, no la ejecución de truco, lo que complicó para las personas fue esta parte del resto del cuerpo, y me pareció curioso porque me dio la sensación de que el hula se quedó en según plan de cierta manera y me pareció muy legal – no estéticamente, estéticamente vemos bien la relación pero en la parte de aprender el movimiento, se quedó más focado en la parte de aprender los movimientos.

Ali Salguero: Respecto al proceso de creación de los trucos o movimientos, si, son propios. Pienso que en general el hula se enfoca mucho en la parte superior del cuerpo, cintura hacia

arriba, o si usan en las piernas se usan para girarlo en las piernas. Entonces quienes practicamos hula tenemos mucho más consciente la parte superior del cuerpo, los brazos, las manos... entonces lo que busco es incorporar todo el cuerpo en la práctica y por eso, quizá, da la impresión de que el *hula* no es tan importante, pero porque nunca pensamos en piernas y pies.

Gabi: ¿ Esto es algo que costumás hacer en tus clases, llevar movimientos propios y enseñar movimientos que partieron de tus investigaciones para las personas, no costumás enseñar trucos que ya existen? O cuando estás dando clases para principiantes ya incorporas estos movimientos de ir al piso, estos movimientos con el cuerpo todo o enseñas los trucos “básicos” y después ir para este lugar?

Ali Salguero: Cuando doy clases a principiantes son de iniciación al *hula hoop*, la fusión con danza contemporánea la reservo a los *hoppers* avanzados o intermedios. Porque realmente los trucos no son tan complicados, como *isolations*, *smear*, cosas muy básicas.

Gabi: ¿Cual es lugar de la creación individual en tus clases? ¿Sueles animar en procesos más largos a los estudiantes a crear sus propios movimientos, de qué manera?

Ali Salguero: Cuando doy los talleres más largos siempre doy un espacio para la improvisación corporal, después con la improvisación con el hula. Primero para que despierten su propio cuerpo y empiezan a explorar su creatividad, un poco desprendida del *hula* y luego a incorporar eso, ya con el objeto. Entonces a través de la improvisación, creo que la improvisación es una herramienta muy rica y muy útil para la creación. Todavía no he dado nada más que un taller de creación de número, - o que me gustaría - pero en los talleres, también por cuestión de tiempo, les animo a crear un combo, una secuencia de trucos, y asesoré a cada uno de los participantes a incorporar el cuerpo. Si me propone un rol, le propongo un cambio de nivel o cambiar las piernas, esto tipo de cosas.

Gabi: No sé si entendí muy bien. Es como “ vamos a hacer primero una secuencia, girar en la cintura, hacer tal truco y el otro. Y después ir incorporando el resto del cuerpo a lo largo del proceso ”?

Ali Salguero: Si, cuando trabajamos con la creación individual a cada una de las persona les propongo a cada una de las personas que creen una secuencia y vuelvo a cada una y vemos como a cada truco le podemos agregar una pierna, el otro brazo, algo del espacio, del piso...

Gabi: Yá respondiste que no haces este trabajo de piso con iniciantes... Pero en la mayoría de tus clases se centran en el trabajo con el piso o no?

Ali Salguero: Es un componente importante, pero creo que es igual de importante que la consciencia corporal en general. Yo lo considero más bien una fusión de danza contemporánea con hula hop y el piso es un elemento importante de la danza contemporánea. Quizá podríamos delimitar mi investigación como más puntualmente con el *floorhooping* que tiene, como hablamos en términos de hula tal cual, es igual. Pues se ha establecido el *floorhooping* como un estilo, entonces lo nombro de esta manera para que sea un poco más fácil.

Gabi: Entonces es una parte de un todo que engloba la consciencia corporal total a partir de la danza contemporánea.

Ali Salguero: Sí.

Gabi: ¿ Puedes hablar un poco más del lugar de la composición, de la creación de secuencias en tus clases ? En la clase que hice, propusiste una secuencia pre formulada con los movimientos que realizamos. ¿ Siempre llevas secuencias pre formuladas para las clases o a veces se construye en la clase?

Me gustaría que hablará un poco más sobre, cómo propone, cuáles herramientas utiliza para componer esta creación de secuencias y en cuales momentos te decidís por llevar secuencias prontas para las clases.

Ali Salguero: Siempre procuro enseñar una secuencia yá preparada para poder alcanzar a incorporar los elementos que vimos por separado, creo que es importante yá experimentar estos elementos en el flujo secuencia continúa. Siempre procuro preparar una frase. Parto

primero de cuál es el público para cual está dirigido la clase, a partir del público genero los movimientos específicos, por separado, lo que vamos estudiar técnicamente paso por paso. A partir de estos elementos que veamos por separados, creó una secuencia donde se los incorpore.

Gabi: ¿ Existen clases en que enseñas los movimientos y, si tienes tiempo, pides para las personas que creen su propia secuencia o siempre prefieres llevar una secuencia ya hecha?

Ali Salguero: Si tengo tiempo generalmente doy talleres de tres horas (mínimo) o de dos días (seis en total), o sea, los que les compartieron ustedes fue algo muy breve (una hora), entonces creo que fue más práctico llegar con una secuencia preparada y compartírsela. Pero tengo más tiempo si, me parece importante que haya las dos cosas, yo proponer una secuencia para poder poner en práctica los elementos que vimos, pero me parece igual de importante siempre motivar la creación individual, trato siempre de dar una espacio a esto.

Gabi: Si pudieras nombrar tu práctica de hula hoop en una palabra, ¿cuál sería?

Ali Salguero: corporal.

Transcrição da entrevista com Ísis Machado

Gabi: Bom, acho que primeiro eu quero começar te fazendo algumas perguntas sobre a aula, e depois faço as outras perguntas que eu tinha te mandando, tudo bem?

Ísis: Claro!

Gabi: Acho que principalmente por conta dos tutoriais, que são coisas bem instantâneas né, você pega várias coisas ao mesmo tempo, muitas vezes não entende muito bem o que está fazendo, ao mesmo tempo em que democratiza o acesso, então acho importante ter... Mas eu fico pensando que talvez exista uma tendência de querer aprender um monte de truque isoladamente no começo (comigo inclusive, foi assim), truques que tem princípios de

movimento diferentes né, conceitos diferentes, e aí eu achei legal você ter separado justamente por isso, tivemos o momento pra entender cada um dos conceitos, e aí eu gostaria de saber se esse esquema de aula, de separação dos conceitos e tal, você também daria pra uma pessoa que está começando a bambolear, seria isso?

Ísis: Sim, super! Fico lembrando quando eu comecei a dar aula eu passava só giro na cintura e na mão, sei lá, e eu acho que é importante até pra gente mesmo ampliar esse olhar sobre o bambolê e já desde o princípio tento falar sobre isso e incentivar a busca por uma pesquisa... isso que eu falei né, do teu corpo descobrir o que ele consegue fazer. Porque se a gente pensa que não é só girar na cintura, nossa, fica um universo enorme assim, né? E qualquer pessoa...Uma vez me a Bárbara Francesquine me falou uma coisa que eu acho muito massa assim: qualquer pessoa pode aprender um truque do zero, independentemente do nível que ela seja, iniciante ou não. Então isso é muito legal! Isso falando de truque né..., mas realmente, essa coisa dos tutoriais tem esses dois lados que tu falou, eu concordo muito com isso! O problema é tu ficar no meio do caminho né, as vezes tu vai ali assistir aquele tutorial, e aí tu aprende aquele truque, mas aprende meio mal feito, assim, aí tem um monte de gente fazendo um monte de coisa meio mal feita, sabe? E tipo, eu acho que a gente precisa passar pela técnica pra daí transcender ela, não que a gente precisa ser super fodão e só depois de ter um truque muito limpo começar a pesquisar, eu acho que as coisas têm que andar em paralelo. Mas se tu vai fazer um isolamento, tu tem que fazer um isolamento né! Ter consciência do que é realmente pesquisa, e do que eu to fazendo meio por preguiça ou porque não tive tempo de limpar meu truque, sabe? Então tem esses dois lados realmente né.

Gabi: Sim, concordo totalmente! Aí falando de experiências que eu tive em aéreos, por exemplo, onde eu acho que fica mais dividido ainda esse lugar de técnica e criação, porque tem a questão da segurança, da força, que são coisas que no bambolê fica mais apagadinho, sabe? E aí nos aéreos pra mim foi assim, eu comecei a poder fazer parte de workshops e aulas que propunham algum tipo de experiência criativa só quando eu já tava muito tempo fazendo aéreos, porque não eram aceitas pessoas mais iniciantes pra experimentar, era uma coisa meio: você tem que saber super, estar fazendo absurdos o trapézio, por exemplo, pra daí você poder começar a criar. E como isso é problemático porque o teu corpo já está completamente condicionado, aí você chega lá você não consegue criar, você demora muito

tempo pra começar a criar, porque o seu corpo tá super acostumado aos movimentos mecânicos, e aí você tem que desconstruir, é meio tipo... não faz sentido, sabe? Então concordo super com isso que você disse, de andar junto técnica e criação...

Ísis: É, as vezes tem coisas que são simples tecnicamente, mas que se tem uma pesquisa ali, o artístico ganha muito assim, nossa! Não precisa ter uma técnica absurda e nossa, é bem importante o circo se libertar disso, porque esse lugar da virtuose é uma super discussão, assim, que também tem os dois lados da discussão porque eu sempre falei: “Não, temos que pesquisar, e não sei o que!”, só que eu também gosto de técnica, por isso eu sou malabarista, eu também gosto de treinar técnica. Então tem que admitir o que a gente gosta... Mas com certeza, as vezes as pessoas ficam até travadas né, ficam só treinando técnica, e aí depois acha que não tem capacidade pra ser artista ou pra apresentar, que é bem o que tu falou, acho que é bem ruim mesmo... Então acho que é bom desde o início essas coisas caminharem juntas.

Gabi: Total! Bom, vou pra próxima pergunta: Como foi seu processo de planejamento desta aula que tivemos hoje? Nesse lugar das separações em conceitos e tudo mais, e também a percepção de ter trazido exercícios pra mim, especificamente, porque você falou que você modificou um pouco porque você sabe que eu já tô num lugar mais de pesquisa, e tal. Então como foi isso, assim? Como você costuma pensar as aulas e essa aula em específico?

Ísis: Eu parti da base de uma aula que eu já tinha pronta, que é o workshop que eu dou, que se chama “O bambolê pra todes”, que é em cima desses conceitos do bambolê, que são esses que utilizamos hoje. Basicamente eu vou explicando sobre eles, passo as bases, e no final passo algum exercício de criatividade, geralmente eu passo essa consígnia das duas mãos, de estar sempre apoiadas as duas mãos no bambolê, porque pra mim ela foi muito boa, descobri muita coisa, muito jogo corporal a partir dela, então eu sempre uso, que eu gosto dela. E aí eu tentei em cada conceito tentar trazer uma coisa mais criativa, porque é isso, eu já tava ligada como tá seu processo, assim, pelas redes sociais, acompanhando o que tu tava fazendo, então eu imaginei que ia dar certo. Então é isso, talvez essa aula pra uma pessoa que super tá começando não ia funcionar muito, porque as vezes a pessoa se trava de dançar, etc., então tem muito a ver com ser tu, sabe? E tu tava super disponível, assim, e nossa, é muito massa, passar consígnia, e ver que a pessoa tá se jogando e tal. Então eu

imaginei que ia ser assim, e foi mesmo, porque tu arrasa também né, então foi muito massa! Então é isso, eu imaginei que tu ia estar disponível pra isso, ainda mais que tem a ver com a tua pesquisa, né, então é mais ou menos esse caminho. Pra mim super fluiu, eu não sei pra ti como é que foi, mas eu sinto que tu tava bem entregue à proposta.

Não faz tantos anos que eu dou aula, então pra mim ainda é desafiador passar coisas mais criativas também, guiar processos criativos... é muito mais fácil tu ensinar um truque do que tu guiar uma pessoa em um processo de criação, é uma coisa que precisa de sensibilidade maior, que eu sinto que eu ainda tô aprendendo. Mas é isso, essas consígnias são muito boas né? Elas abrem muitas portas, então flui muito!

Gabi: Super rolou pra mim também, adorei quando você trouxe esses lugares de experimentação, gosto muito! E entendimentos diferentes sobre os princípios de movimento, sobre os truques e tal, me acrescentou muito mesmo! Tanto a parte técnica né, suas explicações, quanto as propostas de experimentação que você trouxe.

Daí agora eu gostaria que você falasse um pouquinho sobre o lugar do aquecimento. Porque eu sinto que em aulas de circo num geral, esse é um lugar meio complexo, né, tem professores e aulas e enfim, contextos né, que você que a pessoa se preocupou em trazer um aquecimento que está conectado com o resto da aula, que foi o caso! Então no aquecimento você já pediu pra trazer uma movimentação um pouco mais livre, e depois isso veio com o bambolê também, essa liberdade de movimentação. Têm lugares e contextos onde o aquecimento é só pra evitar lesão, que é também pra isso o aquecimento, mas acho que não só né, acho que é um despertar maior do que apenas isso. E aí isso é uma grande questão pra mim assim que tô perguntando pra todo mundo, porque eu gostaria de entender, como é pra você? Qual o lugar do aquecimento pra você?

Ísis: Boa pergunta! Muitas coisas assim, porque o circo tem técnicas variadas né, e eu acho que a depender da técnica isso muda bastante. De qualquer forma, toda prática física é importante aquecer, na minha opinião, né. Porque o aquecimento é o que né? É pra elevar a temperatura do nosso corpo, e isso faz com que ele esteja mais disponível e realmente evita lesões né. E aí parece que existe uma coisa específica dos malabaristas, essa brincadeira até que eu falei antes, que malabarista não se alonga, malabarista não se aquece também né? Porque eu acho que a gente sente que “ai, não machuca tanto quanto um aéreo” ou sei lá,

parece que não é uma técnica que exige tanto, a princípio, e aí a gente tem essa mania de já querer treinar, então a gente acaba não dando atenção pra isso. Só que se tu aquece, o seu desempenho melhora, então se tu quer realmente levar o malabarismo pra um lado profissional, ou pra um lado esportista assim né, de competição ou sei lá, querer melhorar tecnicamente, tem que levar pra esse pensamento do esporte, existe essa questão do aquecimento, com certeza. Às vezes eu sinto que depois de uma hora treinando é que o meu corpo começa a ficar bom nas coisas que eu tô fazendo, então tipo, o tempo é necessário, sabe? E às vezes tu não vai aquecer oficialmente no seu treino, mas depois de uma hora é que tu vai começara aproveitar, então se nos dez primeiros minutos do teu treino, você pegar firme e já elevar a temperatura do teu corpo, tu vai estar facilitando o caminho do teu treino, sabe? Então eu sinto que tem a ver com otimizar o treino também. E aí quando tu tá dando aula pra alguém, existe a questão da responsabilidade, também pelo corpo alheio né, porque existe essa coisa de que o malabares não machuca, mas tem corpos que sim. Tem pessoas que giram o bambolê pela primeira vez na cintura, e ficam morrendo de dor muscular depois, então isso depende muito se a pessoa já faz exercício físico... Os corpos são muito complexos, sabe? Num geral as pessoas não se machucam fazendo bambolê, mas pode acontecer, e aí ser professor é uma função de responsabilidade né? Acho que é um pouco isso. E o alongamento a mesma coisa.

Ah, outra coisa também, eu como todo malabarista tenho dificuldade de me aquecer também, antes do treino. Então eu comecei a colocar pra mim como uma regra pra fazer o aquecimento de braço pelo menos, então eu faço oito giros de braço pra trás, oito giro de cotovelo, oito giros de punho, depois oito pra frente de braço, cotovelo e punho, e aí depois seis, quatro, dois e um. Faço essa sequencinha, em cinco minutos eu mato, meu braço fica queimando já e é ótimo, sabe? Então tem que ir tentando colocar isso como uma rotina, nas minhas aulas, quando eu tinha uma turma regular eu colocava sempre, a gente fazia sempre isso, e aí hoje eu fui mais pra essa coisa da dança, das articulações, né.

Gabi: Total! Eu lembrei de uma coisa, eu tinha um colega que ele era malabarista de clave e treinava trapézio. E aí a gente ia treinar e ele falava assim: “Eu vou fazer um pouquinho de clave pra aquecer, e aí depois eu vou subir no trapézio”. E aí é isso né, já começava a jogar as claves, e tipo?

Ísis: Nossa, rola muito isso! É até uma desvalorização com a nossa técnica né, nossa! É, quem faz essas coisas de circo às vezes acha que o malabares é mais fácil, principalmente o bambolê, o bambolê tem um super estigma dentro do circo, ne? Mas enfim, isso já é outro assunto. Mas acontece muito!

Gabi: Sim, super! Aí, acho que eu quero fazer mais duas perguntas em relação à aula. Sobre o lugar da composição, agora. Eu sei que a gente fez só uma aula, mas isso é uma coisa que eu tenho tentado trazer na minha pesquisa, o lugar de criação de sequência, ou de trazer uma sequência pronta pra alunes, enfim... Então eu gostaria de saber como é esse lugar da composição pra você! Não precisa ser exatamente em relação à aula que tivemos hoje, porque isso não surgiu, mas por exemplo, quando você tinha uma turma regular. Como é pra você, quais ferramentas você usa?

Ísis: Eu até pensei em trazer pra aula hoje, mas acabei não conseguindo me organizar pra isso, enfim. Eu tinha um pouco de preconceito com coreografia, e aí pela primeira vez, agora na pandemia, eu tive uma turma regular de bambolê. Eu dava sempre workshops esporádicos... e aí eu acho que tem isso também, se você tem uma turma regular, ou aulas esporádicas, muda tudo também, mas eu gosto muito de criação de sequência, acho ela importante. E eu percebi que pra quem está começando, a coisa da coreografia é boa sabe, porque às vezes a gente fica só pesando nessa coisa da pessoa criar, mas as vezes a pessoa precisa de um estímulo, né? Quando tá começando, assim. E aí eu desmistifiquei isso em mim, da coreografia, sabe? Então às vezes você pode passar uma base pra alguém... Eu fiz bastante isso nas minhas aulas, de passar uma coreografia-base, e aí trabalhando em cima dela no sentido de ir modificando ela, assim. Tipo, depois de ter a sequência pronta, fazê-la se locomovendo pelo espaço, ou mudando os níveis, isso até pra colocar mais qualidade de movimento, que não seja só técnica. Ou então, dá pra gente mudar a técnica também, né! Eu escolhi fazer o truque um, dois, três, como seria se eu fizesse na ordem um, dois e três? Enfim, existem muitos lugares que dá pra ir. Acho que a maioria das técnicas de circo né, mas o malabares tem muito isso né, é muito importante a criação de sequência, ainda mais o bambolê, que é um elemento de *flow*, que a gente fala né, que fica dentro desse universo das *flow arts*, as vezes a gente fica só no *flow* né? Digo por mim mesma e por muitas amigas, que a gente já conversou muito sobre isso, é um assunto bem recorrente. A criação de

sequência ajuda a gente a não ficar só nesse limbo do *flow*, sabe? Ou pegar sequências com o nosso *flow*, na verdade, acho que é mais sobre isso, assim. Não sei se eu respondi...

Gabi: Sim, respondeu! Legal! Agora, sobre a relação com o seu fazer artístico e as ferramentas que você traz em aula. Porque eu sei que você desenvolve cenas, você tem um fazer artístico, não só docente, e aí eu gostaria de saber o que você traz de um universo pro outro, como eles se interligam na sua prática como um todo, enfim. Então de repente, sei lá, coisas que você descobre nos seus treinos você leva para as aulas? E vice-versa, enfim.

Ísis: Eu sinto que as aulas que eu dou tem muito a ver com aulas que eu recebi, assim, totalmente! Fui aprendendo a ser prof. tendo aula também com pessoas. Durante a pandemia eu fiz um curso que durou quatro meses, que era de segunda a sexta, quatro horas por dia, então era realmente uma escola bem intensiva, tudo online, chamava Aliados da Gravidade, em espanhol *Aliadxs de la Gravedad*. E aí eu sinto que foi muito bom pra mim, é uma galera da Argentina, e eles trabalham muito isso de aliar o técnico ao artístico. Artístico no sentido de criação na linguagem pessoal né. Então no momento eu sinto que tem muito a ver com ter vivido isso, a forma como eu tenho dado aula, e isso com certeza reflete no meu trampo, assim. Por que é isso, quando eu fazia aula eu percebia que tipo de aula funcionava pra mim, então eu passei a tentar aplicar nas outras pessoas também, só que é isso, nem sempre vai funcionar também. Por exemplo, eu acho que tu tem uma coisa semelhante comigo, assim, eu acho que a gente vai por um lugar parecido de pesquisa, então eu sinto que funciona pra ti essas consígnias que eu passei. Talvez pra outras pessoas não funciona, talvez pra outras pessoas funciona mais a coreografia, então isso vai depender dos alunos também, né.

Gabi: Ai, eu vi você postando, e queria muito fazer esse curso, parece incrível!

Ísis: Eu acho que tu ia gostar bastante em!

Gabi: Bom, agora eu vou fazer então as perguntas que eu já tinha te mandado, e vamos vendo o que vai surgindo. Eu gostaria que você me contasse um pouquinho sobre a sua trajetória com o bambolê, como você começou a bambolear, como foi seu processo até aqui; quem são suas referências e como você começou a dar aulas.

Ísis: Eu comecei a fazer bambolê em 2014. Eu fiz uma escola de palhaços, que foi uma das primeiras escolas de palhaços que teve no Brasil, a Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica, fui da primeira turma. Lá tinha uma palhaça que fazia bambolê, e aí eu conheci ela e me apaixonei pelo bambolê e super comecei a praticar, me identifiquei muito. Eu era uma pessoa super reprimida e o bambolê me fez descobrir a dança, e eu comecei a fazer aula de dança, e aí várias coisas se abriram, assim. Mas foi a partir desse primeiro contato na escola e aí fiz vários cursos e aulas, mas principalmente aprendi treinando sozinha, assim, bem autodidata. Quando eu comecei não tinha muito isso ainda do Youtube, do Instagram, então era outro processo, sinto que isso tem mudado, sabe? A minha trajetória foi mais autodidata mesmo, e desde o princípio eu sinto que fui muito pra isso da pesquisa, então eu percebo que hoje em dia tem umas bases técnicas que, sei lá, eu faço bambolê há seis anos não giro quatro *multihoops*, entende? E agora que eu tô começando a equilibrar bem, sabe? Mas eu sinto que fui mais pra isso da pesquisa e valorizo isso também, então é uma coisa que eu penso bastante sobre. As minhas referências, nossa, são muitas pessoas, mas eu gostava muito da Tiana Zoumer quando eu comecei, eu achava ela maravilhosa, que ela gira lindamente, super fluida, eu gostava muito dessa coisa do *flow*. Uma vez inclusive me passaram uma dinâmica, de fazer um mapa de influências, que aí tu vai colocando todas as tuas influências, e o que tu gosta nelas, porque elas são uma influência pra ti, e aí eu coloquei por exemplo Tiana Zoumer, o que eu gostava nela? Gostava do *flow*. Aí tem umas meninas que são super boas em jogar três bambolês, hoje em dia eu gosto muito de jogar três bambolês, então eu gosto muito de pessoas que têm jogado bambolê, é... Emma Hornel, a Florence Huet, a própria Bárbara Francesquine, que vai muito pra esse lugar da pesquisa também, ela sempre foi muito referência pra mim, com certeza.

E as aulas, foi bem natural assim, na verdade, começar a dar aulas. Porque quando tu curte muito uma coisa, tu quer compartilhar, então acho que no começo foi mais informal, assim, e com o tempo fui pensando na possibilidade de ter algum retorno financeiro com isso. Sempre foi desafiador ter turmas regulares de bambolê, mesmo presencialmente. Isso é uma coisa que já conversei com outros malabaristas também. Porque por exemplo, aéreo, é difícil ter um aéreo em casa, geralmente as pessoas pagam pra fazer aula, porque tem toda a estrutura, é algo que tem um perigo maior, uma especificidade ali né. Com os malabares a gente aprende meia dúzia de truques e já consegue treinar sozinho, né? Então achar pessoas

pra ter uma turma fixa durante vários meses, que vai evoluindo contigo, sempre foi um desafio pra mim, sabe? E eu sinto que esse ano eu consegui, durante um tempo ter uma turma regular, e foi bem massa pra mim, mas é uma cultura que eu vejo que no Brasil a gente ainda não tem tanto, de ter aula regular de malabares. Eu acho que no online até que tá rolando um pouco agora, mas acho que é uma coisa que a gente ainda tá entendendo, assim. Acho que é isso. Não sei como tu sente isso, porque tu também tá dando bastante aula online, né?

Gabi: Sim, eu sinto que o online facilitou um pouco por conta disso, né, a possibilidade de dar aula pra pessoas não só da sua cidade, mas de todo o Brasil. Eu sinto que ter esse lugar de uma abordagem baseada em uma pesquisa, né? Eu acho que as pessoas se interessam por ver que não vai aprender somente os truques dos tutoriais, sabe assim? Porque total, nesse lugar de aprender os truques a gente pega o bambolê, assiste um tutorial... ainda mais que tem um monte de tutoriais agora né, você vai aprendendo.

Ísis: Sim, só que pra isso a pessoa precisa saber a importância da pesquisa né, porque às vezes a pessoa só quer aprender uns truques mesmo, sabe? Nessa turma que tive regular, as gurias queriam muito aprender a fazer *swing*, sabe? Era tipo o sonho delas, a gente ficou um mês e meio aprendendo *swing* e elas estavam super felizes, elas não queriam pesquisar, elas queriam tirar aquele truque, sabe? E o *swing* a gente sabe que quando se está começando é um truque difícil né, então foi um processo, mas elas tiraram. Então depende muito do que a pessoa quer, assim, mas também tem esse lugar, de saber a importância da pesquisa, né? Mas é um momento diferente, enfim, pessoas diferentes, muita coisa.

Gabi: Sim, total! Eu tenho uma turma que não rola de passar muita pesquisa porque elas não curtem, elas gostam mais dos truques. Aí é isso, ir adaptando e tal, né? Bom, vamos pra próxima. A gente sabe que o bambolê aparece em muitos contextos hoje em dia, então dá pra falar que você é artista, dá pra você ir mais pro lugar do *fitness hoop*, na dança, no yoga... como um brinquedo, é um brinquedo também o bambolê, enfim. E aí eu gostaria de saber se você considera que você faz bambolê em um contexto que é de circo, que você faz circo. E por que? E você se considera malabarista? (Eu acho que sim, eu percebi que você usou essa palavra várias vezes!), e se sim, ou se não, por quê?

Ísis: Boa! Sim, me considero artista de circo, considero que o bambolê que eu faço tá dentro do circo, eu acho que tem muito a ver com a minha trajetória: eu comecei a fazer circo e o bambolê apareceu, então eu aprendi o bambolê no contexto do circo. Então desde o princípio eu me entendi como artista circense. E a discussão sobre malabarismo, é uma discussão que tem várias coisas também com o bambolê aí no meio, porque durante muito tempo o bambolê era colocado como uma categoria à parte, né? Mas se você vai pesquisar a definição de malabarismo, é manipulação de objetos, manipulação falando de mão, né, e a gente usa nossas mãos pra manipular o bambolê. Não só, mas a gente usa elas também, e os bambolês podem ser jogados pra cima também, então eu considero sim que bambolê é malabares, eu me considero malabarista sim e inclusive pra mim é um lugar político de reivindicar isso assim sabe, eu considero importante porque existe essa estigmatização do bambolê, acho que até proposital ne [...] como se fosse menor o que a gente faz. Isso tem relação com gênero, com certeza, porque a maioria das pessoas que fazem bambolê são mulheres, então tem muitas coisas. A galera tem mania de falar: “Ah, você é bambolista.”, tenho umas amigas que falam: “Não, eu não sou bambolista, sou malabarista!”, pra mim isso é tudo, assim! Mas é isso, depende como você me chamar de bambolista, se for me chamar de bambolista pra querer dizer que eu não sou malabarista, acho paia, mas se não, eu também sou! Que nem a galera que é clavista, sei lá.

Gabi: Nossa, perfeita! Sim, sim! É super um lugar político mesmo, as pessoas não enxergam como malabares, tem que ficar reafirmando: “Bambolê é malabares, bambolê é malabares...”. E sim, eu super acho também que tem a ver com essa coisa do gênero. Tanto que tipo, em convenção assim, nas que eu fui, não foram muitas, eu lembro de sempre me sentir meio desconfortável nos espaços de treinos de malabares, que geralmente era um galpão ou uma quadra que tá todo mundo lá treinando malabares, e aí sei lá, sabe? Os cara te olha, tem uma coisa meio... parece que você não tá no lugar certo, sabe? Eu sempre sentia assim, acho que tem super relação.

Ísis: Sim, tem a questão da sexualização também né, que eu não comentei, mas essa coisa do rebolar, quando a gente imagina bambolê a gente... não sei se o É o Tchan! tem a ver com isso, mas... talvez um pouco! Eu tenho a curiosidade de saber como é em outros países que não tem o É o Tchan! porque em outros países a gente também gira o bambolê na cintura né, será que é sexualizado? Enfim, porque o Brasil é super machista né, então tem a

ver com essa cultura... A gente sabe que os homens tem a pélvis super travadas, que é considerada uma coisa feminina e até uma coisa vulgar, você mexer a sua pélvis e como você mexe ela.

Gabi: Sim! Só antes de ir pra próxima pergunta, eu sinto também que tem um lugar muito de... porque o bambolê é um brinquedo, né? E aí rola meio uma coisa: “Ah, bambolê é brinquedo de criança”, sabe? Uma minimização, que é uma coisa que nem deveria existir em cima do brinquedo, porque a gente minimiza muito coisas que são relacionadas à criança, né? Já começa por aí o erro, mas eu acho que tem muito esse lugar, as pessoas conhecem o bambolê pelo brinquedo e aí pensam: “Ah, você não tá trabalhando, você tá brincando”, né? No sentido pejorativo da palavra.

Ísis: Totalmente, e na verdade isso é o que eu acho mais revolucionário no bambolê, e eu não tô falando isso só porque eu faço bambolê, mas eu acho um objeto muito versátil, sabe? Você pode brincar com ele, você pode girar no corpo, você pode jogar pra cima, tipo, tem muitas possibilidades, sabe? Acho isso muito massa, é o que mais me atrai, assim, a versatilidade.

Gabi: E aí eu gostaria de saber se você considera estar inserida em um contexto de circo contemporâneo, e por quê?

Ísis: Ai, eu nunca termino de ter respostas sobre essas questões..., mas enfim, a gente tava uma época com um grupo de estudos aqui em circo, e a gente tava lendo uns textos tipo... ah, tu que tá em pesquisa acadêmica já deve ter visto né, tava lendo uns textos da Maria Carolina, umas pessoas assim falando sobre circo contemporâneo. Foi bem massa pra mim refletir, porque já passei por vários momentos, na verdade, em relação a esse circo contemporâneo. Não tenho nenhuma resposta, mas eu tendo a achar que sim, sabe? A gente não tem muito um movimento de pessoas que se definem como circo contemporâneo no Brasil, né? Tipo, na Europa, as escolas de circo se definem né, como escola de circo contemporâneo! Tipo, várias escolas, é uma coisa assumida a discussão né. Aqui eu não sei, é contemporâneo porque é o circo que a gente tá fazendo no tempo atual, mas aí o circo de lona é contemporâneo, será? Acho que não, né, então não sei. Pra mim, na verdade é confuso, não tenho uma resposta, mas eu acho que sim, sabe? Até nessa semana eu fui num circo tradicional aqui na cidade, fazia tempo que eu não ia. E tipo, não tem como negar, é

muito diferente a linguagem estética, artística, técnica, tudo! É muito diferente, fazia tempo que eu não via, e dá um choque né? É... ai, não sei, tem que responder sim ou não, né? Eu acho que sim...

Gabi: Não, não precisa responder sim ou não! Olha, você, Ali e Bárbara me falaram que não sabem muito bem, mas acho que sim, sabe? Ninguém deu uma resposta: “Sim!”, todas ficaram na dúvida, mas é isso! Esse termo é bem confuso, tem muitas contradições envolvidas.

Ísis: Sim, e dá medo de colocar em uma caixa também, né? Porque hoje em dia parece que tudo que é do contemporâneo a pessoa usa uma roupa do dia a dia pra apresentar, não usa um *collant* brilhante, tipo, isso é ser contemporâneo? Talvez não... Por isso dá medo de responder à pergunta também, dá medo de me limitar, mas é isso, é sobre isso.

Gabi: Total! Aí eu gostaria de saber qual foi sua relação com os truques no seu processo de aprendizagem, você já falou um pouco, mas acho que colocar um pouco mais isso né, você falou que desde o começo já foi pro lugar da pesquisa, daí se você quiser falar um pouco sobre isso também, era uma pesquisa porque não tinha muitos tutoriais então você foi fazendo do seu jeito, assim? Como foi?

Ísis: Sim, eu acho que tem vários momentos diferentes sobre isso. Acho que tinha uma parte de mim, no começo, que ficava em um lugar confortável... porque pra você evoluir tecnicamente você precisa ter disciplina também né, então é confortável ficar no lugar de descobrir o que o meu corpo consegue fazer, sabe? Tipo, pode não ser né, eu posso descobrir o que o meu corpo consegue fazer de uma forma virtuosa também, difícil, treinar pra isso! Mas eu acho que existe esse lugar, e existe o lugar de querer pesquisar por pesquisar assim, de querer achar a minha linguagem, por não querer ser uma pessoa fazendo igual todas as outras. Eu acho que desde o começo eu tive contato com artistas mais “contemporâneos” e que me levou a pensar desse jeito, também, sabe? Acho que tem muito a ver com as referências que foram aparecendo pra mim.

Mas eu também gosto de técnica, então eu passei por uma crise de me assumir enquanto malabarista, e tudo isso que eu te falei, de “tá, eu gosto da técnica também!”, mas é isso, eu ainda tenho dificuldade de ser disciplinada, mas eu gosto assim... Meu treino é

meio confuso, mas eu tento ter disciplina com ele, assim, mas eu gosto de treinar técnico, tenho gostado muito de jogar os bambolês pra cima, tenho treinado com quatro agora, e equilíbrio também, sabe? Na pandemia eu fiquei muito triste por tudo que a gente ta vivendo, tudo que ta acontecendo no mundo, né? E aí me deu até uma dificuldade de treinar, de focar no treino, porque tinha muita coisa na minha cabeça, e a cabeça influencia muito também no treino, né? E aí e comecei a treinar muito equilíbrio, porque era uma coisa que não me exigia tanta energia do corpo, tal, e nisso foi muito massa, porque eu me apaixonei pelo equilíbrio e evolui super, sabe? Tenho gostado muito, e foi uma coisa que eu descobri através desse sentimento, então, não sei... são vários momentos, vai do que tu quer treinar, tal... Não sei se respondi...

Gabi: Respondeu super! Legal! E aí agora eu gostaria de saber quais são suas questões artísticas nos seus trabalhos, se eles entram de alguma maneira na sua prática docente, não sei..., mas principalmente, quais são suas questões artísticas principais nos seus trabalhos de cena?

Ísis: Deixa eu pensar um pouquinho... porque parece que é tanta coisa né? Questões artísticas é bem amplo também, a pergunta, mas eu acho que acontece umas coisas que rolam geral com malabaristas, e que eu sinto que também passo, por exemplo tentar equilibrar o que é bom pra mim e o que é bom pro público! Porque tem uma coisa da satisfação pessoal, mas as vezes a pessoa não quer ficar vendo tu fazer o mesmo truque quinhentas vezes, mas pra ti é bom. Então ter esse olhar externo artístico é uma coisa que eu tenho dificuldade ainda, porque as vezes a gente acha que ta massa, mas para as pessoas já ta cansativo, então é uma coisa de treinar esse olhar crítico também pra ver o que artisticamente fica mais interessante, porque as vezes você faz um truque difícil e as pessoas nem ligam ou nem é muito legal de ver, sabe, as vezes uma coisa mais simples funciona mais. Então eu sinto que isso é uma questão recorrente, é que é uma dificuldade, sabe, de lidar com ela...E aí tem questões mais técnicas, de palco, por exemplo se fala muito sobre o "X" do malabarista né? Que eu tô no meio da cena, geralmente a gente fica bem no centro do palco né? E aí eu tô no centro do palco fazendo malabares, o meu objeto voa pra longe, eu vou até lá buscar ele e eu volto pro centro. Por que eu não continuo fazendo o malabares no lugar onde eu tava, sabe? Então se fala sobre o "X" do malabarista, que a gente é viciado

a voltar pro meio do palco. Então tem algumas questões artísticas, de cena né, que me pegam e são bastante essas, foram as que eu me lembrei agora, devem ter mais...

Também tem a questão de se eu quero passar alguma mensagem apresentando, ou se eu quero só fazer a minha pesquisa, ou não sei, só de eu ser uma mulher em cena eu já tô passando várias coisas e não sei, mas isso pra mim também é uma questão recorrente de pensar sobre. Porque eu sempre tive números muito críticos, e eu tava muito agora viajando nisso de... ai, quero ter uma coisa mais leve, que eu não fique sempre falando sobre as minhas dores, porque parece que a gente coloca tanto amor fazendo nossas coisas que fica uma coisa de falar sobre coisas que vem dentro de ti, coisas que tu acredita, mas as vezes é forte também né. Às vezes eu queria fazer uma coisa mais tranquila, enfim.

E como isso atravessa meu trabalho docente? Cara, isso atravessa porque quando tu tá dando aula tu... Eu dou aula pensando que as pessoas que eu tô dando aula são possíveis artistas, no sentido de criadores mesmo, independente se vão apresentar por aí ou não. Então a prof./o prof. sempre acaba passando sua visão, sua estética dentro da sua aula, não tem como. Eu acabo passando e incentivando mais coisas de criação do que super técnico por exemplo, né? Que é o caminho que eu vou também artisticamente, então eu acho que tá super associado uma coisa da outra.

Gabi: E aí, em quais espaços ou circuitos você trabalha com o bambolê? Então você por exemplo faz rua, apresenta em festivais... quais espaços você ocupa que te geram renda, te geram dinheiro, como você ganha dinheiro com o bambolê?

Ísis: Boa, boa pergunta! Tu sabe que eu tenho trabalhado muito com produção na verdade, assim, faz um tempo que eu tenho percebido que a produção é muito importante, e tô até fazendo uma faculdade de produção cultural agora. Isso é uma coisa que nos falta muito enquanto artistas, as vezes o artista tem um trabalho super incrível, mas não consegue escrever um projeto pra ganhar um edital... e não que a gente deva depender só de edital, mas enfim, dinheiro público é nosso, e a gente tem que poder ter acesso a ele, né? Então tenho estudado produção, ganhei meu primeiro edital ano passado, fiquei super feliz! E aí por incrível que pareça, na pandemia foi o momento que eu mais trabalhei com circo, sabe? Eu fiquei muitos anos trabalhando na rua, e ganhava até grana, mas era meio perrengue, né? Como a gente já sabe, é complicado! Mas eu sinto que na pandemia com essas leis de

incentivo... Aqui a gente teve um projeto muito bom da prefeitura, que eram vários projetos pequenos, sabe? Não era um projeto de sei lá, muitos dinheiros, mas eram vários projetos pequenos que você conseguia trabalhar, conseguia ter trabalho pra todos os artistas e tu fazendo tuas coisas, assim... Aqui em Floripa eu to participando de um espaço que é um coletivo de mulheres, a gente chama “Casa Ventana” e aí a gente tem uma gestão horizontal do espaço, e nesse espaço eu tô tanto como produtora, quanto como professora. E aí tive momentos que estive com turma regular, tem momentos que estou mais dando workshops, e às vezes também dou aula para as crianças... Falando de renda né, que não dependa nem de edital, nem de rua, aula pra criança é uma coisa que rola bastante, sabe? Eu acho que em qualquer lugar do Brasil, né, tem muito esse público. Eu gostaria de ganhar mais dinheiro com apresentação, eu sinto que é uma coisa que não rola tanto, sabe? Mas estamos aí batalhando pra rolar! Eu sinto também que no Brasil é mais difícil ganhar grana artisticamente sendo artista solo, sabe? Num geral as pessoas têm companhias, ao menos uma dupla, aí montam seu espetáculo e o vendem por aí! Mas ser uma mulher e ter um espetáculo solo... nossa, é um outro processo, né? De se empoderar, de criar, de pesquisar, enfim... então é desafiador também. Mas o que eu tenho mais trabalhando é dando aula mesmo! Aula e produção.

Gabi: Legal! Aí, últimas duas perguntas, eu adicionei uma aqui que eu tinha esquecido de colocar, que é: eu queria saber um pouco sobre a sua FanZine! Queria que você me contasse um pouquinho sobre como surgiu, porque você quis fazer ela, como foi o processo e tal, gostaria muito de saber sobre!

Ísis: Bom, é... logo que eu comecei a fazer bambolê eu senti a necessidade de organizar meu caderno... eu sou uma pessoa de ar, mas eu sou bem organizadinha, sabe? E aí eu sentia que era um conhecimento meio que não tem muito uma organização assim, né? E justamente por essa coisa também histórica de como o conhecimento foi sendo passado, assim, mas foi uma necessidade minha mesmo, comecei como uma forma só de organizar o que eu tava aprendendo. E aí eu tive durante muito tempo uma dupla com uma malabarista que é a Sol, ela faz bolinha, e ela começou a organizar o material dela em conceitos. E aí ela organizava por exemplo em equilíbrios, travas, janelas... ela organizou dentro do universo dela de bolinhas! E aí me deu essa ideia de fazer isso também com o bambolê! Aí fui conversando com pessoas que já davam aula de bambolê, aí conheci também essa minha amiga que me

passou o conceito de “entradas e saídas”, que eu nunca tinha ouvido falar, por exemplo... Aí eu vi que tinha muito material, na real, então eu decidi fazer uma Zine, e aí a primeira edição... Eu fiz em 2016, eu acho, que era bem FanZine mesmo impressa, aí eu fiz ela, vendi online, eu ia para as convenções eu levava ela, vendia... E era bem artesanal, assim, eu fiz tudo, aí essa minha companheira fez pra mim os desenhos dos truques, mas era muito simples a a primeira versão sabe? E aí a segunda versão, que é essa online, eu já tava com a questão dos conceitos, a primeira nem tinha conceitos... era tipo giro na cintura, no joelho... que era o momento que eu tava, assim, eu vejo que foi uma evolução também! Então é isso, teve a primeira edição e segunda edição eu fiz através de um desses editais que eu te falei, que era um trabalhinho pequeno, que tu não recebia muito, mas era vários trabalhos que rolou durante a pandemia. E aí a gente conseguiu fazer uma coisa bem legal, pra distribuir gratuitamente, com umas ilustrações bem bonitas. E aí eu sinto que eu já tava mais madura, também, com os meus conhecimentos do bambolê. E aí eu tava até com vontade de fazer mais, eu tenho vontade de continuar com elas, de... por exemplo, nela não tem sobre meios rolamentos, só tem sobre rolamentos gerais, então como aprofundar cada conceito, virar um super conteúdo, sabe? Tenho essa ideia, mas ainda não fiz. A gente também tem uma ideia com umas outras amigas de fazer uma revista de bambolê, de fazer umas entrevistas e tal... porque eu curto muito sabe, acho que a gente precisa muito criar conteúdo, se organizar, porque a gente não tem isso. Então por isso que eu sempre apoio! Eu boto muita fé mesmo, acho que a gente tem que sempre estar produzindo material, né?

Gabi: Nossa, que incrível! Faz, por favor, tem que rolar!

Ísis: Vamo, bora fazer juntas!

Gabi: Nossa, quero! Muito importante, concordo super com você, faz muita falta isso no circo, é super difícil... você vai procurar referência, tem bastante de palhaço... bastante assim né? Nada de circo tem bastante! Mas tem um pouco mais de palhaço, de circo tradicional..., mas é muito difícil achar referências de educação em circo que saia da educação física... Bambolê quase não existe... Então nossa, super importante isso! Agora, última pergunta: Se você pudesse denominar o seu bambolear em uma só palavra, qual seria?

Ísis: Putz, eu vi essa pergunta outro dia quando você me mandou e já fiquei preocupada, eu sou libriana, é difícil pra mim escolher!

Gabi: Pode ser mais de uma palavra, vai!

Ísis: Não, é bom eu me desafiar, vamos lá, deixa eu pensar...Eu pensei em falar “Ísis”, mas nada a ver né? Porque é uma coisa tipo... mesmo que a gente for fazer o mesmo truque, eu e tu, cada uma vai fazer de um jeito, então a palavra que mais definiria seria o meu nome, porque seria o meu jeito particular de fazer, mas... não sei se faz sentido!

Gabi: Faz muito sentido! Mas assim, vou te contar o que eu vou fazer com essa palavra: ela vai ser o título da parte que eu vou falar sobre a nossa entrevista, então poderia ser de repente “eu mesma”? Não sei...

Ísis: Pode ser então... “autodança”!

Gabi: Eu gosto!! Tá bom então, “autodança”!

ANEXO A- TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"



Termo de Consentimento – Coleta de Dados para TCC

Eu, _____ Ali Salguero _____,
portador(a) do RG _____ 1264163018 _____, residente no endereço
_____ Jilgueros #13, Hermosillo, Sonora, México _____,
entendo os propósitos acadêmicos, os procedimentos metodológicos e os
objetivos desta pesquisa realizada por _____ Gabrielle Lei Polizzelli
_____, portador(a) do RG _____ 50.362.632-6 _____,
residente no endereço _____ rua Carlos Teodoro Bellinghausen, 54, Demarchi,
_____ São Bernardo do Campo-SP _____,
aluno(a) do Curso de _____ Licenciatura em Arte-Teatro _____ do
Instituto de Artes da UNESP situado à Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 -
Barra Funda, São Paulo/ SP, CEP 01140-070.

AUTORIZO, portanto, o uso dos resultados obtidos nesta entrevista para
fins de pesquisa. AUTORIZO, também, a divulgação pública dos resultados deste
trabalho e entendo que os mesmos não serão usados para fins lucrativos.

São Paulo, 15 de dez. de 20 21

Assinatura: Sujeito da Pesquisa

Assinatura: Promotor(a) da Pesquisa

Assinatura: Coordenador(a) do CCBM/LeM



Termo de Consentimento – Coleta de Dados para TCC

Eu, BARBARA MARTELO FRANCOZINI,
portador(a) do RG 349227897, residente no endereço
R. CAROTE VALENTE ROS,
entendo os propósitos acadêmicos, os procedimentos metodológicos e os
objetivos desta pesquisa realizada por Gabrielle Lei Polizzelli
portador(a) do RG 50.362.632-6,
residente no endereço rua Carlos Teodoro Bellinghausen, 54, Demarchi,
São Bernardo do Campo-SP,
aluno(a) do Curso de Licenciatura em Arte-Teatro do
Instituto de Artes da UNESP situado à Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 -
Barra Funda, São Paulo/ SP, CEP 01140-070.

AUTORIZO, portanto, o uso dos resultados obtidos nesta entrevista para
fins de pesquisa. AUTORIZO, também, a divulgação pública dos resultados deste
trabalho e entendo que os mesmos não serão usados para fins lucrativos.

São Paulo, 20 de Dezembro de 2021

[Assinatura]
Assinatura: Sujeito da Pesquisa

[Assinatura]
Assinatura: Promotor(a) da Pesquisa

Assinatura: Coordenador(a) do CCBM/LeM

Termo de Consentimento – Coleta de Dados para TCC

Eu, Isis Machado Vieira,
portador(a) do RG 5522565, residente no endereço
Servidão Antônio Machado, nº 60- Costeira do Pirajubaé, Florianópolis- SC,
entendo os propósitos acadêmicos, os procedimentos metodológicos e os
objetivos desta pesquisa realizada por Gabrielle Lei Polizzelli
50.362.632-6, portador(a) do RG 50.362.632-6,
residente no endereço Rua Carlos Teodoro Bellinghausen, 54, Demarchi,
São Bernardo do Campo-SP,
aluno(a) do Curso de Licenciatura em Arte-Teatro do
Instituto de Artes da UNESP situado à Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 -
Barra Funda, São Paulo/ SP, CEP 01140-070.

AUTORIZO, portanto, o uso dos resultados obtidos nesta entrevista para
fins de pesquisa. AUTORIZO, também, a divulgação pública dos resultados deste
trabalho e entendo que os mesmos não serão usados para fins lucrativos.

São Paulo, 10 de dez. de 20 21

Isis M. Vieira

Assinatura: Sujeito da Pesquisa

[Handwritten Signature]

Assinatura: Promotor(a) da Pesquisa

Assinatura: Coordenador(a) do CCBM/LeM

