

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL
LICENCIATURA EM DANÇA**



UFRJ

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**A APLICABILIDADE DO CALEIDOSCÓPIO DO ENSINO DA DANÇA COMO
UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA PARA A CRIAÇÃO DE PERFORMANCES
NAS ARTES CIRCENSES**

TATIANE DE ASSIS LIMA

DRE:119105800

Rio de Janeiro
2025

TATIANE DE ASSIS LIMA

**A APLICABILIDADE DO CALEIDOSCÓPIO DO ENSINO DA DANÇA COMO
UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA PARA A CRIAÇÃO DE PERFORMANCES
NAS ARTES CIRCENSES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
para obtenção do grau de Licenciatura em
Dança, Departamento de Arte Corporal,
Escola de Educação Física e Desporto,
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dout^a. Julia Coelho
Franca de Mamari

RIO DE JANEIRO
2025

errata

TATIANE DE ASSIS LIMA

**A APLICABILIDADE DO CALEIDOSCÓPIO DO ENSINO DA DANÇA COMO
UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA PARA A CRIAÇÃO DE PERFORMANCES
NAS ARTES CIRCENSES**

Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Prof^a. Dout^a. Julia Coelho Franca de Mamari, apresentado ao curso de Licenciatura em Dança do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Dança.

APROVADA EM: 15 / 09 / 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dout^a Julia Coelho Franca de Mamari
Orientadora - UFRJ

Prof^a. Me. Vanessa Fernanda Tozetto
Banca Avaliadora

Prof^a. Dout^a. Lara Seidler de Oliveira
Banca Avaliadora

Dedicatória

Dedico este trabalho ao meu querido avô falecido Mário Andrade, ao meu querido amigo falecido Cláudio Henrique Madureira, ao meu falecido professor de pesquisa do ensino médio Anderson Ulisses e a minha primeira professora de dança Alexandra Magalhães. Agradeço imensamente aos ensinamentos eternos que me trouxeram e que me impulsionaram a começar e a encerrar esse ciclo da graduação em Dança.

Agradecimentos

A Deus, Jesus Cristo e ao Espírito Santo por me auxiliarem a seguir meu sonho, me deram forças para chegar até o fim desse ciclo e a não desistir. Agradeço imensamente por abençoarem toda a minha caminhada acadêmica e profissional.

Aos meus pais que me auxiliaram desde o início de tudo. Em especial a minha mãe que sempre fez o possível e o impossível por mim, que me incentivou a viver da arte desde nova e acompanhou meu amor pela dança até os dias de hoje. Sra. Márcia de Assis e Sr. Célio Lima, agradeço pelo apoio de sempre, eu amo vocês!

Aos meus irmãos Pedro Lima e Rafaela Greg, que me amaram, me socorreram, cuidaram de mim nos meus dias mais sombrios e muitas vezes me recordaram, mesmo que inconscientemente, do porquê eu segui esse caminho. A gente briga muito, mas no fundo sabemos que nos amamos incondicionalmente. Obrigada por tudo.

Ao meu sobrinho e afilhado, o grande amor da minha vida. Agradeço por recarregar minhas energias depois de dias cansativos, por ser minha cobaia de tantas propostas pedagógicas que crio e por ser um pilar da minha resistência na arte! Michael Assis, vejo arte em você todos os dias e isso me traz paz, faz eu acreditar no poder da educação e da arte constantemente. Eu te amo incondicionalmente, meu Caco!

Ao restante da minha família que foi suporte, incentivo e afeto constante em toda a minha vida: Andréa Nascimento, Sérgio Eduardo Macêdo, Mário Nascimento, Eduarda Macêdo, Maria da Conceição Assis e meu falecido avô Mário de Andrade.

Aos parceiros de arte e educação que me trouxeram aprendizados na prática de tudo o que a faculdade me ensinou, que fizeram minha pedagogia dançante existir e me incentivaram sempre a ser uma artista-educadora melhor. S. D. P. Filhos de Talma, Projeto EntrArte, Projeto de Pesquisa Circundança, Ação da Cidadania ONG, Se Essa Rua ONG, Colégio pH, Escola Dínamis, Creche Escola Bem Me Quer, Clube ARFAB, obrigada por acreditarem no meu trabalho em ser uma educadora potente para vocês!

Ao Colégio Pedro II e ao SAAC (Setor de Atividades Artísticas e Culturais) por terem sido os locais onde descobri a arte em 2006. O SAAC, que se encontrava até 2013 dentro do Colégio Pedro II, foi o local onde coloquei minhas primeiras sapatilhas de balé clássico e jazz, onde participei das minhas primeiras apresentações de dança, teatro, capoeira e modelo e manequim, onde experimentei meus primeiros figurinos, onde me apresentei pela primeira vez na vida em um dos maiores teatros do Rio de Janeiro (Teatro Mário Lago) e onde pude desfrutar dos melhores aprendizados artísticos possíveis. Serei eternamente grata aos lugares que me

ensinaram a caminhar com/pela arte e pelos tantos amigos artistas que participaram dessa jornada de 2006 a 2013 ao meu lado. Agradeço eternamente a todos os envolvidos por essa etapa tão primordial para a minha vida.

Aos artistas, coordenadores e professores da instituição Unicirco que contribuíram de forma enriquecedora para essa pesquisa acontecer com os entrevistados, pelas diversas apreciações dos espetáculos apresentados desde 2022 e por tantos aprendizados pedagógicos e artísticos. Agradeço por me acolherem como artista-pesquisadora acadêmica.

Às minhas queridas alunas do Clube ARFAB que, além de terem sido constantes cobaia de minhas práticas investigativas de movimento dançante e acrobático, foram amigas e me acolheram em meus momentos mais difíceis da graduação, embarcaram em todas as minhas propostas pedagógicas, confiaram no meu trabalho como arte-educadora, contribuíram e permanecem contribuindo diariamente para minha formação como docente em dança. Vocês foram e são um pilar essencial na minha vida profissional e pessoal, obrigada por participarem da minha jornada como professora CLT e efetiva de dança desde 2022 e por me encherem de tanto orgulho!

Aos meus amados amigos, pois sem vocês esse caminho tão duro, de tantos choros, alegrias e surtos não teria sido tão acolhedor e leve. Vocês foram e são como âncora, me ajudaram a pôr o pé no chão, compartilharam a dor e a alegria de pertinho de como é cursar Dança em uma universidade pública. Me lembraram sempre que minha escolha acadêmica faz parte de quem eu sou e que ser resistência pela arte é a forma que escolhi existir no mundo. Obrigada por serem tão presentes, parceiros e afetuosos durante todo esse processo. Não teria conseguido passar por todas as dificuldades sem vocês ao meu lado: Júlia Reinoso e família, Thaís Susewind e família, Tainá do Rio e família, Yasmin Oliveira e família, Felipe Pavoni e família, Madson Santos, Michel Yuri Rodrigues, Luiza Regazzi, Marcia Frey, Maicon Matos, Danie Vaz, Sara Nogueira, Dominique Corrêa, Eduardo Quintino, Lorennys Perez, Bianca Félix, Brenda Machado, Mayara Bomfim, Beatriz Cardoso, Aruam Galileu, Ana Carolina Cuba, Amanda Vianna, Claryssa Reis, Matheus Alvarenga, Tainá Pimenta, Nathália Contarato, Pedro Gomes, Bruna Rodrigues e família, Thays Guimarães, Adriana Strenzioch, Lorenzo Ferreira, Pablo Jaramillo, Gabriel Assis, Helena Nogueira, Igor Santos, Luana Marques, Mariana Andrade, Maurício Fachini, Mylena Figueira, Eduarda Araújo, Patrícia Fascino, Paula Damasceno, Danielle Villar, Helena Guedes, Deoval Júnior, James Wesley.

Aos meus companheiros de pesquisa do projeto Circundança que, além das experimentações únicas e simbólicas na relação entre o circo e a dança, me proporcionaram amizades sinceras,

sensíveis e verdadeiras. Amigos circenses, obrigada por todo o aprendizado, por todas as trocas e todo o acolhimento. Vocês foram e são essenciais para essa pesquisa acontecer.

À minha querida psicóloga Vitoria Helana Vital Coelho, que me acompanha desde fevereiro de 2024 me escutando, me orientando, me aconselhando e me dando ferramentas para deixar minha mente o mais tranquila, preparada e estável possível. Obrigada por me ajudar a ser quem eu sou hoje! Sou eternamente grata pelo seu tempo, dedicação e profissionalismo com a minha saúde mental.

Aos mestres da UFRJ que me ensinarem a ser sempre melhor e me mostrarem ferramentas e possibilidades de como e quem eu posso ser amanhã.

A minha orientadora Julia Franca, pela confiança e acolhimento, por acreditar que esse trabalho seria possível, por escutar meus choros e crises e me impulsionar a trilhar de forma crítica, sensível e potente a minha pesquisa. Obrigada por persistir em mim!

*“A arte, assim como a vida, é entendida através de
experiências, não de explicações.”*

- Anne Bogart

RESUMO

Este trabalho busca explorar a possibilidade do Caleidoscópio do Ensino da Dança, criado e elaborado por Isabel Marques, ser utilizado como ferramenta pedagógica para a criações cênicas e performances no ensino das artes circenses na atualidade do Rio de Janeiro. A pesquisa faz essa análise a partir de reflexões da Dança-Educação, de relações comuns e divergentes entre a dança e o circo, entrevistas com profissionais circenses e dançarinos e sobre meios de construções performáticas e dramatúrgicas, tanto do circo quanto da dança na contemporaneidade. Esta pesquisa tem como objetivo investigar como os artistas circenses podem, a partir da metodologia do Caleidoscópio, construir um estado físico para um trabalho cênico a partir do processo criativo, podendo achar novos caminhos de ativação corporal através de outras relações com o espaço, com outros corpos e com os aparelhos circenses.

Palavras-chave: Dança; Circo; Caleidoscópio do Ensino da Dança; Performance; Ensino; Metodologia.

ABSTRACT

This monograph seeks to explore the possibility of the Dance Teaching Kaleidoscope, created and developed by Isabel Marques, being used as a pedagogical tool for the scenic creation and performances in the teaching of circus arts in Rio de Janeiro today. The research conducts this analysis based on reflections on Dance Education, the common and divergent relationships between dance and circus, interviews with circus professionals and dancers, and ways of performative and dramaturgical constructions of both circus and dance in contemporary times. This research aims to investigate how circus artists can, using the Kaleidoscope methodology, construct a physical state for scenic work based on the creative process, being able to find new paths of bodily activation through other relationships with space, with other bodies, and with circus apparatus.

Keywords: Dance; Circus; Dance Teaching Kaleidoscope; Performance; Teaching; Methodology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Caleidoscópio do Ensino da Dança.	21
Figura 2 - Pesquisas corporais coletivas do projeto Circundança: percursos entre a dança e o circo na busca por outros mundos possíveis.	24
Figura 3 - Pesquisas corporais em dupla do projeto Circundança: percursos entre a dança e o circo na busca por outros mundos possíveis	34
Figura 4 - Tayane Almeida treinando em sua banquilha acrobática.	52
Figura 5 – Caleidoscópio do Ensino da Performance para as Artes Circenses.	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. CORPO, DANÇA E EDUCAÇÃO	18
2. CORPO NO CIRCO: O RISCO NO SOLO E NAS ALTURAS	25
2.1 Contextos históricos	25
2.2 Abordagens práticas junto aos entrevistados	35
3. PERFORMANCE: CIRCO, DANÇA E CIRCO-DANÇA.....	37
4. APLICANDO A TEORIA DO CALEIDOSCÓPIO NO CIRCO	46
5. CONCLUSÕES DANÇANTES	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Sigla/Abreviação	Nome por Extenso
ENCLO	Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
PROFAC	Programa de Formação de Artistas do Circo
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICIRCO	Universidade Livre de Circo Marcos Frota
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso

INTRODUÇÃO

Ao percorrer minha trajetória de vida, observei que meu interesse pela área da dança acontece desde a infância. Desde pequena fiz aulas de ballet, jazz, dança moderna, dança do ventre, dança contemporânea e a minha grande referência artística era a professora de dança Alexandra Magalhães, que se eternizou em minha memória. Ela não só me fez apaixonar pela dança, como também me fez querer ser professora. A expressão, a arte, a cultura e o movimento sempre me levaram a construir a identidade artística que tenho hoje. Mas a arte pôde me contemplar com oportunidades ricas a partir da dança, por onde tive a chance de conhecer o circo. Apesar de ter tido contato anos depois, a arte circense despertou em mim vivências dançantes que se relacionam atualmente com o que estudo e trabalho, proporcionando novos questionamentos e olhares pedagógicos singulares. Assim, fui construindo o desejo e comprometimento em proporcionar uma arte-educação significativa, despertando o amor e o anseio pelo aperfeiçoamento profissional.

Busco neste trabalho analisar a influência da Dança-Educação a partir do Caleidoscópio do Ensino da Dança como ferramenta pedagógica para a formação cênica e performática dos artistas circenses da atualidade no Rio de Janeiro, refletindo sobre se é possível aplicar essa metodologia para auxiliar na construção de performances circenses. Esta pesquisa vem, por meio de análises provenientes da minha trajetória pessoal e pelo que pude estudar e viver junto à Dança-Educação ao longo da minha graduação, pensar como toda essa vivência sobre o próprio corpo, sobre o espaço e interação com a sociedade, dialoga com as questões dos processos de criação cênica nas artes circenses. Diversas vezes consegui visualizar as técnicas, fundamentos e principalmente a prática pedagógica da dança na formação deste campo artístico, e esse estudo pretende elaborar reflexões a partir do que foi percebido nessa trajetória universitária.

A partir dos ensinamentos pedagógicos de Ana Mae Barbosa e Isabel Marques, busco articular a relação entre corpo, dança e educação para potencializar a diversidade histórica dos diferentes corpos, do circo e da dança. As particularidades de cada trajetória artística e também suas similaridades dentro da proposta cênica e a manifestação nas referências de movimentação, presentes nas performances de cada modalidade. As referências citadas anteriormente por artistas-educadoras serão aprofundadas e explicadas mais à frente.

Nesta pesquisa busco analisar de que forma os conhecimentos da dança podem contribuir para a formação cênica de artistas circenses. Refletir sobre como as ferramentas da Dança-Educação afetam nas performances, como o estudo da dança faz diferença no processo

coreográfico e performático e como dialogam com as modalidades presentes no circo. O primeiro capítulo desta monografia terá como objetivo explicar sobre o que é a Dança-Educação e delimitar quais as práticas pedagógicas que relacionam a teoria do Caleidoscópio do Ensino da Dança para dialogar com as práticas circenses.

Para o começo desse estudo, procuro primeiramente apresentar a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa articulando com a visão pedagógica entre corpo, dança e educação que Isabel Marques explora, pontuando as características específicas onde e como a dança pode explorar caminhos, propostas, questões, percursos para que os corpos se expressem em cena com a criação do Caleidoscópio do Ensino da Dança, que é fruto da união da Abordagem Triangular com o ensino da dança na escola. A visão de corpo/dança que Isabel Marques traz em seu artigo *Corpo, dança e educação contemporânea* desenvolve uma busca incessante de intenção e perspectiva a mais para a dança de forma individual, procurando algo que proponha conectar a realidade social e cultural do artista dançante. A partir desse olhar, busco explorar o artista circense em cena com essa sensibilidade para além da estética, das formas e figuras apresentadas em suas performances. É justamente nessa análise que a Dança-Educação propõe desenvolver uma experiência corporal que pode contribuir na investigação em sentir e fazer movimentos, ao perceber e criticar a intenção do que o corpo do artista circense pretende na sua performance, ampliando assim seu repertório de criação. A educadora Barbosa diz que “A Abordagem Triangular é aberta a reinterpretações e reorganizações (...)” (2010, p.11), pois, para ela, “trata-se de uma abordagem flexível” (Barbosa, 2010, p. 10). Sendo assim, pode-se dizer que como referência a pedagogia da dança para o circo, é possível encontrar possibilidades de criações a partir dos ensinamentos citados anteriormente de Ana Mae Barbosa e também por Isabel Marques, com o intuito de auxiliar em novos caminhos de criações, sem anular as que já existem principalmente na história dos ensinamentos das artes circenses.

A expressão corporal e investigação dos significados a partir dela é um caminho para a aprendizagem artística. Por isso, será a partir da leitura de textos pedagógicos, educacionais e artísticos das arte-educadoras Ana Mae Barbosa e Isabel Marques, pesquisas pessoais e práticas de disciplinas relacionadas a dança e circo ofertadas pelo Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro que é realizada na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO/FUNARTE) (parceria institucional) e entrevistas com artistas circenses serão ferramentas metodológicas cruciais para o desenvolvimento expressivo, cultural e pedagógico deste projeto. Com isso, detalhar a minha experiência profissional da dança com o

circo é um meio de trazer para a pesquisa responsabilidade, sensibilidade e determinação na relação pedagógica do educador com o educando.

A dança pode propor, através de aulas e experimentações pessoais, de forma sensível e criativa, ampliar as possibilidades expressivas dos corpos presentes no circo. O entendimento trazido por Isabel Marques de corpo na dança, desenvolve a relação unificada do corpo e da dança enquanto arte vivida, percebida e imaginada, saindo dos pensamentos engessados e comprometidos de técnicas e formas. Na performance circense, é perceptível que as habilidades técnicas de cada artista de diferentes modalidades possuem uma história em seu corpo, a “sua dança” que já se faz presente sem que o próprio circense tenha ciência sobre. O momento mágico, inusitado, singular e específico é o que comanda o seu espaço cênico, desdobrando o clímax em quem o assiste. A função da educação, neste meio, é contextualizar possibilidades, ampliar o conhecimento no campo da arte, sensibilizar variações de repertório no próprio corpo e apreciar caminhos para que o extraordinário aconteça de forma mais sensível, crítica, criativa e potente possível.

Pensando na Dança-Educação, percebo que um Ensino de Dança pode ser desenvolvido para os artistas circenses a fim de diversificar o planejamento da pedagogia que já existe entre eles e aprimorar os estudos ainda mais. Este ensino se define como uma educação que rompa com a hegemonia branca, patriarcal, cisgênera, heteronormativa, capacitista e elitista, transgredindo discursos impostos de dentro para fora e valorizando as diversas existências de corpos. Por meio dessa pedagogia, venho apresentar que a dança pode indicar caminhos capazes desenvolver de forma mais acessível e ampla os ensinamentos técnicos do circo com o intuito não de anular os ensinamentos tradicionais, mas sim de expandir o vocabulário, propostas pedagógicas que incentivem a criação e também para acolher em outros espaços contextos corporais individuais de diversos artistas, sem elitização de corpos e do ensino da técnica codificada.

O objetivo dessa pesquisa é apresentar e articular o Caleidoscópio do Ensino da Dança, criado por Isabel Marques, como um possível caminho para criação performática para os atuais artistas circenses do Rio de Janeiro. Não houve a possibilidade de desenvolver em prática a pesquisa em artistas circenses na cidade do Rio de Janeiro com a minha orientação e supervisão na aplicabilidade do trabalho de campo porém, foi possível entrevistar diversos artistas do campo do circo, apresentar o Caleidoscópio e perguntar diretamente a eles o que entenderam dessa abordagem metodológica, se poderia ou não ser utilizado para criações performáticas e o que poderia ser acrescentado para que fosse mais autêntico para o ambiente do circo.

Busco neste trabalho refletir sobre modos de tornar o ensino-aprendizagem mais articulado, disponível e palpável junto ao estudo da dança, para que culturas não sejam perdidas, tradições continuem sendo repassadas à frente, mais públicos e artistas sejam contemplados pelo crescimento artístico e que o circo possa continuar crescendo no mercado de trabalho para ser aceito como profissão tangível para quem considera ou não as potências dessa linguagem. Assim, o impacto da Dança-Educação vem para reconhecer o indivíduo em sua sociedade, em sua habilidade artística e em seu espaço social, político, dando-lhe possibilidades do que fazer com sua arte no palco. Por isso, apresento um caminho a uma Dança-Educação que visa potencializar e promover transformações profundas na sociedade e buscar sensibilizar a todos para que possam e saibam se expressar com o máximo de sua potência expressiva numa performance.

1. CORPO, DANÇA E EDUCAÇÃO

Existe muita discussão e pouco consenso entorno a da Dança-Educação e de suas práticas pedagógicas dentro da sala de aula. Para o presente estudo, foi compreendido que este viés artístico-pedagógico tem o objetivo de cultivar e desenvolver as manifestações expressivas culturais em nosso corpo utilizando a psicomotricidade, estudos anatômicos e cinesiológicos, a antropologia e história da dança de maneira lúdica, criativa e transgressora. São culturas diversas, corpos diversos, contextos diversos sobre e com danças diversas, utilizando o corpo em movimento como processo constante de produção artística dentro da sala de aula.

No caso da dança, o fazer-sentir nunca está dissociado do corpo, que é a própria dança. Para que se possa compreender e desfrutar estética e artisticamente a dança, portanto, é necessário que nossos corpos estejam engajados de forma integrada com o seu fazer-pensar. Essa é uma das grandes contribuições da dança para a educação do ser humano – educar corpos que sejam capazes de criar pensando e ressignificar o mundo em forma de arte. (Marques, 2012, p. 27)

Vale ressaltar que a dança neste estudo não é vista como modalidade (balé clássico, dança do ventre, jazz, dança moderna, danças urbanas, samba, etc.), mas sim como um elo entre corpo, dança e educação, onde é pela expressão que este corpo, uma entidade política, absorve seus ensinamentos educativos a partir do seu próprio contexto vivido. “Nosso corpo é a expressão de nosso gênero, etnia, faixa etária, crença espiritual, classe social, etc.” (Marques, 2003, p. 117). Pensando desta forma, diversas características particulares e gerais que contemplam o estado de presença do corpo do artista circense podem ser pautadas nesta monografia.

A Dança-Educação é contemplada com diversos conteúdos gerais com programas e objetivos para a sala de aula que são citados por Isabel Marques¹ (2012, p. 34): movimento como aspecto da Coreologia² e Educação Somática³; a contextualização da dança em História, Estética, Apreciação e Crítica, Sociologia, Antropologia, Música e também nos saberes da anatomia, fisiologia e cinesiologia; e a vivência da dança por si só, a partir do estudo de repertórios, improvisação e composição coreográfica. Como complemento, existem também diversos autores extremamente conhecidos na Dança como área de conhecimento como Rudolf Laban⁴, que buscou decodificar e desenvolver as características da linguagem da dança, e Helenita Sá Earp⁵, que foi uma pesquisadora do movimento e introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras. Em geral, todos os pesquisadores citados observam, refletem e compreendem que “... o corpo em si já é expressão de pluralidade.” (Marques, 2012, p. 40)

Para contemplar de forma enriquecedora o estudo da arte, apresento a *Abordagem Triangular* por Ana Mae Barbosa⁶ que, há aproximadamente quarenta anos, vêm trazendo para o estudo artístico nas escolas uma leitura crítica da produção audiovisual que se desenvolve na apreciação, prática e contextualização do uso da imagem do cotidiano da história da arte e da cultura na sala de aula. Concomitante ao seu pensamento educativo, Isabel Marques traz como reflexão o Caleidoscópio do Ensino da Dança; que, correlacionando com a metodologia de Ana Mae, desenvolve um estudo não só do objeto artístico audiovisual em foco, mas percebe o papel social, cultural e político do estudante na sociedade e, portanto, da dança. Como coloca Isabel Marques (1998), “estamos buscando um ensino de dança que trabalhe com os significados e que trace relações diretas entre dança, educação e sociedade”, naturalmente correlacionando culturas artísticas que pensam a prática pedagógica como proposta de desenvolvimento para o

¹ Isabel Marques, é professora, pesquisadora, bailarina e coreógrafa, formada em Pedagogia pela USP com Mestrado em Dança no Laban Center for Movement and Dance (Londres) e Doutorado na Faculdade de Educação da USP. Pioneira no Brasil na sistematização e pesquisa na área de ensino da dança e possui diversos trabalhos que interligam pesquisa, ensino e produção artística no Brasil. Também é a criadora do Caleidoscópio do Ensino da Dança, objeto de estudo que será utilizado nesta monografia.

² Para mais, ler Laban, 1966, p. 9.

³ Para mais, ler Bolsanello, 2005.

⁴ Rudolf Laban, também conhecido como Rudolf Von Laban, era bailarino e coreógrafo e considerado o maior teórico da dança do século XX, bastante conhecido como o pai da dança-teatro. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

⁵ Maria Helena Pabst de Sá Earp (1919-2014), Professora Emérita de Dança da UFRJ, artisticamente conhecida como Helenita Sá Earp, foi uma pesquisadora do movimento, intérprete e coreógrafa. Introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras em 1939 e fundou o Grupo Dança da UFRJ em 1943.

⁶ Ana Mae Barbosa é uma educadora brasileira e professora titular aposentada da Universidade de São Paulo (USP), atuando no Doutorado em Ensino e Aprendizagem de Arte, que implantou na Escola de Comunicações e Artes, e nos Mestrados e Doutorados em Design, Arte e Tecnologia da Universidade Anhembi Morumbi. Sua trajetória é influenciada por figuras como Paulo Freire e Noemia Varela, professores responsáveis por transformar seus modos de pensar Educação e Arte, respectivamente. A Abordagem Triangular do ensino da Arte foi sistematizada no final dos anos 1980 por Ana Mae Barbosa.

corpo. Enfatizando também que os artistas e educadores precisam pensar de forma cuidadosa em metodologias que permitam que seus alunos possam problematizar, criticar, articular e transformar as relações vivenciadas entre a dança, o ensino e a sociedade. A partir dessa questão, será apresentado o Caleidoscópio do Ensino da Dança que será pensada como objeto metodológico de pesquisa para essa monografia com o intuito de ser utilizado como uma possível ferramenta pedagógica para auxiliar na construção de performances circenses.

A importância do auxílio da dança na pedagogia do circo aparece a partir de indagações pessoais como: o que a dança pode contribuir para o circo além do seu próprio movimento em cena? Como a Dança-Educação pode ser facilitadora para a uma dramaturgia do circo? Quando essas perguntas rodeiam meus pensamentos, começo a debater, mentalmente, reflexões sobre os espetáculos de dança e de circo que já pude assistir ao longo dos últimos 10 a 15 anos e, logo, percebo que o circo não é mais o mesmo, a dança não é mais a mesma. A mistura dos dois, portanto, se apresenta sob novos formatos.” (Peixoto, Bianca Simões, 2011, p. 10). Portanto, além de pensar que a prática, ou melhor, o fazer do circo e o fazer da dança estão em constante mudança, é conveniente levar em consideração os fatores históricos e característicos de cada arte para poder questionar se o que falta e o que é preciso ou não mudar são tangíveis. Tais reflexões serão retratadas com mais profundidade nos próximos capítulos junto à apresentação mais detalhada dos entrevistados, de modo a ressaltar a relevância do Caleidoscópio para esta monografia. Utilizo uma fala importante da artista Jackie Pequeno na entrevista que foi realizada nesta pesquisa para averiguar o entendimento e a funcionalidade do Caleidoscópio do Ensino da Dança para as artes circenses:

(...) Acho que como professora, assim, com esse Caleidoscópio eu consigo enxergar muito bem, principalmente para poder explicar para um artista circense tradicional, por exemplo, do porquê que a gente precisa deixar mais artístico e que a gente pode ter uma metodologia para facilitar. E não necessariamente só chegar no picadeiro, vai testando [os truques circenses] e faz. (Pequeno, 2025)

O Caleidoscópio do Ensino da Dança permite e enfatiza a construção de redes e relações entre os conteúdos e a dança (vértice da arte) para com os indivíduos-atores sociais envolvidos (vértice do ensino) que fazem parte de um amplo espaço de diálogo no mundo (vértice da sociedade). De forma mais simples, Isabel Marques visualiza que, a partir da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, é possível construir mais tripés de pensamento metodológicos que abordam mais conceitos, relacionando a ARTE, seu conteúdo, os corpos e todas as propostas pedagógicas que a acompanham; o ENSINO, os diferentes meios e caminhos educacionais para se chegar no ator social que é o estudante; e a SOCIEDADE, o lugar onde

esse estudante desenvolve, interage, compartilha e critica todo esse conhecimento aprendido. Essa proposta tem como ponto central movimentar o Caleidoscópio do Ensino da Dança na pedagogia dos artistas circenses articulando visões críticas e estéticas dentro dessa relação entre arte, ensino e sociedade, promovendo caminhos possíveis de construções cênicas a partir das vivências e percepções de cada artista contribuindo para potencializar sua arte mundo a fora. A partir do tripé principal arte-ensino-sociedade, vemos a Abordagem Triangular de Ana Mae conectada ao vértice da ARTE, e nos outros vértices vão se desenvolvendo outros tripés que estão envolvidos nesse caminho da pedagogia da dança, como demonstra a seguinte imagem:

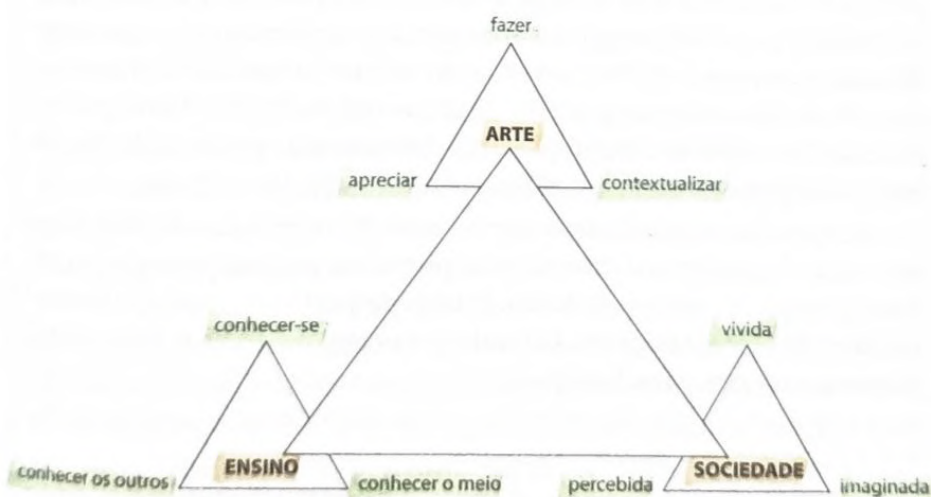


Figura 1 – Caleidoscópio do Ensino da Dança.

O primeiro tripé, realizado por Ana Mae Barbosa com um olhar singular para a educação artística, é: Fazer, Ler e Contextualizar. A análise que Isabel Marques desenvolve está dentro do tripé de Ana Mae Barbosa, na qual está presente o vértice Arte, que é o vértice superior do triângulo central (constituído por Arte-Ensino-Sociedade). Esse trio conceitual de ideias se descreve como: Apreciar, composto por descrever, interpretar e saber vivenciar os tipos de danças e suas criações em seus diferentes processos; Fazer, conhecendo o corpo e permitindo-se movimentar, improvisar articulando os elementos da linguagem da dança (Marques enfatiza os princípios estudados por Rudolf Laban); e Contextualizar, que se relaciona com as histórias a partir da dança e outras áreas de conhecimento que a cercam como a Cinesiologia, a Anatomia, a Filosofia, a Fisiologia, a Psicologia, etc.

A abordagem da dança enquanto arte diz respeito à educação do indivíduo que compartilha em sociedade suas diversas maneiras de ver, de ler, de fazer e de pensar-sentir sobre si mesmo no mundo. (Marques, 1990 apud Barbosa; Cunha, 2010, p. 56)

O vértice relativo ao Ensino está localizado no canto inferior esquerdo do vértice central do Caleidoscópio e é considerado importante por relacionar a arte da dança ao mundo como

um projeto educacional, o que traz um grande diferencial quando se pensa nela dentro do senso comum (normalmente relacionando a dança com lazer e diversão, e/ou coreografia e passos). Essa proposta desenvolve um olhar para a arte que implica na relação dos indivíduos com o conhecimento, na qual o contexto em que os alunos vivem é um mediador para o fazer-pensar dança, pois garante a relação entre o conhecimento em dança e as relações sociopolítico-culturais deles na sociedade. Tal afirmativa se justifica pelos processos da dança que acontecem mediante as ações e produções de seus próprios autores que interligam seus conhecimentos pessoais, culturais e sociais com o fazer-dança aprimorando a construção de seus conhecimentos, criando e recriando novos valores e contextos pro ensino aprendizagem.

A educação está diretamente interligada a um elemento que conduz de forma interina no diálogo de relações entre indivíduos e sociedade: o conhecimento. Não estamos falando desta palavra como “conteúdo” dentro do ensino, mas sim nela como descoberta e investigação. O vínculo entre os sujeitos e o seu meio social traz consigo o ato de compreender a partir da experiência o efeito de conhecer a si mesmo (críticas, problematizações, transformações e indagações pessoais), conhecer o outro (o que envolve o conhecimento que o outro tem, o que lhe pertence e o que não lhe pertence, suas escolhas e comportamentos no coletivo) e conhecer o meio (o conhecimento geral no meio em que se vive), pensando não só como local físico mas principalmente como tempo-espço construído.

Para analisar mais detalhadamente a composição desse conhecimento dos interlocutores do diálogo com o social, é preciso identificar o último vértice localizado no canto inferior direito do triângulo central, que é a própria Sociedade. Quando essa palavra surge próxima à palavra “arte”, é quase inevitável não pensar nas questões sociais contemporâneas que a atravessam, pois é a arte que, frequentemente, ajuda os indivíduos que compõe a sociedade a articular seus pensamentos e em como expressá-los para, normalmente, ser vista por e para ela mesma. Isabel Marques traz, em suas diversas escritas acadêmicas, reflexões sobre os sujeitos que quando aprendem a dançar, automaticamente aprendem sobre eles mesmos e, criticamente, constroem diálogos com as relações espaço-temporais vivenciadas e percebidas da sociedade dos mesmos, portanto, esse vértice fortalece e multiplica as relações estabelecidas dentro do Caleidoscópio do Ensino da Dança.

Em nossos corpos aprendemos subliminar e inconscientemente (caso não tenhamos aprendido a ter uma postura crítica diante da vida) quem somos, o que queremos de nós, por que estamos nesse mundo e como devemos nos comportar diante de suas demandas. Conceitos e regras sobre gênero, etnia, classe social estão e são incorporados durante nosso processo de ensino e aprendizagem sem que muitas vezes nos demos conta daquilo que estamos

construindo ou até mesmo (re)produzindo. Nossos corpos são ‘projetos comunitários’ quanto à forma, peso, postura, saúde. (Marques, 2012, p. 29).

Doravante, podemos ressaltar que as questões sociais locais, nacionais e/ou globais estão e são, continuamente, atravessadas nos corpos que dançam, pensando que todos corpos são construídos socialmente, dando à Dança materiais específicos para perceber a imensa rede de relações que conectam as pessoas aos seus conceitos, suas vivências e reflexões do/no universo artístico dançante. Assim, entre a arte da Dança e os indivíduos é importante o diálogo sobre: o mundo vivido (conscientização das realidades sociais e cotidianos palpáveis, como fome, aquecimento global, abuso sexual, violência, etc), o mundo percebido (modos de perceber os corpos perante suas ações, posicionamentos e sensações no mundo) e o mundo imaginado (rede de relações simbólicas que transcendem o universo das artes).

Na proposta para o ensino da dança aqui discutida, o tripé inicial formado pelas relações entre a arte, o ensino e a sociedade se desdobram em outros tripés que também se articulam entre si e re-desenham, ampliam, aprofundam, sugerem e compõem múltiplas formas e imagens para construção do caleidoscópio do ensino da dança. O tripé fazer, apreciar, contextualizar, proposto por Ana Mae Barbosa, faz parte dessa rede de relações no que concerne ao conhecimento da arte, da dança como arte – a primeira das relações fundamentais e significativas para o ensino de arte na sociedade contemporânea. (Marques, 1990 apud Barbosa; Cunha, 2010, p. 62)

Como citado no início e ao longo deste capítulo, compreende-se e enfatiza-se que todos os corpos são plurais e seus saberes também são. A partir disso e unindo à ideia do Caleidoscópio do Ensino da Dança, é possível visualizar que o ensino da dança se materializa ao trabalhar com os corpos diversos e com todo o material cultural, social, emocional e político que cada corpo possui. São muitas fontes de saberes transpassadas no interior de um indivíduo e ainda mais potencializadas quando interagem com outros. “A compreensão, a experiência e o olhar crítico podem transformar relações e leituras ingênuas que geralmente ocorrem no aprendizado de repertórios de dança” (Marques, 2012, p. 42). Repertórios esses que entendemos como histórias vivas sendo contadas por um corpo, expressando em movimentos e materializando sensações.

Essa relação entre corpo, dança e educação se desdobra nessa monografia com o propósito de evidenciar a ideia de que, antes de qualquer coisa, é necessário conhecer e respeitar os indivíduos que são objetos dessa pesquisa, que antes de se reconhecerem como artistas circenses são principalmente artistas do corpo. Pesquisadores corporais que a todo tempo colocam o seu conhecimento técnico do circo em prática junto a sua consciência corporal. De acordo com os entrevistados para essa monografia, a dança foi citada, majoritariamente, como uma base necessária para a construção de números circenses, sendo

utilizada para compor coreograficamente uma performance. Palavras como “postura” e “trabalho diferenciado” foram colocadas como destaque, referenciando a como a postura do artista é vista como algo diferenciado na dramaturgia de uma cena circense, pois os movimentos estrategicamente dançados induzem aos truques, às acrobacias cênicas. A Dança-Educação se coloca na função de dar material consciente e sensível corporalmente para que a autenticidade do artista seja visualizada em cena a partir do seu trabalho, conhecendo possibilidades de colocar o fazer circense mais desafiador e direcionado para sua proposta expressiva em cena.

A dança como contribuinte para o circo no pensamento voltado a Dança-Educação, constrói uma rede contínua em movimento sobre o corpo que estuda/investiga/explora em si mesmo com a sociedade e suas demandas a/com/sobre esse corpo. Há, constantemente, descobertas e redescobertas quando associamos o corpo e o aprendizado sobre si mesmo pois, sendo vivido na prática, o ser humano está sempre descobrindo e redescobrando algo sobre si, sobre os outros e sobre onde se encontra. Logo, encontra caminhos/pensamentos/críticas/reflexões/situações sobre cada um (si mesmo, os outros e seu meio) que despertam ferramentas inimagináveis capazes de se transformar em arte e assim “terem o poder de afirmar suas próprias habilidades de serem cocriadores de seus mundos” (Shapiro, 1998, p. 18).



Figura 2 - Pesquisas corporais coletivas do projeto Circundança: percursos entre a dança e o circo na busca por outros mundos possíveis.

Legenda: Na foto, os integrantes do projeto Circundança realizam pesquisas corporais para criação coletiva. Da esquerda para a direita estão: professora Julia Coelho, Nathalia Contarato, Tatiane Lima, Fernanda Portela, Adriana Strezioch e Tainá Pimenta

A educação corporal na dança se torna uma ferramenta de comunicação, criatividade e expressão artística, para além de contribuir para o desenvolvimento técnico e emocional dos performers, tornando a performance mais viva, autêntica e impactante. Na contemporaneidade, a autenticidade se torna o maior diferenciador para as linguagens do corpo e da cena, incluindo as artes circenses e a dança, na qual desdobraremos esse pensamento em breve.

Uma das variadas razões que me motivaram a falar sobre a pedagogia da dança é pelo ensino-aprendizagem experienciado pelo aluno, propiciando diversas narrativas dos indivíduos que fazem do corpo uma democratização do saber no ambiente escolar. É necessário ressaltar que a expressão “sala de aula” aqui tem como ponto de vista a relação espacial fora da escola formal, trazendo como exemplos específicos: picadeiros, teatros, etc., na qual será analisada a influência da pedagogia dançante nestes espaços em que acontecem performances circenses.

As propostas pedagógicas citadas neste capítulo são conteúdos de extrema relevância para as discussões que serão apresentadas ao decorrer dessa dissertação. Ao falar de arte é necessário compreender que existe pesquisa, conhecimento, laboratórios e campos de atuação, portanto, é a partir desses estudos, que são desenvolvidos por mulheres em sua maioria, proponho que o leitor possa valorizar e reverenciar de forma respeitosa o fruto acadêmico dessas artistas, educadoras e pesquisadoras de grande importância para o Brasil.

2. CORPO NO CIRCO: O RISCO NO SOLO E NAS ALTURAS

2.1 Contextos históricos

O circo, essa arte que combina linguagens, desafia regras, que joga com o impossível, com os limites, a proeza, a poética, a política. Em virtude de suas especificidades estratégicas e poéticas, o circo foi e tem sido historicamente uma arte desafiadora e transgressora; corpos que voam, se contorcem, que fazem o que não é possível fazer, que manuseiam o que não é manuseável, que parodiam e criticam o que não é passível de crítica, que brincam com mundos extraordinários. Mas o circo também carrega essa qualidade de desobediência aos cânones hegemônicos – artísticos, estéticos e sociais – por seu caráter coletivo. (Infantino, 2023, p. 10)

Estar em cena é, geralmente, o objetivo final de todo artista. É calculado um tempo exato e árduo de um preparo corporal técnico até que aquele indivíduo esteja preparado para

sua exposição. Para Soares (2002, p. 23) “...o corpo é o centro do espetáculo, de todas as ‘variedades’ apresentadas pela multifacetada situação dos seus artistas.” Aliás, como o artista promoveria seu trabalho e sua arte se não fossem pelas apresentações do mesmo?

A forma de transmissão oral do saber circense faz desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. (Silva; Abreu, 2009, p. 73).

O circo-família (Silva, 2009) é uma construção histórica familiar do século XVIII, na qual artistas circenses constituíam suas famílias e compartilhavam seus saberes que, desde a época dos “saltimbancos” (artistas autônomos da época), eram repassados pelos próprios familiares desde muito pequenos, normalmente por um mediador da família. A tradição é “ter recebido e transmitido os valores, os conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados” (Silva; Abreu, 2009, p. 82). “(...) No ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno da família.” (ibid, p. 87).

Conhecido pôr expressões populares entre artistas e educadores circenses como “a mãe de todas as artes”, o circo possui uma longa história de existência e pertencimento cultural. O circo se estabeleceu no Brasil por volta de 1830, durante o período imperial, trazido principalmente por artistas estrangeiros, sobretudo europeus, que apresentavam números de acrobacia, malabarismo, cavalaria e pantomima. Esses artistas itinerantes contribuíram significativamente para a introdução e a popularização das artes circenses no país, como enfatiza Ermínia Silva⁷ (2022) ao longo de suas escritas acadêmicas e literárias.

Acredito que as produções artísticas circenses são concebidas nos encontros, que neles há toda ordem de trocas, desde os afetos e afecções até todo o conjunto de complexidade de saberes e práticas. Nesses encontros há produção de conhecimento, se considerar que os circenses são pesquisadores de seu próprio fazer e de suas existências artísticas. (...) precisamos considerar que o período de constituição do espetáculo denominado circo data do final do século XVIII, na Europa. Quando os grupos de artistas, em geral formados por famílias, reconheceram-se como categoria de artistas circenses, os modos de organização do trabalho e da produção do espetáculo, aliados a um processo de socialização, formação e aprendizagem, foram produzidos e consolidados como elementos intrinsecamente relacionados, ou seja, eram totalmente articulados e interdependentes. (Silva, 2011 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 8-9)

⁷ Ermínia Silva (1954-2024) foi Doutora em História Social da Cultura (IFCH-UNICAMP), coordenadora do circonteudo.com e do Circus (FEF-UNICAMP), professora da Eslipa e coorganizadora do grupo Psircos. Quarta geração circense de sua família, Ermínia nasceu no circo e teve no campo acadêmico um caminho de conexão com essa arte, escrevendo diversos artigos e livros.

Ao longo do século XIX, o circo foi se assentando como uma forma de espetáculo regular no território brasileiro. Um marco necessário foi a consolidação do circo-teatro⁸, uma vertente que combinava elementos circenses e representações dramáticas, atingindo grande popularidade entre o final do século XIX e o início do século XX. O modelo inicial dos circos de cavaleiros – influenciado pela tradição europeia por Philip Astley, um ex-militar que era famoso por praticar acrobacia equestre e considerado por alguns autores circenses acadêmicos o criador do “circo moderno” com a implementação do formato circular do picadeiro⁹ - foi se adaptando às especificidades culturais e territoriais brasileiras, resultando no circo-lona, com picadeiro central e uma programação diversificada de números¹⁰ circenses que viajavam de cidade em cidade para apresentar. Nesse sentido, é importante ressaltar que no contexto vivido entre a passagem do meio rural para o urbano, ainda havia a ligação do circo com os animais, o que é herdado como um símbolo das culturas tradicionais e de seu vínculo com os animais selvagens. Desde então, a arte do circo firmou-se como a arte do picadeiro, com múltiplas formas de fazer arte. Essa grande união dos fazeres artísticos, portanto, é considerada a base do circo moderno e também é o que caracteriza a arte circense até os dias atuais.

O Circo Moderno, também conhecido como Circo Tradicional, será formado inicialmente por praticantes de atividades extremamente distintas. De um lado, os ex-combatentes oriundos da aristocracia militar que perderam prestígio para a crescente burguesia passaram a exibir suas aptidões na arte da equitação e, por outro, as trupes de saltimbancos que se exibiam nas feiras e ruas da Europa, cujo nome faz referência aos artistas que saltavam sobre os bancos das praças públicas, e tiveram origem na Baixa Idade Média. Por volta do século XII, com a reabertura do Mar Mediterrâneo, considerados demasiado pagãos e proibidos de se apresentarem em lugares fechados, artistas de diversas disciplinas, como paradistas, acrobatas, contorcionistas, malabaristas e uma série de comediantes, farsantes e charlateiros, passaram a constituir um grupo social e criaram uma identidade que se reinventou e se adaptou a distintos contextos históricos para, no final do século XVIII, se reestabelecer como o que hoje se afirma ser uma linguagem circense. (Mamari, 2017, p. 147-148)

Com base nesse contexto, se faz necessário ressaltar que na dissertação de mestrado bem detalhada de Julia Coelho Franca de Mamari (2017), são citadas seis características do Circo Moderno são consideradas extremamente imprescindíveis para se acompanhar as mudanças e adaptações até a sociedade contemporânea. Essas características a autora Mamari

⁸ Para mais, ler *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* de Ermínia Silva (2022).

⁹ O picadeiro é a área central e circular de um circo, reservada às apresentações dos artistas; o palco central onde artistas circenses cativam o público com as suas performances.

¹⁰ Nesta monografia, cito a palavra “número(s)” de forma semelhante a palavra “performance”. Em termos circenses, “números” referem-se às performances individuais ou em grupo que compõem um espetáculo circense.

recorta a partir da dissertação de Alluana Ribeiro Barcellos Borges (2010), fundamentado nas análises de Jean-Michel Guy (2001).

A primeira característica é a sucessão de números de diferentes disciplinas, na qual não possui uma narrativa específica, a passagem de um número para outro era estabelecida a partir de questões técnicas, de montagem e desmontagem do picadeiro e as performances eram seguidas de acordo com a emoção progressiva do público. A segunda característica é representada pela presença de números circenses como a equitação, acrobacia aérea, malabarismo, doma de animais, acrobacia de solo e/ou equilíbrio, o clown e a música, normalmente formada por orquestra ou grupos. A terceira característica traz referência a dramatização dos números em que é orquestrada uma linha de tensão ao risco do número gerada pelo público, na qual os efeitos são de pausas para visualizar o inesperado momento do truque circense e os aplausos de contemplação do mesmo.

A quarta característica do Circo Moderno, se dá pelo desenho circular compreendido como picadeiro ou pista, trazendo signos fortes e contextuais como ideais de igualdade, valor da comunidade e família e referência a um âmbito sagrado, em que os artistas, ao entrarem em cena, partilhavam da experiência de se despirem dos seus próprios limites físicos e espirituais para apresentar seus números. A imagética e a experiência sensorial em baixo da lona do circo, é a quinta característica sensivelmente composta pelas texturas, cores, cheiros e brilhos que enriquecem toda a vivência exclusiva do ambiente circense. E por último, não menos importante, a ausência de texto, pois apenas os palhaços e, no Brasil, os apresentadores, eram os responsáveis por anunciar sucessivamente os números circenses durante todo o espetáculo.

O modo de transmissão oral do circo-família havia se transformado. A ideia de que ‘o artista tinha de ser completo’ – no sentido de que cada indivíduo fazia parte de uma comunidade e a sobrevivência do grupo dependia do seu trabalho – não mais fundamentava o aprendizado. Dava-se origem a uma nova maneira de se ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho e do saber. (Silva, 2011 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 10)

Portanto, o Circo Moderno propôs a valorização da expressividade dos corpos ao mesmo tempo em que criava uma forma de teatro espetacular que não necessitava lidar com uma escrita, pois a escritura cênica já bastava por si só. O espetáculo do Circo Tradicional como um todo não demandava de uma sequência que desenvolvesse um só tema geral ou um enredo dramático.

Com a chegada das mudanças políticas e econômicas geradas pelo avanço do capitalismo moderno, fortes modificações na estrutura e no fazer do Circo Tradicional foram sendo desencadeadas. O panorama histórico após o século XX e a globalização expandiram

reflexões quanto às identidades nacionais e, conseqüentemente, tiveram um papel dominante sobre as mudanças que originaram o Novo Circo e as produções circenses do mesmo. A forma de espetáculo itinerante se tornou um símbolo do circo de lona, que originalmente era composto por uma comunidade de artistas, geralmente pertencentes de grupos familiares, sendo esses saberes tradicionais constituídos por um modo de vida que era levado adiante de geração em geração. Muito embora possam ser reconhecidas diversas mudanças dramáticas nas criações cênicas circenses ao longo do século XX, que apontam muitas vezes para um hibridismo das artes circenses junto a outras linguagem artísticas, deve-se ponderar de onde provém cada análise. De acordo com Julieta Infantino (2023), no desenvolvimento posterior das artes circenses no país, desde o século XIX, as produções circenses já eram consideradas como polissêmicas e polifônicas.

Silva e Nunes (2015) apontam que em meados de 1950 e 1960, muitas famílias circenses radicalizaram ao pararem com o circo itinerante e começaram a se fixar nas cidades, e também sofreram transformações em sua organização de trabalho e no ensino-aprendizagem. Ermínia Silva (2011) ressalta que nesse período, a construção da identidade do artista circense estava fundamentada na forma coletiva familiar de transmissão de saberes e das práticas do circo, por meio da memória e do trabalho, apostando e crendo que esses saberes seriam passados para a geração seguinte. Já entre 1970 e 1980, artistas de origens diversas construíram em alguns locais da Europa ocidental, uma etapa de ensino das artes circenses fora das lonas, “(...) com o surgimento das escolas de circo, que nasceu o ‘circo novo’, em contraste com o que se chamava de ‘tradicional’ ou mesmo ‘clássico’” (Lopes e Silva, 2014, apud Infantino, 2023, p. 30) marcado por uma hibridização mais intensa com as outras linguagens. Houveram mudanças significativas quando à produção do espetáculo, como a participação de diretores teatrais, cenógrafos e coreógrafos, a participação mais ativa da dança e de outras expressões artísticas e a possibilidade de um outro modo de organização do trabalho no circo.

A partir dessas mudanças a teatralidade circense se mostrou rizomática, construindo um modo polissêmico de desenvolver configurações no campo da aprendizagem dialogando com outras linguagens artísticas. “Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico da arte circense.” (Silva, 2011 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 11). O circo-teatro caracterizou-se por ser uma manifestação artística híbrida, popular e acessível, que transitava entre o drama e o riso, entre a destreza física e a representação simbólica.

Contudo, a partir da segunda metade do século XX, o modelo tradicional do circo itinerante começou a perder espaço. Nesse contexto, o chamado Circo Contemporâneo vêm se construindo lentamente, trazendo principalmente modificações para a pedagogia do circo. A

forma de ensinar circo foi “(...) integrando novas tecnologias e práticas de ensino formais, pelas quais o saber passa a ser amplamente difundido e acessível a todos” (Mamari, 2017, p. 154). Assim, pode-se dizer que novos espaços para experimentações estéticas, narrativas não-lineares e diálogos mais amplos junto à metodologias de ensino de outras áreas de conhecimento foram sendo desenvolvidos, o que influenciou diretamente nas criações.

O Circo Contemporâneo brasileiro passa, então, a se estruturar em torno de coletivos artísticos, escolas de circo e projetos sociais culturais. A criação de escolas formais e pedagógicas, como a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) em São Paulo fundada em 1978 e a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO/FUNARTE) no Rio de Janeiro fundada em 1982, consolida esse movimento, promovendo uma formação técnica aliada à reflexão crítica e estética desses saberes circenses. “(...) Uma arte para sobreviver necessita fazer escola.” (Silva, 2011 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 16). Nesses ambientes, os saberes tradicionais são ressignificados em diálogo com práticas contemporâneas de criação. Porém, é importante ressaltar que o circo contemporâneo no Brasil não é uma ruptura com o passado, mas uma continuidade em constante transformação e evolução: ele se reinventa ao incorporar novas linguagens, ao investir na formação de novos artistas e ao promover um olhar crítico e estético sobre o corpo, a técnica e o espetáculo.

Circo tradicional, novo circo e circo contemporâneo são categorias em pleno debate, discussão, ressignificação. Categorias, que, enquanto construções sociais, se definem e se redefinem e encerram processos de hierarquização e disputas pela legitimação. (Infantino, 2023, p. 15)¹¹

A produção circense tem um diálogo linear com as múltiplas linguagens artísticas, e é a partir do processo de ensino/aprendizagem que as transformações e as novas possibilidades de inovação vão criando potência cênica. Relembrando as escritas acadêmicas de Ermínia Silva (2009), o processo de formação de aprendizagem do circo era representado a partir dos ensinamentos passados de geração em geração de famílias circenses, e foi a partir do final dos anos 1970 que se iniciou um debate em torno da construção de escolas de circo “fora da lona”. A partir da realidade da gestão da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha entre 2005 e 2013, pelo relato de Zezo Oliveira¹² (diretor da ENCLO entre 2005-2011), pode-se explicitar como a educação circense vêm sendo contemplada no contexto contemporâneo.

¹¹ Para mais, ler *A Arte do Circo na América do Sul* de Julieta Infantino (2023, p. 10-24)

¹² Zezo Oliveira é um artista e diretor de circo brasileiro, mestre em educação pela UNIRIO (2012). Ele foi diretor da Escola Nacional de Circo do Brasil (Funarte) e fundador da Escola Pernambucana de Circo. Atuou como assistente em Artes Circenses da SECULTE-PE e é conhecido por seu trabalho no circo social, com foco na Venezuela.

No projeto pedagógico da Escola Nacional de Circo, reconhecido dentro do Regulamento Interno¹³ da instituição, existe uma observação no parágrafo único do artigo 3º que diz:

Obs.: Faz parte de seu objetivo formar cidadãos na perspectiva de contribuir na ampliação de sua visão cultural, que lhe permita empregar livre e conscientemente seu senso crítico e sua criatividade em relação aos mais diversos campos da produção cultural e suas transformações. Formar cidadãos mais preparados para enfrentar desafios no mundo do trabalho, que vem devido as constantes mudanças em sua forma de organização, muitas vezes, impulsionadas pelos surpreendentes avanços tecnológicos e as novas exigências de conhecimentos aplicados ao saber fazer produtivo, induzindo novas expectativas relativas ao desempenho dos profissionais, que passam a enfrentar mercados globalizados e exigentes em produtividade e competitividade. (Oliveira, 2013 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 44-45).

Nesse sentido, a Dança-Educação passa a dialogar com as práticas circenses ao propor uma formação corporal que valoriza de forma cuidadosa e harmoniosa com a técnica a percepção, a expressividade, a criação e o repertório cultural do sujeito. Assim, acredita-se que a incorporação de princípios da dança, a partir do Caleidoscópio do Ensino da Dança, para a formação de artistas circenses adultos pode vir a ampliar suas possibilidades expressivas, reforçando a consciência corporal e ressignificando suas técnicas acrobáticas e malabarísticas para além do virtuosismo.

A utilização da linguagem circense como ferramenta no processo pedagógico que inclui a música, o teatro, a dança, a capoeira, a cenografia e o figurino é, portanto, um novo sentido de produção coletiva do saber. Aprender a fazer circo, pensando nele como atividade cultural, artística e esportiva, pode fazer de meninas e meninos aprendizes e mestres permanentes, características definidoras do circo-família. (Silva, 2011 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 16)

O universo das artes circenses é composto por uma variedade de modalidades artísticas que constantemente são inovadas por diversas artísticas espalhados pelo mundo. Alguns deles são as acrobacias aéreas (tecido, trapézio de vãos, trapézio fixo, corda, lira, mastro pendular, entre outros, que envolvem força e confiança no ar), acrobacias de solo (envolvem saltos e cambalhotas, às vezes também o contorcionismo e a portagem, podendo ser realizados em solo, em aparelhos, sozinho ou em grupos), malabarismo (consiste na manipulação de objetos como bolas, claves, bastões e outros objetos, com a intenção de manter o equilíbrio e a coordenação), equilíbrios (arame, pernas-de-pau, monociclo, roda Cyr, entre outros, que envolvem

¹³ O Regulamento Interno da Escola Nacional de Circo citado como referência conta como revisão em 2008, 2010 e 2012. Para mais, ler Circo: Horizontes Educativos de Marco Antonio Bortoleto, Teresa Ontañon Barragán e Ermínia Silva (2016, p. 37-60)

principalmente a manutenção do equilíbrio em diferentes situações com objetos diversos), ilusionismo e ou mágica (baseado na utilização de truques e ilusões para efeitos “surpresa” diversos) e o clown (arte ou técnica do palhaço que traz atos, gestos, histórias e brincadeiras expressivas com a capacidade de provocar risos e outras emoções no público). Cada uma dessas práticas mobiliza dimensões distintas do corpo, da atenção, da expressividade e da relação do(s) corpo(s) com o espaço, com objetos e com o público.

Segundo Ermínia Silva (2022), essas modalidades do circo, embora muitas vezes classificadas apenas como técnicas corporais virtuosas, historicamente estiveram integradas a formas narrativas e performativas no contexto do circo-teatro brasileiro. O trabalho de Benjamim de Oliveira¹⁴, por exemplo, articulava as habilidades físicas com uma forte carga dramática, teatralizando o corpo do artista e conferindo sentido simbólico às ações circenses. A partir dessa perspectiva, os números não eram apenas demonstrações de destreza, mas performances que comunicavam emoções, histórias e críticas sociais, levando em consideração recordar do tripé Sociedade do Caleidoscópio de Isabel Marques que enfatiza justamente a imersão do corpo em buscar a partir de suas experiências pessoais situações que provocam desejos de expressões reflexivas.

Ao observar especificamente algumas modalidades, como o tecido, são possíveis de observar como a suspensão do corpo no ar não se restringe ao risco e à técnica: ela pode se tornar um movimento poético, em que a queda e o voo carregam sentidos cênicos e afetivos. Dançar com o tecido é trabalhar a confiança e o risco de experimentar propostas novas e entender o que também é cabível de acontecer. Eu confio nesse objeto porque ele me abraça a ponto de não me deixar cair ou me machucar, possibilitando meu corpo de arriscá-lo de forma mais generosa. Unir o risco aéreo com a estabilidade do chão que a dança trabalha é umas das possibilidades mais incríveis que o circo contemporâneo pode proporcionar para os artistas-pesquisadores da área do circo e da dança, que constantemente vivem uma evolução exponencial de descobertas. É uma experimentação artística virtuosa a relação com o peso, contra-peso, apoio, puxar, empurrar, cair para frente e para trás, equilibrar, desequilibrar, girar, soltar, deixar a gravidade se expressar em 360 graus. Vale ressaltar que a frase citada anteriormente tem relação com o corpo nas acrobacias aéreas que, ao estar em seu aparelho, está em volta de um ponto de suporte do próprio corpo, por isso a expressão em 360 graus¹⁵.

¹⁴ Benjamin Chaves, (Pará de Minas, 11/06/1870 – Rio de Janeiro, 30/05/1954) mais conhecido como Benjamim de Oliveira foi um artista, compositor, cantor, ator e palhaço de circo brasileiro. Ele é mais conhecido por ser o primeiro palhaço negro do Brasil, além disso, ele foi o idealizador e criador do primeiro circo-teatro. O sobrenome “Oliveira” veio após se inspirar no nome de seu instrutor, Severino de Oliveira.

¹⁵ Para mais, ler Franca, 2017.

A Dança-Educação nesse contexto, oferece ferramentas valiosas para a leitura e criação dessas práticas. O corpo circense ganha camadas de significado que transcendem o treinamento técnico, o que leva ao artista aerialista, pensar na consciência do peso, do tempo, do espaço e da relação com o outro podendo trabalhar pedagogicamente de forma integrada com os elementos da dança. Ainda refletindo nesse contexto, pude perguntar para a entrevistada Tayane Almeida (atual aluna do ensino técnico da Escola Nacional de Circo e aluna de bacharel em Dança pela UFRJ) que se o Caleidoscópio fosse apresentado, não de uma forma rígida mas de uma forma mais tátil, por algum professor da ENC uma forma de trabalhar performance baseada nisso (Caleidoscópio), se ela achava que facilitaria na criação dos alunos, e ela respondeu da seguinte forma:

Eu não sei se facilitaria, mas iria agregar a ter um pensamento mais crítico do que está sendo apresentado e talvez iria quebrar um pouco da rigidez técnica. Por exemplo, o tecido, como é fazer um número de tecido pensando nessas questões, pode quebrar um lugar mais virtuoso, pode quebrar na construção. Mas acho que agrega sim. (Almeida, 2025)

Nas acrobacias de solo, o corpo que gira, salta e se apoia nos outros é também o corpo coreográfico, que desenha trajetórias no espaço e constrói relações simbólicas com o chão, com os parceiros e com o público. A Dança-Educação propõe construir, a partir desse corpo acrobático, estruturas coreográficas abertas à experimentação, ao improviso e à expressividade única e singular do(s) artista(s), contribuindo para a ressignificação do treinamento técnico dentro de uma proposta pedagógica crítica e sensível. No chão e no ar, o circo contemporâneo é extremamente rico de se experimentar. É possível unir o corpo circense e o corpo dançarino na mesma proposta, mesmo sendo bem desafiador, quando se pensa na especificidade artística de cada um. Por exemplo, o corpo de um aerialista é um corpo que busca o nível alto, se dobra e desdobra para alcançar o mais alto possível e estar o mais distante do solo. O corpo de um dançarino busca o seu trabalho nos níveis de acordo com o chão, então sua proposta diversa de movimentos é executada a partir do nível baixo, nível médio e até mesmo o nível alto, porém até onde o chão permite realizar esse nível. O corpo acrobático é tão semelhante ao corpo de um dançarino quanto se parece, ambos dançam e trabalham o corpo em cena e utilizam ferramentas coreográficas para expressar-se, o que os qualifica o direciona para serem modalidades diferentes é exatamente a intenção nos movimentos, o trabalho técnico e a proposta cênica a partir da história de seus corpos. Isabel Marques (2012) enfatiza que o ensino da dança deve considerar o corpo como sujeito ativo e produtor de significados, o que se alinha com uma perspectiva contemporânea de formação circense baseada na criação, na experimentação e na poética do movimento. Portanto, ao analisar algumas das modalidades

circenses sob o olhar teórico e prático da Dança-Educação, é possível analisar o potencial de formação artística integral, que valoriza tanto a técnica quanto a dramaturgia, o rigor quanto a sensibilidade e o corpo treinado.



Figura 3 - Pesquisas corporais em dupla do projeto Circundança: percursos entre a dança e o circo na busca por outros mundos possíveis

Legenda: Na foto, a professora Julia Franca (roupa preta) e a aluna Tatiane Lima (blusa rosa) desenvolvem exercícios acrobáticos com contatos e apoios. A aula referente ao dia 05/07/2025 foi ministrada pela professora Letícia Ramos, que atualmente é professora de dança na ENCLO.

Concomitante às mudanças e às ascensões no mundo do circo, artistas que acompanharam a construção do circo desde o final do século XVIII até hoje, garantiram a permanência de suas características fundamentais da linguagem circense de forma metodológica e pedagógica como um modo de estabelecer um processo de formação de saberes contínuos. Entre o final da década de 1980 e 2000, a artista-pesquisadora Ermínia Silva (2011) ressalta que após um árduo desempenho de militância política e pesquisas acadêmicas, as universidades tiveram um aumento significativo de pesquisas relacionadas ao circo. Tais pesquisas não possuem o objetivo de apagar a história e o significado grandioso do circo no Brasil e até mesmo no mundo, mas têm como proposta participar do crescimento a partir de novos olhares, perspectivas e trocas sempre respeitando quem vive do processo de ser do circo. A partir disso,

Foram profissionais artistas circenses não ligados à academia, mas vinculados a processos pedagógicos de formação nessa área – como as escolas de circo e a própria Escola Nacional de Circo (RJ) –, que ampliaram seus conhecimentos e metodologias para atenderem aos alunos oriundos dos mais diversos lugares da sociedade e com diferentes formações (...) (Silva, 2011 apud Bortoleto; Barragán; Silva, 2016, p. 17)

A linguagem da dança foi e é uma das formações que está de forma intrínseca conectada as linguagens circenses pois, a dança como área de conhecimento pôde estimular processos investigativos no corpo do circense, assim como as artes circenses também vêm contribuindo continuamente para a dança, ampliando os olhares de adaptabilidade dos corpos e possíveis diálogos com distintos objetos e aparatos cênicos. Partindo dessa ótica cultural, o que podemos chamar de “circo-dança” é uma manifestação de elaborações e experimentações corporais híbridas entre a linguagem do circo e a linguagem da dança. Esse diálogo artístico se desenvolve como uma inovação no uso do corpo e sua virtualidade, possibilitando potência de reinvenção, e representatividade e valor na sociedade. Esse conceito será trabalhado e desenvolvido no próximo capítulo de forma complementar aos conceitos pedagógicos e metodológicos conceituados até o atual momento. O circo-dança ou dança-circo é a parte performática fundamental para entender o porquê de o Caleidoscópio do Ensino da Dança ser tão elementar para a formação de artistas circenses na sociedade da cultura atual.

2.2 Abordagens práticas junto aos entrevistados

No decorrer da pesquisa desse TCC, para aprofundar a compreensão sobre as relações pedagógicas entre a dança aplicadas ao circo, foram realizadas entrevistas com 6 artistas e/ou professores atuantes tanto na área do circo quanto da área da dança, de modo a estabelecer um diálogo entre a fundamentação teórica e prática profissional. A seleção dos participantes não se deu de forma aleatória, suas experiências puderam agregar imensamente com seus aprendizados, pontos de vistas e contribuições. A partir de critérios que envolvem tanto a diversidade de experiências artísticas quanto a relevância pedagógica e crítica que cada trajetória representa para a reflexão sobre a interface entre dança, circo e educação.

A primeira entrevistada, Tayane Almeida, é bailarina e artista circense. Atualmente é aluna de Bacharelado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, simultaneamente, aluna da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO/FUNARTE). Sua participação se mostra fundamental pela dupla inserção em institutos públicos que fomentam a arte no Rio de Janeiro e, com isso, pôde contribuir da sua experiência acrobática e dançada. A escolha por entrevistá-la se justifica pelo interesse acadêmico da mesma em

compreender o estudo do corpo na dança e na prática circense, podendo dialogar na constituição de um corpo expressivo, técnico e criativo, capaz de transitar entre linguagens distintas sem perder a singularidade de cada uma. Em certo momento da entrevista, Tayane Almeida pôde compartilhar sua ideia de processo cênico para sua futura apresentação individual na ENCLO e, a partir dele, irei respaldar a aplicabilidade do Caleidoscópio mais adiante no texto.

O segundo entrevistado, Deivid Cruz, é artista na Universidade Livre de Circo Marcos Frota (UNICIRCO) como acrobata, capoeirista e portô no espetáculo *Alegrai* e instrutor de acrobacia de solo no projeto pedagógico na instituição, que pôde integrar seus saberes na entrevista diretamente de baixo de uma lona bastante reconhecida. Sua contribuição é valiosa por trazer a perspectiva de um profissional diretamente engajado com o ensino das técnicas circenses e nas movimentações que levam a elas. A entrevista foi conduzida a partir do interesse em investigar de que forma Deivid Cruz consegue perceber a aplicabilidade da dança nos processos de formação do corpo circense, tanto no âmbito da preparação física quando na expressividade do artista.

O terceiro entrevistado para esse trabalho foi Fabrício Esteves, que também trabalha na Universidade Livre de Circo Marcos Frota (UNICIRCO) como coordenador pedagógico do projeto de formação profissionalizante da instituição. Ele foi incluído no grupo de entrevistados pela relevância de seu olhar pedagógico, sua experiência prática dentro do circo e também por ser artista. O interesse em entrevistá-lo esteve relacionado principalmente à compreensão de como as propostas do Caleidoscópio podem dialogar com o ato de performar nas artes circenses, oferecendo subsídios metodológicos para pensar a articulação entre dança e circo em processos cênicos.

A quarta entrevistada se chama Patrícia Martinelli, que é representante da terceira geração circense de sua família, atuante no tecido acrobático tanto como instrutora quanto artista, também na Universidade Livre de Circo Marcos Frota (UNICIRCO). Sua presença nesse estudo permite ser estratégica, pois reúne sua trajetória, tanto junto à herança do Circo de Lona quanto junto à vivência pedagógica contemporânea. O interesse em entrevistar Patrícia Martinelli partiu da necessidade de buscar saber, a partir do ponto de vista de alguém vinculado à tradição circense, quais diferenciais a dança pode oferecer ao circo e como esse encontro impacta na sua prática profissional, de um olhar atravessado por anos de adaptações em seu campo de trabalho e estilo de vida.

Os entrevistados citados até agora, tirando a primeira entrevistada, foram e são artistas que não tiveram um contato mais aprofundado com a dança e sim com as artes circenses. As

falas de Tayane Almeida, Rebeca Loupe e Jackie Pequeno se fizeram necessárias pois a prática, vivência e opinião delas ajudou a visualizar uma possível aplicabilidade do Caleidoscópio para criações das performances circenses.

A quinta entrevistada, Rebeca Loupe, é bailarina, professora de educação física e recentemente se formou na projeto pedagógico profissionalizante da Univerisade Livre de Circo Marcos Frota (UNICIRCO). Sua trajetória acadêmica e artística oferece um olhar híbrido, situado entre a formação em dança e a prática circense. A escolha por entrevistá-la se desencadeou pela busca em evidenciar como a unificação entre essas duas linguagens é percebida e vivenciada no cotidiano artístico, bem como de que maneira essa integração influencia diretamente a sua prática cênica e criativa.

Por fim, a última entrevistada é Jackie Pequeno. Ela é artista de Pole Dance, bailarina e artista de circo, além de instrutora de dança na UNICIRCO. Sua experiência evidencia um contato mais direto com o hibridismo entre dança e circo, tanto na cena quanto no processo pedagógico. A opção por entrevistá-la decorreu do desejo de entender como ela percebe a instrução de corpos circenses a partir dos fundamentos da dança ensinados pela mesma, e como essa vivência contribui para a criação de poéticas cênicas que transitam entre as duas linguagens: circo e dança.

Assim, os(as) entrevistados(as) foram selecionados(as) por representarem diferentes perspectivas do campo circense em diálogo com a dança: do olhar acadêmico ao tradicional, do pedagógico ao artístico, do formador ao intérprete. Essa diversidade de vozes enriquece a análise desse trabalho de campo, permitindo compreender de forma mais ampla as possibilidades e tensões presentes na relação entre dança-educação e performance circense.

3. PERFORMANCE: CIRCO, DANÇA E CIRCO-DANÇA

Nesta monografia foi citada diversas vezes a palavra “performance”, como objetivo central ou correlacionado para e entre a dança e o circo. Porém, pouco foi dito sobre o que ela significa e qual é o papel dela na pesquisa, na arte e na vida. Talvez, dizer a importância dessa palavra para a vida seja algo extremamente extenso, difícil e subjetivo, mas a partir do que ela pode significar para essa pesquisa, o leitor dessa monografia pode identificar qual é a relevância da mesma para a arte e, logo, para sua própria vida (e também o que fazer com ela). Será

adentrado neste capítulo o conceito dela, contudo, antes disso, seria mais palpável começar pelo ponto de vista do Caleidoscópio do Ensino da Dança.

Relembrando a imagem do Caleidoscópio citado capítulos acima, os vértices “fazer”, “conhecer-se” e “vivida” são palavras que tangem o mais próximo possível do que performance busca ser. De acordo com Tourinho (2021), a palavra “dramaturgia” é como uma rede de conhecimentos e elementos que podem ser compartilhados sobre as artes da cena e do movimento. Em seu artigo ela propõe discussões que perpassam a posição da dramaturgia no meio das artes da cena e uma proposta de compreender a sua definição. A relevância de citar a palavra “dramaturgia” neste momento é contextualizar que ela precede a performance em si.

Os significados de drama, de ação e dramaturgia foram se modificando e ganhando complexidade ao longo dos tempos. Antes de qualquer proposta de postulado, temos que ter a consciência de que o mundo das ideias e das definições é um mundo dinâmico: o que é hoje não o será para todo o sempre. Portanto, do mesmo modo que a compreensão do termo dramaturgia se modificou ao longo dos tempos, não encontraremos jamais seu conceito total, final e muito menos absoluto. Pensar sobre dramaturgias, suas implicações e, principalmente, sobre processos de criação, sobre como os artistas de hoje elaboram e estruturam os seus espetáculos, é refletir sobre as relações entre a humanidade, sua temporalidade e o cosmo. (Tourinho, 2021, p. 86)

A dramaturgia é o “contextualizar”, “conhecer os outros”, “conhecer o meio”, “imaginar” e “perceber” a arte. Quando um dramaturgo constrói uma dramaturgia, ele precisa perceber suas inquietações, imaginar possibilidades de como desenvolvê-la, conhecendo os envolvidos (os outros) e conhecendo onde a mesma acontece (o meio) para contextualizar uma narrativa que possa ser contada a partir das artes cênicas. A dramaturgia é focada na estrutura e escrita da obra a partir do ponto de vista do autor, enquanto a performance explora a execução e a experiência artística como um todo, incluindo a interação com o público. Sendo assim, ambas palavras possuem uma relação direta com a cena e em como desenvolvê-la. A relação entre elas pode ou não ser de complementariedade, onde a dramaturgia guia a performance, ou de distanciamento, onde a performance explora outras possibilidades além da narrativa escrita. Mas fica a dúvida que têm como propósito direcionar as reflexões nessa monografia: o que difere a performance da dança da performance do circo?

A diversidade de acepções que o termo dramaturgia carrega varia em relação aos contextos históricos e sociais. Atualmente, pode-se entendê-lo tanto pela perspectiva tradicional (quando se tem a preexistência de um texto teatral escrito que antecede a encenação), quanto a partir da visão mais expandida em que o texto ou roteiro nasce durante a prática laboratorial da encenação, ou seja, quando criadores unem para coproduzir o conteúdo do espetáculo sem necessariamente partir de uma escrita dramática. Fato é que a ideia de dramaturgia alcançou um relativo grau de independência em relação ao texto e passou a emergir através de outros meios, que não apenas o do papel. Assim, os elementos cênicos tais como o espaço, a luz, o corpo, a matéria podem

também servir como dispositivos para se criar dramaturgias que, quando postas em cena, muitas vezes acabam por ressignificar o aleatório e o não-previsto. (Barbosa; Oliveira, 2021, p. 16)

Para trazer uma compreensão da palavra “performance” proponho trazer reflexões de Ciane Fernandes (2001) , Richard Schechner (2006) e Josette Féral (2008). A autora Ciane Fernandes cita que o termo performance, ao ser acrescentado o termo arte (*performance art*), referindo-se “a uma forma espetacular específica” realizada pelos movimentos vanguardistas desde o Futurismo e o Dadaísmo, que buscavam romper com a barreira entre a arte e a vida (2001, p.3). A partir dos *Performance Studies* (2006) de Richard Schechner, a performance traz o movimento como um mundo multifacetado de possibilidades pensando também nos termos “performativo” e “performatividade”, como conceitos abertos e cheios de significações em cada movimento. Os conceitos de performance e performatividade, conforme argumenta Josette Féral (2008), aponta que a performatividade estando dentro do teatro performativo.

Uma performance coreográfica também pode ser vista como um gesto micropolítico de interferência no entorno e na realidade do lugar em que se encontra. É uma ideia que valoriza a potência dos atos performativos em dança, uma vez que o corpo que dança pode mobilizar o espaço e suas leituras em instâncias não cotidianas e através de movimentos, sonoridades e coreografias expandidas. A partir de elementos de modificação espacial e das colaborações plurais entre arte e movimento, promove diálogos e possíveis conexões entre cidade-natureza-femininos. (Tourinho, 2018 apud Fernandes; Santana; Sebiane, 2022, p. 25-26)

A partir das análises de Schechner e Féral, é possível perceber que obras performativas apresentam ações construídas dentro de uma lógica interna que se aproxima de um caráter pragmático das experiências vividas. Propondo um pensamento relacionado ao denominador comum entre esses autores e publicações, pode-se perceber que o diálogo entre a dramaturgia e a performance na dança, conversam de forma orgânica e complementar entre os artistas pesquisadores atuais. Não há uma definição fixa (não levando em consideração a definição do dicionário brasileiro da língua portuguesa) do que se trata tais palavras, porém, será a partir das práticas corporais que se constroem nos corpos onde ocorrem novas ressignificações que permitem novos caminhos dramáticos, com suas performances diversas, passíveis de serem analisadas.

Para este estudo, considerou-se importante entender a performance como “estar em cena”, ou seja, o momento que todo artista busca ao praticar a sua arte: apresentar. Claro que, a arte possui diversos caminhos de estudo e a performance não é, generalizando, o mais importante de todos, mas é o caminho no qual as artes circenses mais se destacam. Como as pessoas conhecem o circo? Através de espetáculos, de circos espalhados pelo mundo que têm

como objetivo mostrar seu trabalho cênico para o público. Alimentar, talvez, a sociedade da arte mágica, dos corpos estranhos e da expressão cênica singular que o circo possui. E por isso esta monografia tem como foco a possibilidade de um recurso pedagógico capaz de auxiliar a criação do ato de performar nas artes circenses.

Dos anos 1990 em diante, o termo Circo Contemporâneo passou a ser mencionado com conotações similares como é falado sobre a arte contemporânea ou dança contemporânea (Hivernat; Klein, 2010, p. 21). Para uma referência mais palpável do que seria a performance, o autor Richard Schechner¹⁶ (2013) traz em seu estudo o que, para ele, significa a performance no circo e como é entendida, feita e estudada.

(...) na contemporaneidade a dramaturgia extrapola os limites da escrita dramática (texto) e se expande também para outros elementos que constituem escrita cênica de um espetáculo. O espaço também pode ser construído como um dispositivo criativo para compor uma obra, o que se efetiva quando se estabelece uma relação dialógica entre ação cênica e espacialidade. Nesse sentido, podemos aproveitar os frutos gerados deste diálogo para enxergar a emergência de uma dramaturgia inscrita no e pelo espaço, a qual por sua vez, será entrelaçada às demais dramaturgias geradas pelos outros elementos que compõem a escrita cênica da obra artística. (Barbosa; Oliveira, 2021, p. 29-30)

Para Schechner (2013), a performance é qualquer ação que seja editada, apresentada, destacada ou exibida. Ela é compreendida a partir de quatro verbos que entrelaçam sua compreensão a partir do corpo: “ser”, “fazer”, “mostrar fazendo” e “explicar como se faz”. Vale ressaltar que mesmo quando se pretende considerar apenas a questão cênica artística, ou seja, no ato de performar, deve-se considerar quais modos de ensino estiveram possivelmente presentes de forma intrínseca naquele(s) corpo(s) que se colocam em cena.

De acordo com os estudos de Schechner, o termo “ser” traz um significado de presença cênica para a performance, pois “o performer é, age e se mostra.” (Barbosa; Oliveira, 2021, p. 44.) Ele, inclusive, cita que o performer está constantemente “jogando” em cena, estabelecendo uma relação de jogo entre o personagem atuando em cena e o artista que o representa. Já os termos “fazer” e “mostrar fazendo” são referentes às ações ligadas diretamente ao público, a quem observa, para quem a performance possa ser demonstrada. Para que o artista possa mostrar que está fazendo e também de fato fazer a performance, é necessário que ele contemple agir de acordo com comportamentos subjetivos e transmissíveis do personagem, que, ao longo de ensaios, foram aprendidos e treinados, para o público, seja ele virtual, presencial, em tempo

¹⁶ Richard Schechner é professor de Estudos da Performance (Performance Studies) na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova Iorque, editor da *TDR: The Drama Review* e diretor da *East Coast Artists*. Schechner é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance e fundador do *The Performance Group*, um grupo de teatro experimental.

real ou em tempos distintos. Por fim, o termo “explicar mostrando como se faz” traz possibilidades pedagógicas de visualizar tanto o mundo da performance e o mundo como uma performance, ou seja, a partir da cena, é possível perceber como o performer procede dentro do campo artístico e vive essa perspectiva cênica como um tipo de episteme à experiência humana.

Segundo Schechner (2013), o processo de criação é a parte mais relevante da obra quando se fala em performances artísticas. Como o artista transforma os indivíduos no público, em uma comunidade que sente e participa das sensações envolvidas na exibição. “Na arte performática, a tendência é o engajamento total do artista, que se expõe e corre riscos, colocando em cena sua presença, jogando com seu corpo e com suas qualidades expressivas” (Castro, s.d. apud Barbosa; Oliveira, 2021, p. 45). A partir dessas óticas, é concebível de perceber o quanto o Caleidoscópio do Ensino da Dança pode contribuir pensando nos vértices da “arte”, do “ensino” e da “sociedade”. Referenciando e pontuando o que é performance segundo Schechner (2013), os próprios termos “ser” e “fazer” são contemplados no tripé da Arte, na qual para sermos e fazermos arte, é importante ser público e apreciar atuações, para poder exemplificar o que o artista quer demonstrar com o seu número ou sua apresentação. Já os termos “mostrar fazendo” e “explicar mostrando como se faz”, são diretamente ligados tripés do Ensino e da Sociedade, pois trazem o olhar de que para mostrar algo, é necessário ter alguém para visualizar e conseqüentemente para aprender. A todo tempo o apreciar artístico, a relação do artista com a platéia, é conectado com a aprendizagem para viver a experiência de ser impactado pela arte e de como impactar através dela.

A intrínseca relação da aprendizagem com a performance vai sendo construída a partir do que Isabel Marques aponta no Caleidoscópio como o apreciar arte, contextualizar arte e fazer arte. O indivíduo aprende a partir do que ele visualiza, ele busca aprender o que o chama atenção, ele se relaciona afetivamente com o palco ou com uma apresentação pelo contato que é estabelecido entre artista e público. Porém, quando o recorte para as artes circenses é feito, é, de forma imprescindível, necessário considerar outros fatores como os objetos que compõe a cena junto ao artista (malabares com as claves e/ou bolas, tecido na acrobacia aérea, lira na acrobacia aérea, entre outros) e a presença de um ou mais corpos (acrobacia de solo, número de capoeira, portagem, etc) na cena. Para contemplar essa fala, cito a resposta de Fabrício Esteves, atual coordenador pedagógico da Unicirco Marcos Frota, referente a como o Caleidoscópio poderia influenciar na criação de uma performance artística:

O processo é isso, você está na sociedade, você está inserido e ela vai influenciar totalmente o que você está apresentando, o que você está

querendo montar. E o ensino, a metodologia de conhecer, porque a gente precisa conhecer, o outro precisa confiar no outro, que nada no circo não é sozinho, nada na vida você faz sozinho. Por mais que no teatro tenha um monólogo em que eu estou sozinho em cena, mas na verdade você não está sozinho em cena, tem um técnico de iluminação, tem um técnico de palco... Sempre vai ter alguém ali contribuindo algo para você. Então a gente precisa estar sempre nos conhecendo, conhecendo o outro e conhecer o público que está com a gente. (Esteves, 2025)

A partir dessa resposta de Fabrício Esteves, também é importante ressaltar que a performance só acontece por conta de fatores externos a ela, como o trabalho da produção cultural que é extremamente fundamental em qualquer espetáculo. Sem aprofundar muito nessa questão, relembro outra resposta do coordenador entrevistado que é referente ao que poderia ser acrescentado ou retirado do Caleidoscópio para que ele ficasse com o aspecto mais circense:

Eu não sei se eu tiraria, mas uma coisa que eu acho que contribuiria, seria a confiança. No circo, a gente precisa confiar muito. Confiar em si, confiar no outro, você pode confiar em todos, no aparelho, mas você tem que ter confiança. Se você não tiver confiança, as pessoas operam o seu aparelho e vão te segurar no alto, vão te pegar e se te soltar? Eu acrescentaria confiança. (Esteves, 2025)

Ao relacionar circo e dança, a artista e pesquisadora Bianca Simões Peixoto (2011) afirma que existe uma relação coevolutiva de um com o outro resultando no Hibridismo Cultural, que ela define como um desenvolvimento de evolução cultural, propostas que vão se construindo durante o próprio processo de exploração em ambos os ambientes artísticos (dança e circo) e nas inquietações que as envolvem.

[...] Enxergamos essa noção nas obras analisadas: elas não comportam só dança ou só circo, mas se misturam. No entanto não formam uma mistura homogênea na qual não reconhecemos aspectos relativos a uma ou a outra parte (muito embora isso, por vezes, ocorra). Uma instância contamina a outra, modificando-a em via de uma terceira coisa entretecida nesta negociação, mas que não se completa. (Peixoto, 2011, p. 9)

Este conceito surge para explicar um processo de evolução interdependente de dois ou mais ideias gerando um novo, em decorrência da relação cultural existente em ambas linguagens, que, especificamente, acarretam na ideia apresentada aqui como dança-circo. Esse meio processual de adaptação e diversificação vem gerando resultados criativos, inovadores em que as fronteiras de cada linguagem artística vão se imbricando, provocando a emersão de novos padrões. Neste caso, faz-se importante notar que os processos de hibridização entre as áreas não se desenvolvem de uma vez, eles envolvem numa incessante inter-relação, que vai se contaminando e se fazendo perceber em todos no seu entorno. Partindo da questão histórica e de questões adaptativas, faz-se necessário refletir inicialmente sobre a continuidade no

ambiente cultural do circo – uma das mais antigas formas de espetáculo – considerando que a tradição não deve ser entendida como algo permanente, mas como algo que está em constante transformação num fluxo contínuo e de mãos dadas com o ambiente em que vive.

A pesquisa circo-dança, a partir da dissertação de Bianca Peixoto (2011), é compreendido como o processo de hibridização entre a dança e o circo, em que as informações do campo da dança adentraram o campo do circo e vice-versa. Sendo assim, são gerados processos criativos e resultados artísticos, podendo perceber que foi desencadeando um efeito bola de neve dentre estes universos. As fronteiras entre um campo artístico e outro vão se tornando cada vez mais entrelaçadas, podendo provocar a emergência de novos padrões técnicos artísticos entre o circo e a dança. Portanto, pode-se dizer que existe uma pesquisa já voltada para o contato da dança com o circo, e que a presente pesquisa busca destacar as potências deste encontro entre estas áreas artísticas e de suas contínuas imbricações no contexto contemporâneo. Por isso, buscou-se pontuar de forma teórica e reflexiva as influências dos ensinamentos da Dança-Educação a partir do Caleidoscópio do Ensino da Dança para os artistas do circo na cidade do Rio de Janeiro.

No circo, há diversas formas de se apresentar uma performance, principalmente quando elas acontecem com objetos (bolas, aros, claves, fogo, tecido, trapézio, etc) ou com outros corpos em cena, como foi citado anteriormente. Nesses casos, é preciso não só um domínio e conexão com o objeto como também com o próprio corpo, além de uma relação de segurança e confiança com os corpos que atravessam esses espaços. O artista precisa aperfeiçoar seu treino se desenvolvendo a partir de repetições diversas de exercícios para obter o domínio de um vocabulário técnico da modalidade estudada, essa habilidade é aplicada a todo o ambiente circense também junto aos corpos presentes em cena. E o que isso significa para esta monografia? Significa que a formação do artista circense se desenvolve a partir de seus treinos repetitivos de vocabulário técnico e só quando essa parte é dominada, o circense aplica a poesia na sua arte, ou seja, aperfeiçoa a sua performance, como explicita a entrevistada Tayane Almeida ao contar sua experiência prática na Escola Nacional de Circo. Alonso (2018) inclusive diz que, quando se trata de arte cênica, existem duas técnicas que o artista precisa conhecer: a do corpo apto a performar e a do corpo apto a se relacionar com o público, na qual “(...) essa segunda técnica, numa disciplina em que o humor, a brincadeira e o lúdico estão entrecruzados com a técnica, se aprende [...] no palco” (apud Infantino, 2023, p. 157).

O propósito do argumento anterior não tem a pretensão de substituir uma abordagem já existente no ambiente do circo e, muito menos, impor que o Caleidoscópio seria uma opção melhor ou mais aceitável para ensinar como realizar uma performance. O objetivo nesta

monografia é deixar claro que o estudo da performance, do movimento e do corpo com o olhar da dança, pode trazer ensinamentos complementares, capazes de potencializar ainda mais as singularidades corporais. uma potência corporal singular.

Ao realizar as entrevistas para este trabalho de conclusão de curso, pude perguntar como que esses artistas achavam que a dança poderia contribuir atualmente para o trabalho que eles realizavam no circo e as respostas foram diferentes porém extremamente complementares umas com as outras. Fabrício Esteves (2025) e Jackie Pequeno defenderam que a dança deveria ser a base de conhecimento para qualquer artista que trabalhe com o corpo ou que pelo menos teria que ser um conhecimento que andasse ao lado dos ensinamentos técnicos. Já a Patrícia Martinelli (2025) com sua ótica voltada para os ensinamentos do Circo Moderno ou, como é popularmente conhecido, do “circo tradicional” que foram aplicados a ela, comenta que a dança traz postura e consciência corporal para o artista circense e que é nítido identificar quando esse artista têm a dança na sua bagagem corporal ou não. Deivid Cruz (2025) complementa que, para ele, a dança induz o corpo fazer o circo, ou seja, as movimentações levam o corpo a fazer o malabarismo, a acrobacia de solo, a acrobacia aérea, etc.

Na prática, podemos simular um processo como este que vem acontecendo entre dança e circo quando, por exemplo, um grupo de dança, buscando expandir as suas possibilidades espaciais, começa a utilizar um aparelho de circo em um espetáculo, como um trapézio. Os corpos irão se relacionar com este aparelho segundo uma lógica organizativa da dança. Quando esta nova informação chega ao meio circense, ou seja, quando um grupo de circo entra em contato com a maneira peculiar como os dançarinos exploraram aquele velho conhecido aparelho, isso pode inspirá-lo a buscar uma nova pesquisa no trapézio, a olhá-lo de uma maneira nova. E assim a dança pode tornar-se mais presente no seu número de trapézio, o mesmo acontecendo no sentido inverso, e, na continuidade do processo, as misturas entre as áreas artísticas vão se intensificando em coevolução. Mas vale notar que como cada adaptação desta pressupõe transformação no encontro com as especificidades de cada área, de cada momento, de cada corpo – sempre haverá diversificação. (Peixoto, 2011, p. 58)

Cada profissional da arte tem a sua capacitação e sua competência de como implementar seu estudo no ambiente em que ele exerce sua profissão. Justamente como profissional da dança, proponho a partir dessa pesquisa trazer percepções e reflexões acadêmicas de como os estudos corporais da dança podem contribuir, sempre de forma complementar e qualitativa, para os estudos das performances nas artes circenses.

Quando as entrevistas para esse trabalho foram realizadas, pude, além de conhecer melhor cada artista, apresentar o Caleidoscópio do Ensino da Dança, a partir da explicação de Isabel Marques. Primeiro, mostrei a imagem do Caleidoscópio e perguntei o que eles entendiam a partir daquela imagem, pois meu interesse prévio era entender se a imagem por si só

conseguia explicar a proposta ou pelo menos parte dela para um viés cênico. Após cada um fazer a sua interpretação, expliquei brevemente o que significava cada tripé e como a imagem por um todo era lida, pelo campo de estudo da dança. Em seguida, questionei aos entrevistados se o Caleidoscópio, como uma abordagem metodológica poderia ser aplicado para a criação de performances para os artistas circenses. Todos os entrevistados disseram que sim, ao mesmo tempo, pedi para que cada um pudesse comentar sobre como acha que poderia facilitar as criações cênica e o que tiraria ou acrescentaria do Caleidoscópio para ser mais autêntico ao circo. A aplicabilidade dele como abordagem metodológica será abordada no próximo capítulo.

A partir da explicação mais detalhada sobre o Caleidoscópio do Ensino da Dança, pode-se perceber que os entrevistados conseguiram facilmente analisar os pontos cruciais que cada tripé têm como proposta pedagógica investigativa e refletir em como essa abordagem metodológica pode ser implementada para as artes circenses. De forma a pensar que não só o Caleidoscópio pode influenciar nas performances mas também em outros tipos de propostas pedagógicas dentro do circo, em como ele pode chegar até o público mais resistente às práticas contemporâneas e em como o elo entre a dança e o circo pode sempre ser construído de forma afetuosa, sensível e parceira aos estudos do movimento.

Eu vim para a entrevista sem saber nem o tema que você tratava. E eu acho interessante e importante, uma profissional da dança vir proporcionar esse contato para a gente, sabe? Porque é aquilo, o circo, muitas das vezes, ele não vai procurar outras artes. Ele vai fazer o que tem, vai fazer com o que tem, para poder aprimorar as técnicas existentes. Então, você vir com essa pesquisa para a gente ter um contato, já é muita coisa. Para mim, já é muita coisa. Principalmente quando se trata de algo palpável. Não é como se fosse, 'Ah, eu estou me formando em dança, eu vim falar um pouquinho sobre isso'. Não funciona. Então você me trouxe algo palpável, que a gente consegue enxergar e colocar o A, o B, o C, tudo certinho, porque o circo funciona assim. A gente é 7, 8, e a gente crê no que vê. Então eu achei muito interessante, muito proveitoso. Principalmente porque consegue alcançar o circo tradicional, as pessoas tendo interesse ou não. Se for apresentado, claro. Eu não tenho conhecimento nenhum, conheci agora o caleidoscópio, mas apresentado, por exemplo, por uma profissional de dança como você que já sabe lidar com pessoas, já sabe lidar com o ensino, já sabe lidar com o circo também, você é circense. Então, apresentado por você que vai saber explicar, obviamente mil vezes melhor do que eu, acho muito proveitoso e repito a palavra palpável, é porque realmente isso é palpável para o artista circense. É aquele visual que você consegue fazer com que ele entre, não é algo como se fosse uma palestra que você vai ouvir e ele vai entrar por aqui e sair por ali, e aí o circense vai falar 'Pô, eu poderia estar treinando alguma parada nesse momento'. Não, ele vai conseguir enxergar que a gente tem outras possibilidades artísticas e que a gente tem uma metodologia pra inclusive ajudar a técnica circense. (Pequeno, 2025)

Para concluir a linha de pensamento abordada nesse capítulo, ressalto que a palavra performance é de contato permanente às artes da cena, que é enfatizado aqui na dança e no

circo. Ambos espaços, características e histórias são diferentes mas ao se conectarem pela arte é possível imaginar caminhos criativos e propostas cênicas infinitas entre eles. Sendo em um palco, em um picadeiro, em baixo de uma lona, dentro de um teatro, a performance acontece, porém o diferencial aparece quando o artista sabe dominar e manusear os ensinamentos a ele passados para que o mesmo possa se destacar. Os conhecimentos dos artistas circenses e dançarinos são adquiridos a partir de suas habilidades técnicas distintas e da composição criativa de como expressar sua arte. A técnica e a poesia são fundamentais para ambos. O que destaca a grande diferença entre a dança e o circo não é o que elas fazem, pois ambas expressam arte a partir do movimento, porém cada uma possui uma linguagem diferente para abordar sua habilidade específica, para instigar o público e para desenvolver sua performance.

A educação tem um papel fundamental para as expressões artísticas, visando proporcionar propostas que não ensinem somente saberes técnicos, históricos relevantes, mas que seja capaz também de instruir indivíduos a serem mais democráticos, críticos, sensibilizados, curiosos e corajosos dentro de uma sociedade que não os incentiva a serem assim. O Caleidoscópio do Ensino da Dança busca, como abordagem metodológica em sua teoria e com a contribuição dos olhares dos entrevistados, propor novas linhas de pesquisa corporais a partir da bagagem pessoal e profissional, do próprio repertório de cada artista podendo correlacionar linguagens artísticas diversas a outros campos do conhecimento nos processos de criação e gestão de atividades artísticas; reinventando processos, formas, técnicas, materiais e valores estéticos na concepção, produção e performance artística. Também propõe planejar e executar atividades que permitam a produção e a realização de seus números no contexto de espetáculos; analisar e aplicar práticas e teorias de produção das diversas culturas artísticas, suas interconexões e seus contextos socioculturais, e combinações e elaborações a partir da experiência sensível da vida cotidiana e do conhecimento sobre a natureza, a cultura, a história e seus contextos para a área circense.

4. APLICANDO A TEORIA DO CALEIDOSCÓPIO NO CIRCO

A proposta do Caleidoscópio do Ensino da Dança oferece uma abordagem pedagógica que valoriza a multiplicidade de experiências corporais, a criação artística autoral e o pensamento crítico, promovendo uma abordagem criativa e sensível, sendo extremamente pertinente para os ensinamentos do circo. O Caleidoscópio pode ser uma base metodológica e

uma contribuição potente para práticas pedagógicas no circo, especialmente para formação de profissionais com consciência crítica e criativa. Como exemplos de aplicação da criação artística é possível incentivar que artistas circenses criem cenicamente a partir de percepções sobre sua relação com a arte, sobre sua relação com a sociedade e sobre a relação com o meio, tanto quanto com as pessoas que nele interagem. Assim, o Caleidoscópio propõe também refletir de quais formas diferentes é possível expressar a sua modalidade circense na performance que deseja.

A criação, como eixo fundamentalmente expressivo do artista circense, valoriza a experimentação repetitiva e incessante, a autoria e a expressividade do sujeito por meio do corpo em movimento com outros corpos e com objetos em cena. Isabel Marques (2007) defende que ensinar dança é, acima de tudo, ensinar a pensar com o corpo, estimulando a invenção e o olhar poético sobre o mundo. Essa abordagem metodológica propõe que seja possível discutir práticas pedagógicas que promovam a criação coletiva e a autonomia artística dos artistas, reforçando a importância de processos criativos que dialoguem com os contextos locais e com as tradições culturais, propondo um circo mais autoral, mais híbrido e mais politicamente engajado. Dessa forma, a criação fortalece a identidade artística do performer circense, ampliando seus modos de existir e resistir por meio da arte.

A apreciação artística, como um dos eixos do tripé da Arte do Caleidoscópio, propõe ao aluno assistir e analisar espetáculos circenses, discutindo estética, intenções, composições, movimentações, truques e linguagens híbridas a partir dele. Esse vértice propõe que o olhar crítico e sensível sobre as manifestações artísticas seja parte essencial da formação do sujeito, e não é visto como atividade passiva ou meramente contemplativa, mas como ato de investigação estética, social e cultural para si e para o público. No ensino das artes circenses, esse eixo adquire uma importância singular, pois amplia o olhar sobre os espetáculos e práticas circenses da atualidade, permitindo ao aluno perceber a complexidade de suas linguagens, a diversidade de seus contextos e a riqueza de suas expressividades. No contexto do circo, essa apreciação não se limita ao encantamento técnico ou estético, mas abrange a leitura dos significados dramáticos, contextos performáticos e corporeidade dos artistas nos espetáculos com olhares atentos nas ações que ressaltam a importância de integrar fruição estética às práticas pedagógicas, promovendo o pensamento crítico sobre meios do fazer artístico. Além disso, fomenta o repertório cultural, amplia horizontes criativos e alimenta processos autorais.

Julieta Infantino¹⁷ (2023) destaca o quão relevante é a importância da apreciação crítica como forma de reconhecer o circo enquanto linguagem inserida em territórios e realidades diversas. Para ela, observar as produções circenses da América Latina (nesta monografia é colocado como foco o Rio de Janeiro, Brasil) para compreender como elas expressam resistências, identidades e memórias coletivas. Nesse sentido, o ato de apreciar assume um caráter político, pedagógico e também um ato de valorização de saberes muitas vezes marginalizados. A apreciação de obras circenses brasileiras valoriza produções enraizadas em realidades diversas, fortalecendo a identidade cultural dos artistas e do público. Assim, apreciar a arte circense durante a formação do artista desenvolve estímulos criativos para criações cênicas ampliando o olhar dos educandos, permitindo-lhes compreender caminhos infinitos para seus processos a partir de seus próprios contextos.

O eixo “Contextualizar” exemplifica o estudo da história do circo, dos contextos culturais e sociais das práticas circenses no Brasil e no mundo. Convida educadores e estudantes a inserirem a arte em seus próprios contextos históricos, sociais, culturais e políticos, reconhecendo que o fazer artístico nunca é neutro, ele possui posicionamento e resistência. Essa perspectiva permite visualizar o circo como prática cultural que se transforma ao longo do tempo e em diferentes territórios. Isabel Marques (2007) argumenta que é preciso ensinar dança — e, por extensão, outras artes corporais — considerando as condições em que os corpos vivem, resistem e se expressam. A partir disso, é palpável visualizar uma abordagem pedagógica que respeite as histórias de vida dos alunos, suas comunidades e saberes populares, rompendo com modelos eurocentrados e padronizados. Ao aplicar esse eixo ao ensino das artes do circo, o educador reconhece o circo como fenômeno histórico e cultural diverso, que se transforma conforme os territórios, os públicos e os tempos em que está inserido. Assim, a contextualização circense permite que a formação do artista esteja enraizada em sua realidade e fortaleça sua identidade cultural e autoral.

A pesquisadora circense Ermínia Silva (2022) enfatiza o papel histórico do circo como linguagem popular, profundamente ligada às culturas locais e às trajetórias de artistas itinerantes que, por gerações, construíram cenas, estéticas e modos de existência fora dos grandes centros culturais. Reconhecer o circo como prática cultural contextualizada é reconhecer também os conflitos e tensões sociais que o atravessam, incluindo processos de

¹⁷ Julieta Infantino é doutora em Antropologia pela UBA (Universidad de Buenos Aires), onde também é docente, e pesquisadora assistente em Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Especializada no estudo das relações entre juventude, artes circenses e políticas culturais, também integrou vários grupos de pesquisa dedicados ao estudo da cultura popular, políticas culturais, juventude e antropologia urbana. Publicou diversos artigos em revistas acadêmicas nacionais e internacionais, coletâneas e livros sobre circo.

marginalização, resistência e reinvenção. Do mesmo modo, Julieta Infantino (2023), em *A Arte do Circo na América do Sul*, reforça a importância de enxergar as produções circenses como expressões simbólicas das realidades latino-americanas — com suas marcas coloniais, indígenas, afrodescendentes e populares. Essas produções, segundo a autora, têm o potencial de articular crítica social, pertencimento e identidade coletiva que podem, de forma qualitativa, incentivar os alunos a ampliarem seus estímulos criativos e críticos referente a suas ideias expressivas. O ensino da dança, articulando com o circo, implica explorar os contextos de produção e recepção das performances, reconhecendo que elas não surgem em “vazio cultural”. Essa articulação fortalece o olhar pedagógico sobre as artes circenses como manifestação situada.

Portanto, o eixo “Contextualizar” fortalece uma visão de ensino das artes circenses que valoriza que a historicidade, os saberes populares e as condições socioculturais dos corpos que compõem as práticas circenses. Ao refletir sobre o lugar do circo no mundo e nas vidas dos sujeitos, o educando se torna capaz de enxergar sua prática como forma de expressão crítica, enraizada em um tempo e espaço, mas também aberta à transformação e à invenção coletiva. Ao desenvolver o fazer artístico, como um espaço de vivência, experimentação e escuta do corpo e possibilidade de imersão no corpo do artista junto a proposta performática que ele busca expressar, o ensino da dança — e, por extensão, no ensino das artes circenses — contribui ao fazer como proposta compreendida como prática significativa, em que a técnica está a serviço da expressividade, da pesquisa corporal e da subjetividade do aluno. Assim, o corpo que faz é o corpo que pensa, sente, interpreta e cria.

A prática artística é um momento essencial na aprendizagem, especialmente quando articulada à apreciação e à contextualização dos ensinamentos observados, dominados e experimentados. Para o circo, isso possibilita desenvolver propostas pedagógicas em que o aluno possa experimentar corporalmente as técnicas, criando uma relação crítica e consciente com seu próprio corpo e com o espaço performativo. Portanto, propõe-se um ensino das artes circenses que valorize cada vez mais tanto a técnica quanto o processo da criação artística, tanto o virtuosismo quanto a escuta de formas semelhantes e tão importantes quanto. O fazer artístico também estuda, pesquisa, experimenta jogos, improvisação e presença cênica — uma prática viva que forma não apenas corpos hábeis, mas sujeitos expressivos, sensíveis e comprometidos com sua arte, seu contexto e com a responsabilidade de ser crítico através dela.

Ao entrevistar a artista Tayane Almeida, pude perguntar, como foi perguntado para todos os outros entrevistados, sobre como ela costumava ou costuma elaborar seus processos

de criação cênica de performance circense e, com isso, ela comentou exclusivamente sobre como deseja realizar sua futura apresentação solo na Escola Nacional de Circo (ENCLO).

Eu vou falar dessa [performance] atual, atual para o meu futuro solo. (...) Às vezes eu pensava ‘O que eu quero de técnica nesse número?’, então eu escrevia os movimentos de acrobacia que eu tinha segurança de fazer e tentava construir uma sequência para inserir esses elementos técnicos na dança. Eu acabava começando com a dança e depois via como os elementos técnicos e os seus sentidos se misturavam, daí eu pensei em fazer diferente. Quero ver como eu consigo construir de maneira diferente e então eu estava pensando, foi a partir de uma palestra de uma fala sobre reparação, de desculpas pela FUNARTE ter demorado a fazer a política pública das cotas raciais e isso me emocionou. Essa é a primeira bolsa de cotas raciais e eu sou parte dessa primeira bolsa que tem as afirmações, as cotas afirmativas, porque das outras vezes que eu li, não tinha isso. E, curiosamente, eu falei que no dia que tiver as cotas eu vou entrar [na Escola Nacional de Circo] e foi que aconteceu. Realmente, só entrando em parênteses, é muito diferente, fica muito diversificado e fica muito bonito. A atmosfera é outra, de olhar para as formações anteriores que tinha só gente branca, loira. Então, foi a partir dessa fala, essa palavra “reparação”, muitas vezes o que eu vou vendo nesse sentido político, esse lugar da reparação, às vezes, é violento. Pode ser violento. Tem gente que vai muito pro lugar da violência, de reparar, de quebrar. E aí eu pensei, como é fazer essa reparação que pode ser também, dividir a palavra entre “reparar a ação”, e também de reparação pelo lugar do afeto, pelo lugar do amor. Eu consegui acessar esse lugar meu de autoconhecimento, de me reconhecer como uma pessoa preta, de uma mulher preta nos espaços não tão pretos e como isso me tocou, de ter participado de um projeto em que eu era única preta e depois perceber por estar me conscientizando do não mais embranquecimento em mim que me afetou de outra forma também. Nossa, agora eu sou a cota, né? Que coisa chata, que coisa horrorosa, não gostei. Eu tive que tomar cuidado pra não baixar a minha autoestima e aí eu não queria estar mais nesse lugar e pensei em como potencializar isso. Então, eu quero falar disso, expressando a partir do solo técnica circense na banquilha na parada de mão, mas no aparelho, na bengala. Eu fiz um mapa pensando no fundamento de coreografia, pensando no mapa de trajeto então eu começo de um lugar e tem a banquilha no outro lugar. Eu começo na direita e a banquilha está, no outro polo, na esquerda. E eu quero alcançar a banquilha, que é esse lugar onde eu vou me reparar. Pensando na construção da dramaturgia, querendo pensar nessa narrativa, no primeiro momento eu iniciaria com uma sequência coreográfica que me leva a ter um olhar para a banquilha, e esse olhar ao mesmo tempo querendo chegar nela, mas algo está impedindo, algo negado. Por que também existe um discurso além do discurso histórico, literalmente da própria história, desse amor afetivo não possível para mulheres pretas ou para homens pretos ou para quem é preto. Então, esse lugar meio que negado. Ou o lugar que se existe, pode ser temporário ou que você tem que ficar também à risca porque o abandono pode estar a qualquer momento sendo anunciado e até que acabe. Nunca concreto. Então, pra mim, me tocou essas coisas. Eu quero apresentar isso, então, nesse lugar do processo criativo desse solo, que provavelmente vai ser pro ano que vem, eu quero criar esse lugar pra chegar na banquilha, então, no começo eu sei que vai ser um caminho mais da dança acrobática com uma parada de mão, parada de mão no chão, até chegar na banquilha e aí em volta da banquilha vão ter símbolos. Depois, eu vou pra banquilha porque eu consigo furar essa bolha enfim. Mas, resumidamente,

dessa vez eu pensei no lugar político mais consciente. (...) Eu estou nesse caminho, percebo esse caminho, mas querendo muito que seja leve seja tranquilo, seja bonito esteticamente, de receber e de também as pessoas estarem abertas para receber. Enfim, também não tenho noção do que como desmontar as pessoas, mas que não seja como de forma dura assim, dos movimentos serem meio que cobrando algo, mas sim oferecendo para as outras pessoas a possibilidade de ampliar o olhar para esse lugar do racial mesmo. A ideia é de ter balões de gás ao redor da banquilha, e aí eu pego o balão e vou distribuir para as pessoas pretas como uma reparação para essas pessoas. Desse lugar do amor e do afeto que também são para elas porque para mim elas são reflexos. Eu entregando um coração para pessoas, eu estou entregando também um coração para mim porque a partir da minha cura, e também a reparação das curas. Então, também sei que é mais ou menos por esse lugar agora, ao invés de começar pelo movimento não me preocupar tanto com o movimento, mas com o que eu quero comunicar. (Almeida, 2025)

De forma bastante potente, a entrevistada Tayane Almeida teve a oportunidade de explicar o seu desejo de criação performática baseado exatamente nas ferramentas que o Caleidoscópio do Ensino da Dança pode propor. Em cada detalhe que compartilha sobre sua criação cênica, ela naturalmente se entrelaça pela apreciação, contextualização e começa a potencializar seu fazer artístico; colocando em prática a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa. É possível visualizar que a partir do momento que ela cita sua vivência de entrada na ENCLO, sua vivência como mulher preta e inserida dentro das políticas públicas raciais dessa instituição, ela enxerga um caminho possível de criação artística no circo. A declaração de Tayane Almeida citada acima, começa com a mesma “vivenciando” sua realidade dentro da ENCLO a partir do que ela compreende sobre ser parte das cotas raciais, “percebendo” como isso percorre pela sua vida, os significados e sentidos disso para ela e “imaginando” o que ela pode criar e a mensagem específica que ela gostaria de passar a partir dessas relações de vivência, percepção e imaginação. Com isso, a artista Tayane pode incorporar de forma natural o que o tripé Sociedade do Caleidoscópio do Ensino da Dança, de Isabel Marques, pode instigar a um artista.

Ao continuar sua declaração, Tayane Almeida percebe a importância de pensar em “conhecer-se” dentro de cena, de como será a sua presença nesta performance e “conhecer o outro” que seria o seu aparelho, a banquilha acrobática¹⁸ e de “conhecer o meio”, não só de entender como se posicionar em cena pensando em direcionamentos, planos e postura, mas também de se reconhecer como aluna naquele local (ENCLO) e de passar a sua mensagem para

¹⁸ A “banquilha acrobática” ou “banqueta acrobática” é um aparelho específico utilizado em apresentações circenses, na qual a banqueta é uma barra mais larga ou com um suporte especial, permitindo o artista de realizar acrobacias de equilíbrio, como paradas de cabeça ou de mãos, enquanto pode balançar ou girar em cima dele.

o público, os que, assim como ela, foram contemplados pelas cotas raciais e também pelos que não são contemplados. Por esse ponto de vista, a artista circense Tayane Almeida conseguiu estudar o tripé Ensino que está incluído no Caleidoscópio do Ensino da Dança.



Figura 4 - Tayane Almeida treinando em sua banquilha acrobática.

Em todo o processo de construção cênica que Tayane Almeida foi explicando, ela conseguiu “contextualizar” a sua arte em todos os outros tripés e assim, de forma técnica e sensível, pôde ir pensando no seu “fazer” artístico de modo simbólico e significativo, aprendendo constantemente “apreciando” outros artistas pretos, outras performances e outras maneiras de expressar as artes circenses, que são diversas. Com isso, também contemplou o tripé Arte, mostrando que o Caleidoscópio do Ensino da Dança é um caminho possível para a criação de performances para o circo.

Quando entrevistei a artista Tayane Almeida, pude ter a chance de perguntar sobre o que ela achava do Caleidoscópio do Ensino da Dança e também se ela já o conhecia. Por ter sido aluna de licenciatura em Dança na UFRJ (antes de se transferir para o curso de bacharelado), ela comentou que se recordava e que tinha estudado sobre ele. Com isso, é possível perceber que, mesmo que de forma inconsciente, Tayane Almeida conseguiu aplicar seus conhecimentos em Dança, estudando na UFRJ, na sua experiência prática nas artes circenses e como, de forma qualitativa, esses conhecimentos trouxeram sensibilidade, cuidado, afeto, significado e potência para a construção criativa de uma performance de circo. Contudo,

é possível perceber que os ensinamentos que não só dos cursos de Dança pela UFRJ, como o estudo da dança em geral (como ela cita que realizou um curso técnico da Faculdade Angel Vianna) a ajudou a pensar na sua produção circense de outra forma.

É imprescindível, depois do relato de Tayane Almeida, buscar desenvolver estudos e propostas pedagógicas possíveis entre os campos de aprendizado da dança e do circo que possam fomentar ainda mais as experiências performáticas dos artistas em cena. O hibridismo entre circo e dança presentes na vivência artística da entrevistada vão se modelando de modo que todos os ensinamentos que a mesma obteve de ambas as linguagens, não foram se anulando ou se sobrepondo, na verdade foram se imbricando e construindo um saber cultural único valorizando sua própria arte.

(...) A disciplina de Técnica da Dança D me ajudou muito a pensar na dramaturgia da narrativa, a partir do retorno da professora Vanessa que eu apresentei uma coisa que tinha esse lugar de algo proibido, mas que não proibido, o moral que não é moral, mas que quero que não queira e aí foi uma outra construção, estava vivendo outro momento. É muito bom como a partir do que eu estou vivendo eu posso aproveitar, não que eu devo, mas se eu quiser posso utilizar. Porque estava engasgado para como utilizar a minha arte, a dança ou o circo externalizar pra consumir essa energia, desse lugar da energia também criativa. Estou conscientizando agora com você que, talvez, nesse processo da elaboração da prova de Técnica da Dança D, eu já estava no lugar da dramaturgia buscando um caminho da narrativa antes do movimento porque como tem a prática também de a gente ter que escrever, num lugar mais objetivo e aí o movimento vai a partir disso, do desejo de querer, mas não querer, e que movimento que eu vou ter pra gerar uma intenção disso. (...) O meu próprio relato da minha criação atual é um exemplo disso [da aplicação do Caleidoscópio]. Sobre eu ser afetada, de perceber a sociedade, do histórico da escravidão, de como a construção da infância, das comparações, dos preconceitos, de estar no fazer com a arte, o que eu faço com isso, como eu aprendo isso. É interessante perceber isso dessa perspectiva, porque eu tive que ver isso na licenciatura. Então, era como criar estratégias para ensino da dança. (Almeida, 2025)

No Colégio pH, onde leciono dança, tive a oportunidade de aplicar o Caleidoscópio em uma turma na qual eu só tenho uma aluna, que é a aluna Julia do ensino fundamental. Eu elaborei uma atividade diretiva onde a aluna precisava criar uma sequência coreográfica junto de objetos que existiam na sala de aula (bola, arco, bambolê, entre outros). A estudante já possuía conhecimentos aprofundados de ginástica artística e circo que a mesma realizou tanto dentro quanto fora da escola. Ela acaba trazendo para minhas aulas diversas movimentações acrobáticas, então as criações que ela realizou e realiza tendem a ter uma característica circense.

Na aula em que desenvolvi a criação com os objetos, depois de Julia ter criado uma sequência com o meu auxílio e direcionamento, pude percebê-la muito atenta, pelo espelho,

nos movimentos e na forma como os executava. Em um certo momento ela comentou: “Isso é circo.”, tentei entender o que ela estava tentando dizer com essa frase e perguntei: “O que você acha que é circo?” e ela surpreendentemente me respondeu dizendo: “A dança”. Vale ressaltar que em nenhum momento comentei com a aluna a respeito do Caleidoscópio do Ensino da Dança, nem sobre algo relacionado a minha pesquisa e trabalho de conclusão de curso na graduação em Dança pela UFRJ. Naquele momento pude perceber que, apesar de não ter tido a intenção de aplicar o Caleidoscópio, ele naturalmente atuou sobre meu ensino e revelou que a potência dessa abordagem metodológica vai se construindo a partir da intenção artística que o professor ou instrutor dá a ela.

As criações de sequências coreográficas elaboradas na minha sala de aula são, quase sempre, uma prévia de uma ou várias performances. Os alunos idealizam que o espaço onde é realizada a aula já é o seu próprio palco e utilizo da criatividade, ludicidade e imaginação dos alunos para que suas percepções sensíveis estejam ativas para isso. Contudo, Julia possivelmente associou a sequência coreográfica que ela mesma criou com as experiências que ela tem, unindo os movimentos que ela explorou em seu corpo junto com as técnicas de circo e ginástica que aprendeu e descobriu que sua dança poderia se transformar em algo, que ela reconheceu como circo.

A partir desses relatos de aplicação do Caleidoscópio do Ensino da Dança, é possível não só observar mas também detectar, que os ensinamentos e ferramentas pedagógicas da Dança-Educação foram cruciais e extremamente significativos para os estudos da criação de performances. Mesmo que eu tenha utilizado meus estudos na UFRJ para as minhas aulas de dança, consegui, com isso, instigar minha aluna, que também tinha vivências circenses, a construir uma performance utilizando de todas as experiências que ela tinha na vida para potencializar sua criação em cena.

5. CONCLUSÕES DANÇANTES

A pesquisa foi apresentada e articulada com o intuito de propor um possível caminho para criação performática para os atuais artistas circenses do Rio de Janeiro. Ao apresentar o Caleidoscópio e perguntar diretamente a eles o que entenderam dessa abordagem metodológica, foi possível não só ter outra perspectiva da abordagem mas também criar uma metodologia própria para este fim: propor ao circo uma metodologia dançante. Eles também trouxeram suas opiniões sobre a relação do circo com a dança e expressaram, cada um com um

argumento diferente, que o entendimento de que a perspectiva da dança é algo importante para o corpo circense.

Na atualidade do mercado de trabalho, a dança ainda resiste por espaços que valorizem os estudos de professores, coreógrafos, diretores de movimento, críticos, teóricos e pesquisadores na área. A pesquisa no movimento percorre vários caminhos possíveis de investigação e, nesta monografia, o Caleidoscópio desenvolve, a partir da bagagem e vocabulário individual de cada artista, criar performances. O professor de dança pode ter conhecimento em Rudolf Laban ou em Helenita Sá Earp e utilizar dos conhecimentos específicos, de cada estudioso da dança para auxiliar em técnicas e caminhos de investigação corporal, porém será a realidade do aluno como indivíduo parte de uma sociedade e eterno aprendiz dos conhecimentos artísticos que o processo criativo será potencializado. Quem? Onde? O que? Porquê? Só o criador e artista da performance é capaz de responder essas perguntas em cena, articulando as habilidades circenses com o movimento. A partir disso, ressalto que é de importância significativa nessa pesquisa de conclusão de curso para a dança reconhecer um espaço de ocupação potente nas artes circenses como um licenciado em dança capaz de auxiliar, com suas ferramentas acadêmicas, caminhos pedagógicos possíveis para construções artísticas diversas, para coreógrafos e diretores de movimento que podem contribuir para a articulação geral e específica dos movimentos do corpo junto às técnicas circenses.

De acordo com Jackie Pequeno (2025), o circo é objetivo em seus treinamentos e números então, a dança pode, a partir de propostas como o Caleidoscópio, desenvolver de forma facilitadora e palpável (palavra que Jackie enfatiza a respeito do Caleidoscópio) a desenvoltura dessa metodologia para executar um processo de criação cênica. Novamente, enfatizo que o circo não necessita da dança para acontecer, mas tê-la como recurso pedagógico aliado é um trunfo singular e original para um artista se ter.

A pesquisa realizada para esta monografia não se encerra nela, muito pelo contrário: dá margem para muitas pesquisas futuras que pretendo estender até o mestrado. Então, os próximos passos têm como proposta a aplicação prática do Caleidoscópio com alguns artistas circenses no Rio de Janeiro, realizar um trabalho de campo prático com eles para analisar como essa abordagem metodológica afeta as performances e as possibilidades de estudos a partir dos ensinamentos que a dança propõe e incluir o parâmetro Dinâmica, desenvolvido por Helenita Sá Earp, como vertente mais específica. Desde os primeiros pensamentos sobre o TCC, obtinha

interesse intenso em desenvolver uma pesquisa mais aprofundada sobre a relação dos Modos de Execução (estudo específico dentro do parâmetro Dinâmica) com as artes circenses.

A professora Helenita desenvolve o estudo dos Modos de Execução que são as relações aplicadas em diferentes forças do movimento que se formam a partir da Dinâmica, da Forma e do Tempo. Essas relações são conhecidas por: conduzidos (ondulantes e pendulares), impulsionados (balanceados, lançados e percutidos) e vibratórios. Cada uma dessas relações e até mesmo suas vertentes, expande possibilidades de movimentação e expressão do corpo humano mediante a arte, ao proporcionarem caráter palpável da sensação, manifesta em movimentos contando uma ou várias histórias a partir dele. Com o propósito de fundamentar os estudos do parâmetro Dinâmica e dos Modos de Execução da Teoria Fundamentos da Dança nas performances circenses, essa futura pesquisa propõe investigar as relações práticas do quão próximo os estudos dos Modos de Execução são tangíveis aos estudos da dança e quanto o entendimento acadêmico dessas práticas pode contribuir e intensificar a técnica, o risco, o corpo e a cena dos palcos circenses.

Ao final de todas as entrevistas pude questionar aos mesmos o que cada um tinha a acrescentar ou retirar do Caleidoscópio do Ensino da Dança para que ele se tornasse exclusivamente uma ferramenta circense. O mais interessante, depois de ter entrevistado todos os artistas e educadores, foi que cada um contribuiu com algo diferente e foi fascinante perceber que cada contribuição que eles deram e suas justificativas fez sentido referente ao universo das artes circenses. A entrevistada Tayane Almeida visualizou que o artista facilmente poderia estar no meio do tripé central do Caleidoscópio e também acrescentaria a palavra técnica; o entrevistado Deivid Cruz achou bem completo e não sentiu necessidade de acrescentar nada mais; o entrevistado Fabrício Esteves acrescentaria a palavra confiança; a entrevistada Patrícia Martinelli acrescentaria a imagem de um picadeiro no meio do tripé central; a entrevistada Rebeca Louise acrescentaria a palavra acessibilidade e a entrevistada Jackie Pequeno acrescentaria a palavra solidificar, atrelada a técnica do circo.

Ao visualizar o trajeto desta monografia até aqui, pude compreender que não faria sentido que estas palavras não fossem acrescentadas a essa abordagem metodológica, se ela seria apresentada para a comunidade circense. Para compreender o Caleidoscópio, é preciso deixar evidente que o meio de todos aqueles tripés é experienciado a partir do artista do circo; é preciso explicar o quão importante é a solidificação da técnica para poder ser esse artista e assim ter mais domínio, conhecimento de novos truques e criar novas perspectivas cênicas a partir do seu aparelho ou das pessoas envolvidas na modalidade; é preciso ter confiança em si

para se arriscar na inovação e habilidade magistral, ter confiança no aparelho que está em cena junto ao artista (por isso, também, a necessidade de treinar repetidas vezes um truque, para o corpo e o objeto acostumarem e entenderem melhor o processo artístico) e ter confiança nas pessoas envolvidas naquele meio (técnicos de luz, som e contra-regragem, coreógrafos, diretores, artistas da cena, etc); é preciso compreender e ser acessível ao circo, pois ele é capaz de acolher todos os corpos, todos os truques, todas as invenções, todos os aparelhos, todas as pessoas, todas as diferenças, todas as realidades e todas as vidas para dentro do picadeiro, o circo é acessível para quem o assiste e para quem participa dele. Dessa forma, foi possível criar, através dos ensinamentos e trocas artísticas dos entrevistados, o Caleidoscópio do Ensino da Performance para as Artes Circenses:

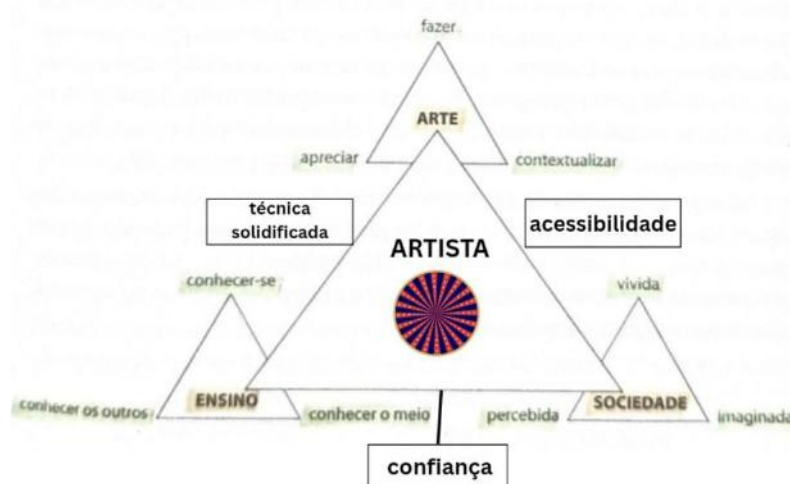


Figura 5 – Caleidoscópio do Ensino da Performance para as Artes Circenses.

Em suma, o resultado da criação desta abordagem metodológica foi possível graças a contribuição dos artistas entrevistados, a partir de suas vivências e conhecimentos diversos na área do circo, graças a orientação e supervisão da minha orientadora Julia Coelho Franca de Mamari e a minha busca incessante de fazer essa pesquisa ter sentido, propósito e potência artística infinita.

Nesta monografia foi possível analisar a influência da Dança-Educação a partir do Caleidoscópio do Ensino da Dança como ferramenta pedagógica para a formação cênica, verificando que é possível aplicar essa metodologia para auxiliar na construção de performances circenses, partindo da colocação dos entrevistados e nas experimentações práticas que foram citadas. Foi possível articular a relação entre corpo, dança, circo e educação potencializando análises corporais dos artistas e de que forma os conhecimentos da dança podem contribuir para sua formação cênica. A dança como campo de conhecimento pode trazer caminhos de criação e investigação diversas como contribuinte para o circo, além do seu

próprio movimento em cena. Neste lugar, as pesquisas dançantes estimulam novos truques, novos caminhos para novas descobertas em cena e com seus aparelhos, trazendo um campo de estudo novo para inovar como artista.

Concluindo, ressalto as palavras de Isabel Marques (2012, p. 53) que diz: “em todas as formas, o aprendizado da composição coreográfica exige prática e reflexão sobre como se relacionar com o corpo do outro.” Assim, entende-se que a dança pode se tornar mais presente nos números de trapézio, lira, portagem, malabares, e o mesmo pode acontecer no sentido inverso, pois as misturas entre as áreas artísticas vão se intensificando em co-evolução artística e ensinando uma à outra a se colocar em cena. Sem esquecer que como cada uma desenvolve uma transformação no encontro com as especificidades de cada área, de cada corpo, de cada proposta cênica, havendo sempre diversificação. Lembrando, que a dança e o circo não dependem um do outro para existir, mas, sem sombra de dúvidas, são aliados potentes e muito promissores no campo de aprendizado da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Almeida, K., & Pereira, S. (2020). **A performatividade na dança**. *Sala Preta*, 20(1), 173-184. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p173-184>

Barbosa, Ana Mae; Da Cunha, Fernanda Pereira. **A Abordagem Triangular no Ensino das Artes Culturais Visuais**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

Barbosa, Diocélio Batista; Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos (org.). **Circo e comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2021.

Bolsanello, Débora. **Educação somática: o corpo enquanto experiência**. 2. ed. Rio Claro: Motriz, 2005. p. 89-96. v. 11.

Bortoleto, Marco Antonio Coelho; Barragán, Teresa Ontañon; Silva, Ermínia (Org). **Circo: horizontes educativos**. Campinas, SP: Autores Associados, 2016. – (Coleção educação física e esportes). ISBN 978-85-7496-375-4.

Gomes, Erika Silva. **Por onde se vê: a performance na dança na cena contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

Hivernat, Pierre; Klein, Véronique. **Panorama contemporain des arts du cirque**. 1. ed. France: Textuel, 2010.

Infantino, Julieta. **A arte do circo na América do Sul**. [s.l.] Edições Sesc SP, 2023.

Mamari, Julia Coelho Franca de. **O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Niterói. Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF, 2017.

_____. **Corpo-Objeto-Obra: uma experiência em expansão junto à disciplina Técnica de Manipulação de Objetos**. OBJETO-OBRA: uma experiência em expansão junto à disciplina Técnica de Manipulação de Objetos. In: **11º Seminário Angel Vianna FAV - Traço**, UFRJ - Corporeilabs, UFF, 2019, Rio de Janeiro. TRAVESSIAS E ITINERRÂNCIAS, 2019.

Marques, Isabel Azevedo. **Dançando na Escola**. Revista MOTRIZ, v. 3, n. 1, p. 20-28, 1997. DOI: <https://doi.org/10.5016/6496>. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/6496>. Acesso em: 4 dez. 2023.

_____. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003

_____. **Dançando na Escola**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

_____. **Corpo, dança e educação contemporânea**. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 70–78, 1998. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644138>. Acesso em: 4 dez. 2023.

Mota, Júlio. **Rudolf Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos**. 18. ed. Salvador: Repertório, 2012. p. 58-70.

Peixoto, Bianca Simões. O DIÁLOGO DANÇA/CIRCO NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. 146 f. Il. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____. **Dança, Circo e Risco:** Diálogos na Cena Contemporânea. Revista Aspas, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 85-95, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v3i1p85-95. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68388>. Acesso em: 4 dez. 2023.

Shapiro, Sherry. **Towards transformative teachers:** critical and feminist perspectives in dance education. In: SHAPIRO, S. (Ed.). *Dance, power and difference*. Champaign: HumanKinectics, 1998, p. 7-21.

Silva, Ermínia & Abreu, Luís Alberto de - **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009)

Silva, Ermínia; Nunes, Márcia. *Dux 10 Anos (Revista)*. Rio de Janeiro: Circo Dux (produção e realização). Contemplado pelos programas: 11 Programa de Fomento à Cultura Carioca 2014; Prêmio Funarte Caixa Carequinha de Estímulo ao Circo, 2014; e Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2014 e 2015.

Silva, Ermínia. **Circo-Teatro:** Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2022.

Silva, Tharciana Goulart da & Lampert, Jociele. **Reflexões sobre a Abordagem Triangular no Ensino Básico de Artes Visuais no contexto brasileiro**. Revista Matéria-Prima. ISSN 2182-9756 e-ISSN 2182-9829. Vol. 5(1): p. 88-95, 2017. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28262/2/ULFBA_MatPrima_V5N1_p.88-95.pdf. Acesso em: 4 dez. 2023.

Tourinho, Lúcia Losada. **Dramaturgias do corpo:** protocolos de criação das artes da cena e do movimento. Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. 81-102, 2021.2

APÊNDICE I – Transcrição da entrevista nº 1

Entrevistado(a): Tayane de Almeida Dias da Silva

Data: 07/06/2025

Local: CCS/UFRJ

Tatiane: Por favor, me diga o seu nome, idade, a sua formação, sua área de atuação e um breve resumo sobre a sua história com o circo.

Tayane: Eu sou Tayane Almeida. Eu tenho 32 anos, tenho a formação técnica [de dança] na Escola de Angel Vianna e no PROFAC, na formação de qualificação em circo. Atualmente estou na Escola Nacional de Circo, na formação técnica. E desde 2019 na UFRJ, primeiro entrei como aluna de licenciatura e fiz a transferência para o bacharel esse ano. A minha história no circo começou na Angel, na verdade. Minha turma era circense, a maioria da galera era circense e eu conheci o circo nesse tempo, foi em 2012. E aí eu vi a galera fazendo parada de mão, jogando malabares e eu ‘ah, eu quero parar de mão também, eu quero fazer igual’, e aí a primeira vez que me colocaram na segunda altura eu fiquei desesperada e foi uma sensação de ‘ei, que legal’ mas ‘ei, que desespero’. E aí algumas pessoas começaram a me chamar para ‘ah, teste isso aqui, tenta aqui’, tentaram me ensinar malabares. E foi a partir desse contato com o pessoal que eu conheci a Intrépida Trupe, participei do projeto Carequinha. Então foi a primeira vez que eu tive acesso ao tecido acrobático. Então eu fiz essas aulas gratuitas, e aí eu fui incentivada pelos meus colegas de turma a fazer a prova do PROFAC para entrar no Circo Crescer e Viver, que era uma formação de três anos. E aí eles super me tranquilizaram, disseram que ia ser tranquilo, ia ser fácil, só que não foi nada fácil. Fiquei muito destruída fisicamente. O critério eram os esforços físicos e uma apresentação artística. Só que no edital eu não enxerguei o horário da chegada. Eu cheguei atrasada, mas um dia antes tinha caído um temporal no Rio. E eu fiquei atrasada, não vi a entrada, inclusive a ‘porta’, entre aspas, da lona, a minha professora que agora é amiga, disse que eu entrei por debaixo da arquibancada. E aí ela achou um absurdo, meio que querendo... Bom, a imagem dela foi, ‘quem é essa pessoa que está chegando atrasada e acha que não está sendo vista chegando e entrando por debaixo da arquibancada?’. Ela me contou isso e eu não lembrava. Enfim, não pude fazer a prova porque eu estava atrasada e nesse tempo eu trabalhava no telemarketing, foi o primeiro trabalho que eu tive. Eu fazia um curso do Instituto Nextel e aí eles tinham uma entrevista, tinha um processo seletivo após o curso ou para trabalhar na loja da Nextel ou no call center. E aí eu fui para o call center, fui escolhida e eu estava super animada porque era o meu primeiro trabalho. Só que aí quando eu entrei na Angel Vianna e aí conheci o circo e eu já estava há uns três anos no call center, eu disse ‘já não quero mais isso’. Então eu pedi para o meu supervisor quando tivesse oportunidade para me demitir, então nesse tempo já estava demitida. E aí eu pensei ‘Tá bom, agora não vou poder entrar no circo porque eu não posso fazer a prova já que eu cheguei atrasada. O que eu farei? Tenho que estudar pra entrar na faculdade.’ Mas aí aconteceu de ter a segunda chamada pra prova [do PROFAC], e aí eu falei assim ‘bom, agora é realmente o meu destino, é pra eu entrar!’ E aí dez pessoas fizeram a prova, nove ficaram, e eu fui uma dessas. Então foi assim muito bonito esse começo no circo. Tem lugar de muita disciplina e é a partir da disciplina da técnica que eu consigo levar para outros ambientes das minhas práticas isso, tipo dança também ou coisas particulares. Então foi isso, comecei no circo através da dança na escola técnica de dança junto com essas relações ali com os meus colegas.

Tatiane: O que é a dança pra você?

Tayane: A dança, pra mim, tem um lugar afetivo. Tem um lugar de memória. Porque eu comecei mexendo o corpo, brincando, assim, de me expressar nas danças, nas festinhas. Tinha música, eu

estava me mexendo. E quando tinha alguma divulgação de projeto social na escola, eu pedia pra minha mãe me colocar. E aí, se fosse possível, no horário dela, ela me levava ou o meu pai me levava. Percebo assim, depois de agora adulta, de que eu já tinha uma relação com o movimento. E aí tinha um projeto social de dança de salão, que os meus irmãos participavam, e eu ia, assim, eu ia porque isso pra mim sempre era um lugar de diversão, nunca que eu imaginei que pudesse ser possível, ou que existia esse lugar da profissão, apesar de ver o professor ali, e que já é uma profissão. Mas assim, não havia um discurso de que se você quiser você também pode ser uma professora. E aí eu lembro de a gente participar de bailes de dança de salão, porque os meus irmãos estavam e do irmão me ‘pegar’ [para dançar], meu irmão mais velho que fazia parte da companhia de dança e ele foi a primeira referência de artista pra mim, de olhar ele no palco e ver como ele brincava, como ele dançava muito bem. Ele ganhou o prêmio do melhor bailarino quando ele participou de uma competição, de ver como ele era solto, de como ele estava vivo. Então, eu tenho esse lugar dessa admiração. E quando ele me ‘pegava’ para dançar soltinho, forró, samba, eu nem sabia muito bem os passos, mas ele me conduzia e eu ia. Então, eu tenho esse lugar da disponibilidade dessa entrega, do momento, que eu tenho essa recordação da infância com eles mas mais com o meu irmão mais velho. Meu irmão do meio aparecia quando queria e era incrível porque ele pegava a coreografia só de olhar. Então foi a partir daí da dança de salão, não sei se é a parte da dança de salão porque antes já tinha tido alguma experiência com balé quando criança, porque de fato a primeira imagem da bailarina pra mim foi bem nesse padrão. A bailarina como é lindo tipo Barbie, mágico, fantasia, o belo. Eu queria muito essa sapatilha de ponta, eu me visualizava assim, como bailarina clássica. Só que tem as minhas condições anatômicas que não ajudavam e aí acho que desde as primeiras aulas de balé, pediam para fazer o plié, e eu tenho uma limitação no meu tornozelo direito, então ele dobra menos do que o esquerdo. E aí quando eu tento igualar o esquerdo com o direito, meu calcanhar sai do chão. Tinha que alongar, né? Só que também não tive um olhar de um profissional que pudesse me aconselhar de ‘olha, você tem que alongar essa parte aqui para melhorar’. Sempre era: ‘Não deixa sair o calcanhar do chão’. Teve algum momento na minha vida que eu fiz o balé com a minha prima. E aí... Só tínhamos nós duas na turma. Porque nesse horário da tarde só tínhamos nós duas. E foi muito ruim o lugar da comparação. Porque a minha prima ela conseguia fazer a borboleta o joelho dela ia até o chão e o meu joelho quase na orelha, porque ele ficava super alto. A professora pedia pra eu forçar, mas assim, não descia de jeito nenhum. Eu só falava que não descia. E o plié também, não deixava o calcanhar sair do chão. Eu não conseguia não deixar o calcanhar sair do chão. E eu fui percebendo, tipo, uma certa tristeza, mas tava ali. Então, assim, fui muito ‘durinha’ nesse lugar do alongamento e tal. Mas que pro outro, e pro mesmo lugar, assim, pra mim era legal. Não tinha um pensamento de que era o meu sonho ser e eu vou me dedicar. Aí saí do balé, tive contato com a capoeira que também é um outro lugar do movimento, que também é muito lúdico, que é um lugar que todas as minhas danças e improvisos tem floreia de capoeira. Eu não estou me aprofundando ainda em estudar a dança acrobática, mas assim, da minha vivência, talvez ali tenha sido o primeiro lugar da dança acrobática, porque foi a partir da capoeira. Sei que tem vários outros caminhos de danças urbanas e tal, mas na minha vivência, capoeira me trouxe esse lugar, já com os contatos dos apoios no chão, transferência de base para as mãos, a estrelinha eu aprendi na capoeira, então quando eu cheguei na aula de acrobacia de solo no circo eu era da turma iniciante de acrobacia, aí perguntaram, ‘quem sabe fazer estrelinha?’ e eu tava toda orgulhosa como se soubesse fazer um mortal. Eu sei fazer uma estrelinha mas é a estrelinha: a perna esticada, a perna pra cima mas eu senti esse orgulho de ter aprendido a estrelinha na capoeira então pra mim é inseparável a minha dança também desses lugares que eu já passei, porque acrescenta no meu repertório de movimento. Enquanto eu tava trabalhando lá no Telemarketing rolava essa crise de ‘eu tenho que fazer faculdade’, ‘o que eu vou fazer da vida?’, porque eu tô trabalhando, eu tô gastando dinheiro com o que eu quero. E aí rolou o técnico da Angel, eu fui lá pedi a informação. Era só informação porque eu queria juntar dinheiro, então eu quero me organizar, junto dinheiro esse ano,

ano que vem vai abrir outra turma e eu entro. Só que aí quando eu fui pedir informação disseram ‘Amanhã é o último dia de inscrição e a gente não sabe se vai ter próxima turma porque essa turma aqui estava esperando dois anos pra abrir’. Eles fizeram uma lista de espera, aí eu fui decidir fazer mas também não acreditando que eu fosse pra profissão, é algo assim que eu quero conhecer, achava que seria uma oportunidade de aprender os saltos tipo, Deborah Colker era uma referência pra mim, agora não mais. Mas era um lugar assim, dos movimentos que pra mim talvez mais acrobáticos de salto de ‘quero saltar’, ‘quero entrar no chão’, aprender a entrar no chão rápido e essas coisas. As aulas de Deborah Colker, por exemplo, que tem as aulas de contemporâneo que são maravilhosas, são nessa pegada mas é muito caro. A mensalidade é muito cara. Não é acessível para a minha condição, não é acessível para todos os públicos. Então assim, tem uma seleção para quem deve entrar quem pode entrar no estúdio da Deborah Colker, sabe? E aí eu pensei comparar uma mensalidade de 300 e poucos reais para ter uma aula dessa duas vezes na semana e o técnico era 400 e poucos reais, eu vou investir numa formação técnica. Só que quando eu entrei na Angel, eu descobri o que era a [instituição] Angel Viana, descobri quais eram os métodos da Angel Vianna, o que que se trabalhava ali e eu me frustrei de certa maneira, porque eu fui com uma expectativa de vou aprender a dançar porque como pra mim era muito, da minha construção assim, como movimento, era do experimentar, era do lugar mais livre, tô dançando, luz na passarela que lá vem ela é o tchan, tipo, nas festinhas. E eu tenho algumas fotos em que eu tô super solta, porque eu não tô nem me importando pra quem tá me vendo e nos aniversários sempre tinham um momento da dança. ‘Bora, Tatá! Chegou a hora de dançar!’, assim, eu dançando com as minhas colegas e teve um aniversário que eu não quis dançar e eu lembro assim [as pessoas a chamando] ‘Vem! Não, vem sim! Você tem que vir!’. E pra mim não ter tido uma construção mais linear assim, tipo de academias, que eu vi algumas pessoas treinando, cinco anos só de jazz, cinco anos de balé, cinco anos de uma modalidade específica, de um estilo específico de dança, eu falo ‘Ah, não sei que dança que eu danço’. Às vezes isso é uma reflexão, às vezes isso é uma interrogação pra mim, e muitas vezes eu falo pra mim mesma ‘Tá, Tayane, você dança a sua dança’ pra parar de ficar me angustiando com isso. E aí fui para o Angel e foi maravilhoso porque o que eu escutava de ‘Eu entrei na Angel de um jeito e saí de outro [jeito]’ aconteceu. Eu entrei uma Tayane e saí outra Tayane no sentido de conhecer melhor o meu corpo. Do lugar da expressão corporal, do lugar da consciência corporal, de perceber a disponibilidade para viver as propostas que estavam sendo feitas pelos professores. Teve esse lugar, assim, de fui o para técnico para fazer a formação que eu queria. Conversei com alguns colegas e também com a família. E aí, no momento, era muito ‘o que está dando dinheiro’, ‘qual é a profissão do futuro para te dar dinheiro’. Então, eu pensava ‘não sei se é isso que eu quero’. Para administração? Não, porque eu não sou boa em matemática. Eu vou para engenharia? Não tenho talento. Então, todas as profissões que eu pensava que poderiam dar dinheiro de “forma rápida”, não era algo que eu sentia que eu tinha habilidade e que não me via fazendo, não me via no escritório. E, algo muito bonito que minha mãe fazia comigo e com os meus irmãos era para escolhermos o que a gente gostava, o que nós gostávamos de fazer como profissão para o dinheiro não ser o principal porque ele vai vir, o dinheiro ele vem e o problema seria a gente ser infeliz na função e ter que acordar obrigado a executar algo e se você fizer o que você gosta, você teria prazer todos os dias pra levantar motivado pra fazer o que você gosta. Então, resumidamente é isso, mas eu sei que na prática nem todos os dias acontece, mas que entre crises e crises, volta o propósito. Eu não consigo não me ver nisso ou não consigo me ver fora disso. Porque todas as tentativas de sair, vem a vida e fala ‘Volta porque é o seu lugar’. Ano passado eu entrei numa crise em que não queria nada com a arte, quero mudar de profissão, pensei em trabalhar com qualquer outra coisa, pois não queria mais. E aí eu passei na Escola Nacional de Circo. Eu fiz a prova, queria muito passar, mas se não for pra ser, tranquilo. E aí vem uma certa afirmação de que é esse mesmo o meu percurso. A dança pra mim acabou voltando pra formação também do circo. Assim, tecnicamente eu tenho mais do circo porque foi na formação de circo que eu via como é técnico e na Angel eu tive

as aulas de contemporâneo, de balé e tal, mas é pouco, foram só dois anos ou dois anos e meio. Mas é muito pouco para ter [de base corporal]. Então, tem uma pincelada nas aulas, nas disciplinas. Mas que, aulas de saltos só de dança, nesse lugar de suar, de repetir mais vezes, desse lugar da excelência do técnico, do perfeito ou mais próximo do perfeito eu não tive essa experiência pela dança, eu tenho no circo. Tem o encaixe que é o que agora estou aprendendo na escola [ENCLO] e cada escola tem os seus métodos, cada escola tem o seu jeito de ensinar e de sinalizar. A minha especialidade é a parada de mão. Eu aprendi anos atrás que eu tinha que ficar ‘dura’, e aí a professora da formação Angel Viana também com pós-graduações, ela fala ‘Respeita a curvatura da sua coluna’, então não trava tanto a bunda, você tem que estar contraído, mas se travar demais você cai, não é para retificar o quadril.

A expressividade, acho que é o lugar da dança também pra mim. Porque talvez o que eu não falaria verbalmente em público ou com ninguém ou só falaria com a terapeuta, eu percebo que em alguns momentos quando eu me sinto muito sufocada ou exausta mentalmente, emocionalmente, eu penso ‘preciso sair, meu corpo precisa liberar isso’ e aí eu me vejo improvisando. O improviso é uma história muito contraditória, porque as vezes eu odiava o improviso, achava o improviso chato, mas é diferente, pois eu precisava aliviar. Isso também a capoeira ajuda. Às vezes eu chegava na roda de capoeira e só por estar junto [com o pessoal], só por estar tocando algum instrumento, às vezes eu nem jogava, mas pela vibração dali eu saía melhor. E aí com a dança era ‘Vou colocar uma música, tô numa sala, tô no quarto, tô sufocada então vou ver o que sai’ e às vezes assim só indo pela disciplina porque eu também não queria, e não é disciplina por conta do circo, sabe? E percebi que eu ia para outros lugares, sentindo as emoções saindo, sentindo o choro vindo. ‘Ok, chorei! Aí, que maravilhoso, aliviei! Senti o suor, o suor foi liberado e fiquei melhor!’. Então tem esse lugar também de me esvaziar para mexer de novo, esse lugar da entrega, esse lugar da sensibilidade. Está tudo junto, eu não consigo ver isso separado da vida fora do palco ou fora das salas de aula ou fora do que a gente está aprendendo, também fui aprendendo isso sendo artista. Somos nós. No palco ter os olhos voltados para a plateia é você permitir a plateia ver quem é você. Não é o movimento. O movimento é uma consequência de quem a gente está sendo. E aí, voltando para a Angel, parece que todas as escolas têm esse espaço da mostra, têm esse espaço do experimentar forma acolhedora antes de ir para o mundo. E tem o lugar do apoio, porque a gente sabe que não está na melhor técnica que a gente está aprendendo, mas de como o público acolhe. Eu tive uma experiência em que apresentando um solo, que eu estava mexida com o espetáculo de teatro que eu vi um dia antes, e desencadeou uma emoção e eu comecei a chorar em cena, indo chorar em cena, e antes de entrar em cena eu não queria fazer, mas eu disse ‘Não, eu vou fazer porque eu coloquei meu nome’. Perceber também a beleza nisso, assim, no lugar da vulnerabilidade de sustentar algo ali da coreografia, do solo, de me perder no solo, fazer coisa sozinha é muito fácil de eu me perder desse lugar, de eu me descontrolar emocionalmente o que por um lugar de experimento, o corpo está querendo ir para outro lugar que a cabeça criou de um lugar combinado de uma criação coreografada, sabe? Mas eu percebo esse lugar da dança nessa entrega. E dança e circo pra mim entrelaça, porque, na verdade, o desejo de ir pro circo era pro circo agregar na dança porque eu quero realizar a primeira vez a reversão de frente, eu quero aprender a fazer isso, é maravilhoso aprender. Na primeira vez que eu fui ter contato com um solo numa aula aberta lá no circo, e eu pensei que era isso que eu queria fazer, achava muito legal. Hoje eu vejo um pouco ao contrário que é o circo, mas questão de técnicas se misturando na dança se inverteu.

Tatiane: Como você acha que a dança hoje contribui para o seu trabalho no circo?

Tayane: A dança para o circo contribui para mim na pesquisa da dança acrobática, na dança contemporânea também, porque se eu apresento o que eu apresento no circo, as pessoas vão falar ‘Ela misturou dança com técnicas circenses’ e se eu apresento aqui no UFRJ, ou em algum espaço de dança, vão pensar ‘Ela misturou o circo, ou as invertidas, ou as acrobacias com a dança.’ E se eu pôr

falas, virou artes cênicas. Então acho que dependendo do lugar que eu for apresentar, pode ser alterado. No circo, a dança é a possibilidade de ter um trabalho diferenciado.

Tatiane: No seu processo de formação de artista circense, como você costumava ou costuma elaborar seus processos de criação cênica de performance?

Tayane: Eu costumo começar pelo movimento. Eu vou falar dessa [performance] atual, atual para o meu futuro solo. Porque o atual mesmo está sendo em dupla, mas pensando no solo que eu estruturei, eu não quero começar pelo movimento, mas costumava ser pelo movimento. Às vezes eu pensava ‘O que eu quero de técnica nesse número?’, então eu escrevia os movimentos de acrobacia que eu tinha segurança de fazer e tentava construir uma sequência para inserir esses elementos técnicos na dança. Eu acabava começando com a dança e depois via como os elementos técnicos e os seus sentidos se misturavam, daí eu pensei em fazer diferente. Quero ver como eu consigo construir de maneira diferente e então eu estava pensando, foi a partir de uma palestra de uma fala sobre reparação, de desculpas pela FUNARTE ter demorado a fazer a política pública das cotas raciais e isso me emocionou. Essa é a primeira bolsa de cotas raciais e eu sou parte dessa primeira bolsa que tem as afirmações, as cotas afirmativas, porque das outras vezes que eu li, não tinha isso. E, curiosamente, eu falei que no dia que tiver as cotas eu vou entrar [na Escola Nacional de Circo] e foi que aconteceu. Realmente, só entrando em parênteses, é muito diferente, fica muito diversificado e fica muito bonito. A atmosfera é outra, de olhar para as formações anteriores que tinha só gente branca, loira. Então, foi a partir dessa fala, essa palavra “reparação”, muitas vezes o que eu vou vendo nesse sentido político, esse lugar da reparação, às vezes, é violento. Pode ser violento. Tem gente que vai muito pro lugar da violência, de reparar, de quebrar. E aí eu pensei, como é fazer essa reparação que pode ser também, dividir a palavra entre “reparar a ação”, e também de reparação pelo lugar do afeto, pelo lugar do amor. Eu consegui acessar esse lugar meu de autoconhecimento, de me reconhecer como uma pessoa preta, de uma mulher preta nos espaços não tão pretos e como isso me tocou, de ter participado de um projeto em que eu era única preta e depois perceber por estar me conscientizando do não mais embranquecimento em mim que me afetou de outra forma também. Nossa, agora eu sou a cota, né? Que coisa chata, que coisa horrorosa, não gostei. Eu tive que tomar cuidado pra não baixar a minha autoestima e aí eu não queria estar mais nesse lugar e pensei em como potencializar isso. Então, eu quero falar disso, expressando a partir do solo técnica circense na banquilha na parada de mão, mas no aparelho, na bengala. Eu fiz um mapa pensando no fundamento de coreografia, pensando no mapa de trajeto então eu começo de um lugar e tem a banquinha no outro lugar. Eu começo na direita e a banquinha está, no outro polo, na esquerda. E eu quero alcançar a banquinha, que é esse lugar onde eu vou me reparar. Pensando na construção da dramaturgia, querendo pensar nessa narrativa, no primeiro momento eu iniciaria com uma sequência coreográfica que me leva a ter um olhar para a banquilha, e esse olhar ao mesmo tempo querendo chegar nela, mas algo está impedindo, algo negado. Por que também existe um discurso além do discurso histórico, literalmente da própria história, desse amor afetivo não possível para mulheres pretas ou para homens pretos ou para quem é preto. Então, esse lugar meio que negado. Ou o lugar que se existe, pode ser temporário ou que você tem que ficar também à risca porque o abandono pode estar a qualquer momento sendo anunciado e até que acabe. Nunca concreto. Então, pra mim, me tocou essas coisas. Eu quero apresentar isso, então, nesse lugar do processo criativo desse solo, que provavelmente vai ser pro ano que vem, eu quero criar esse lugar pra chegar na banquilha, então, no começo eu sei que vai ser um caminho mais da dança acrobática com uma parada de mão, parada de mão no chão, até chegar na banquilha e aí em volta da banquilha vão ter símbolos. Depois, eu vou pra banquilha porque eu consigo furar essa bolha enfim. Mas, resumidamente, dessa vez eu pensei no lugar político mais consciente. Porque a minha prova artística pra Escola Nacional de Circo, eu escolhi uma música de capoeira. Eu costumo criar sem música ou costumo colocar qualquer música mas eu não me baseio que vai ser aquela música. Ou também, a música pode ser só como plano de fundo. É raro eu coreografar realmente no tempo da música, e eu

não costumo pegar a música com letra. Daí, uma professora de comicidade viu a prova e falou que a minha prova foi política e eu não tinha percebido. Ela falou ‘Você escolheu uma música de capoeira, de onde vem a capoeira, a letra da música, seus movimentos...’ e aí eu percebi que eu não estava consciente disso. Quando eu dançava na igreja, eu dançava num lugar muito de coreografar a música, tinha os refrões que repetiam o mesmo movimento. E aí, pra prova da Escola Nacional de Circo, pra eu ficar mais tranquila, a música da capoeira foi uma estratégia mesmo pra eu controlar a ansiedade. Então, quando essa professora também falou, já tinha anotado no caderno o que eu queria construir enquanto pesquisa, que foi o que eu falei antes, dos símbolos. E que sempre foi um desejo de depois que eu saí da Angel de apresentar algo que fosse político e que fosse tocável do público, como aqueles espetáculos em que você sai refletindo. Eu estou nesse caminho, percebo esse caminho, mas querendo muito que seja leve seja tranquilo, seja bonito esteticamente, de receber e de também as pessoas estarem abertas para receber. Enfim, também não tenho noção do que como desmontar as pessoas, mas que não seja como de forma dura assim, dos movimentos serem meio que cobrando algo, mas sim oferecendo para as outras pessoas a possibilidade de ampliar o olhar para esse lugar do racial mesmo. A ideia é de ter balões de gás ao redor da banquilha, e aí eu pego o balão e vou distribuir para as pessoas pretas como uma reparação para essas pessoas. Desse lugar do amor e do afeto que também são para elas porque para mim elas são reflexos. Eu entregando um coração para pessoas, eu estou entregando também um coração para mim porque a partir da minha cura, e também a reparação das curas. Então, também sei que é mais ou menos por esse lugar agora, ao invés de começar pelo movimento não me preocupar tanto com o movimento, mas com o que eu quero comunicar. É diferente fazer prova aqui na UFRJ, eu vou pelo movimento. A disciplina de Técnica da Dança D me ajudou muito a pensar na dramaturgia da narrativa, a partir do retorno da professora Vanessa que eu apresentei uma coisa que tinha esse lugar de algo proibido, mas que não proibido, o moral que não é moral, mas que quero que não queira e aí foi uma outra construção, estava vivendo outro momento. É muito bom como a partir do que eu estou vivendo eu posso aproveitar, não que eu devo, mas se eu quiser posso utilizar. Porque estava engasgado para como utilizar a minha arte, a dança ou o circo externalizar pra consumir essa energia, desse lugar da energia também criativa. Estou conscientizando agora com você que, talvez, nesse processo da elaboração da prova de Técnica da Dança D, eu já estava no lugar da dramaturgia buscando um caminho da narrativa antes do movimento porque como tem a prática também de a gente ter que escrever, num lugar mais objetivo e aí o movimento vai a partir disso, do desejo de querer, mas não querer, e que movimento que eu vou ter pra gerar uma intenção disso.

Tatiane: Você acha que essas estratégias que a UFRJ dá pra você, contribuem nesse lugar da construção da performance do circo?

Tayane: Contribui. Acredito, assim, que em todos os lugares que eu for, em questão de aulas ou palestras, acho que vai estar contribuindo, se tiver com a escuta aberta pra receber e falar isso. Mas se tratando da UFRJ, sim, ajuda muito e super dialoga. Assim, como os trabalhos lá do circo, eu trago pra cá. Eu faço um trabalho aqui, um trabalho lá, não tenho tempo e nem tenho energia então são três [trabalhos] em um.

Tatiane: Como você lê essa imagem? (a entrevistadora mostra a imagem do Caleidoscópio do Ensino da Dança)

Tayane: Bom, o triângulo maior eu me vejo no meio dele. Eu não consigo separar tanto da sociedade da arte. Então, arte, sociedade e ensino contribuem com o ser. Na busca da minha consciência, do meu próprio ser. Com menos amarras e, porque tá muito amarradinho, né? E aí eu vou criticando algumas coisas. Porque esse lugar do conhecer-se que está no ensino, não restringe só no ensino. Pois, ao estar apreciando uma arte, ou contextualizando, também estou no lugar de estar me conhecendo. Mas também acredito que tem um lugar também de certa maturidade para isso. Mas hoje eu consigo ter esse entendimento. No ano que eu entrei na Angel, não sei dizer como seria meu olhar quando eu não

estava ainda habitando esses espaços. Eu consigo realmente ter essa leitura de que eu sou um meio, que eu sou afetada por esses três tripés mas que todas essas definições escritas também estão, mas que elas dialogam entre si, que elas não se encerram. Não é a sociedade que só vai ser vivida, imaginada e percebida. Eu acho que isso está em tudo, também no ensino, porque isso é se conecta com os três, sabe? Que é como se todos os quatro triângulos fossem um. E se eu não existisse, esses três triângulos continuariam um. Que a arte, o ensino e a sociedade é o fazer, é o apreciar, é o contextualizar, é ser vivida, é ser percebida, é ser imaginada, é conhecer-se, conhecer os outros, conhecer o meio. Não tem separação. Eu não consigo ver separação.

Tatiane: Então, esse é o Caleidoscópio do Ensino da Dança que a Isabel Marques fez baseado na Abordagem Triangular da Ana Mae Barbosa. Você acha que essa imagem poderia ser uma construção metodológica pra ser aplicada no circo na criação de uma performance? Se sim, como?

Tayane: Sim, porque o meu próprio relato da minha criação atual é um exemplo disso. Sobre eu ser afetada, de perceber a sociedade, do histórico da escravização, de como a construção da infância, das comparações, dos preconceitos, de estar no fazer com a arte, o que eu faço com isso, como eu aprendo isso. É interessante perceber isso dessa perspectiva, porque eu tive que ver isso na licenciatura. Então, era como criar estratégias para ensino da dança.

Tatiane: Você acredita que se o Caleidoscópio, voltado para as artes circenses, fosse apresentado para você anteriormente, seria uma ferramenta facilitadora na sua criação performática?

Tayane: Eu não sei. Porque quando chega algo assim, eu tenho uma tendência de ficar muito rígida. E aí, e dessa vez aconteceu o contrário pois veio a partir de mim, mas esse Caleidoscópio foi apresentado pra mim na dança em licenciatura. E aí, já está no meu subconsciente também. Eu já estava fazendo, mas na prática, eu costumei escutar ‘O que eu quero comunicar?’. E o querer comunicar tem muito embate do que eu vivo na sociedade, do que eu percebo na sociedade. Então, é um lugar de botar como registro, registrar que isso é possível. Porque a gente, na prática, já faz isso. Então, talvez, seja difícil dar essa resposta quando se inicia por outra página, quando não se viveu a partir desse lugar. Mas lembrando do fundamento da coreografia, que eu tive que criar o mapa coreográfico, foi um super desafio apresentar qual vai ser o palco, quais são os movimentos, como se fosse muito longe para ter um mapa para você executar foi apresentado, mas antes de ser apresentado já tinha a prática. Eu tenho a tendência de ter mais facilidade de compreender pela prática do que por algo, assim, não sei se teórico. Mais metodológico, uma coisa mais fixa.

Tatiane: Mas pensando então na sua realidade lá na Escola Nacional de Circo, você acha que esse caleidoscópio fosse apresentado, não de uma forma rígida mas de uma forma mais tátil, se algum professor que estivesse lá e apresentasse uma forma de trabalhar performance baseada nisso, você acha que facilitaria na criação deles?

Tayane: Eu não sei se facilitaria, mas iria agregar a ter um pensamento mais crítico do que está sendo apresentado e talvez iria quebrar um pouco da rigidez técnica. Por exemplo, o tecido, como é fazer um número de tecido pensando nessas questões, pode quebrar um lugar mais virtuoso, pode quebrar na construção. Mas acho que agrega sim.

Tatiane: Você acha que teria algo nesse caleidoscópio que você acrescentaria ou você tiraria pra que ele ficasse mais específico para o circo?

Tayane: Talvez onde entrariam as técnicas. O circo sempre vai ser falado muito de técnicas. Então, o que fazer com a técnica? Como potencializar a técnica? Eu venho pensando, por exemplo, com pessoas que escolhem, isso é uma escolha, claro, a ir para o virtuosismo, a executar a técnica pura sem nada. Vai lá, apresentou e saiu. Então, entrando nessa proposta mais do contemporâneo, de como a gente construir a técnica a partir desses estímulos. Inclusive porque para acessar isso, tendo a visão também quanto professora, depois voltei para o Circo Crescer e Viver como professora, é de ver em alguns circenses, que não tiveram contato com a dança ou não tiveram contato com o teatro e outras linguagens, a não se permitirem se abrir para agregar as outras linguagens artísticas para a técnica.

Então, se botassem isso, talvez muitos vão pensar ‘Ah, besteira, bobagem.’ Mas talvez se colocar, a técnica chamaria atenção para ser palpável. Tem esse lugar, da ciência que é técnica. A gente começa tudo pela técnica. Muitos tipos de técnicas. Se você não sabe, a gente só treina na técnica, começa na técnica. Se você pegou a base aí sim, vamos pensar em desconstruir. Se você aprendeu a fazer ponta de pé muito mexicano, agora vamos pensar em afrouxar os dedos, você não vai começar afrouxando os dedos, porque você não sabe fazer ponta de pé pois você tem que ter domínio firme da base. Mas na escola, o que você mais escuta é ‘Ponta de pé com alinhamento’ então, é muito técnico apesar de termos aulas de dança, teatro e comicidade na Escola Nacional de Circo, a técnica é super presente.

Tatiane: Você quer acrescentar alguma coisa em relação ao que eu te apresentei aqui, que você acha que pode ajudar a acrescentar mais nessa pesquisa?

Tayane: Não, não estou pensando em nada. Ah, talvez isso seja bom pra acrescentar. Se você perguntar pra pessoas que também não tem a dança. Para os alunos de lá [da ENCLO] que, assim, são resistentes. Que seria bom, assim, saber o que eles pensam. Porque a gente teve no começo o rodízio, né? Três semanas de rodízio. Então a gente teve contatos e apoios, improviso, e falaram assim ‘que aula chata’, ‘o que é isso?’ ‘Isso não me agregou em nada’. É que, sabe, agrega muito, entendeu? Eles estão pensando só na técnica do circo, sabe? Eu tenho que comparar isso. Eu fiquei curiosa pra saber de algumas pessoas, por exemplo, que eu já sei que são reclamonas.

APÊNDICE II – Transcrição da entrevista nº 2

Entrevistado(a): Deivid Cruz

Data: 08/06/2025

Local: Unircirco Marcos Frota

Tatiane: Por favor, me diga seu nome, idade, sua formação, sua área de atuação e um breve resumo sobre sua história com o circo.

Deivid: Então, me chamo Deivid Cruz, tenho 31 anos. A minha formação com circo começou na área de acrobacia de solo, portagem e malabares. Um pouco de monociclo também, porém atualmente eu sigo muito na área da portagem. Minha vida no circo começou onde eu morava, no Complexo do Alemão, através de um amigo e um primo meu que na época eles faziam parte de um projeto, que era o AfroReggae. Eles me convidaram na época para poder conhecer o projeto e assistir a aula, fiz uma aula experimental e gostei dali em diante não saí mais. Atualmente sou artista e professor na Unircirco Marcos Frota.

Tatiane: O que é a dança para você?

Deivid: Então, a dança é na verdade parte da gente porque se for tentar pesquisar, buscar histórias, a dança sempre esteve presente, desde a época da Idade da Pedra, se bobear até antes, não sei como é que era a galera daquela época. Então, faz parte de cada ser humano. Sentiu vontade, o corpo vai estar se mexendo, e o se mexer já é uma dança, né?

Tatiane: Como você acha que a dança hoje contribui para o seu trabalho no circo?

Deivid: Então, a dança é uma das partes mais importantes pensando em movimentação. A movimentação induz a gente a fazer as outras coisas, que no caso seria acrobacia, malabares, enfim, outras coisas. Até se for pensar na acrobacia aérea, o próprio balançar ou jogar a perna aqui, jogar ali é uma dança, se for parar para pensar. Eu acho que não tem um limite entre uma coisa e outra.

Tatiane: No seu processo de formação de artista circense, como você costumava ou costuma elaborar seus processos de criação cênica?

Deivid: Então, eu pesquiso muito por vídeo, assisto muitos vídeos. Tem aquele momento também que a gente para, coloca uma música no ouvido e começa a imaginar. E você mesmo, por você querer se soltar, para depois, quando começar a fazer uma pesquisa mais prática, a gente vai tentando botar esse rascunho que a gente fez na nossa cabeça em cena.

Tatiane: Como você lê essa imagem? (a entrevistadora mostra a imagem do Caleidoscópio do Ensino da Dança)

Deivid: Então, o que eu entendo aqui, pensando nessa pirâmide, é que a arte, a cultura, enfim, qualquer área de arte, ela é o que comanda a sociedade em si toda. Sempre em qualquer canto, se a gente for parar para pensar aqui, está cheio de gente. Cada um aqui, mesmo que se não fosse trabalhando no circo, cada um teria algum conhecimento de arte e é isso o que constrói a sociedade.

Tatiane: Este é o Caleidoscópio do Ensino da Dança elaborado por Isabel Marques, uma artista-educadora renomada na área da dança. Você acha que essa imagem, essa construção metodológica pode ser aplicada ao circo para a criação de performances? Se sim, como?

Deivid: Com certeza. Você crua, por exemplo. Você precisa de alguém que conheça e esse alguém vai te conhecer para poder te ensinar, e assim vai criando esse triângulo que você acabou de explicar. Conhecer-se, conhecer os outros, conhecer o meio. E vai para a área do ensino. Dali é o próprio ensino, juntou você, estou ensinando você, ensinando outro e a gente já está numa sociedade, e automaticamente aquilo ali está virando uma arte.

Tatiane: Você acredita que se o Caleidoscópio, voltado para a arte circense, fosse apresentado a você anteriormente seria uma ferramenta facilitadora na sua criação performática como artista do circo?

Deivid: Acho que sim porque toda forma de conhecimento e ensino é sempre viável. Até porque o ser humano nunca para de aprender, e com cada aprendizado a gente sempre passa para frente. Acho que ajudaria bastante.

Tatiane: Teria algo no Caleidoscópio que você acrescentaria ou tiraria para que ele ficasse mais específico em relação as artes circenses?

Deivid: Acho que não, acho que está bem completo porque a gente pensando no primeiro triângulo, que você falou, o artista circense ele aprecia muito, busca muito. A partir do apreciar a gente já cria a vontade de fazer e assim vai indo. A gente se conhece, eu sei o que eu sei fazer e eu conheço os outros para poder ensinar o que eu sei fazer e também passar aquela segurança, confiança. E a gente, para poder ensinar, precisa conhecer o meio. Eu acho que esse triângulo está bem completo pensando na área de ensino. Acho que não acrescentaria nada nele, não.

Tatiane: Em relação ao tripé da Sociedade, como você lidaria com ela para uma criação? Como você lidaria com críticas ou as formas de perceber, viver e imaginar a sociedade para os alunos quando você dá aula? Como você acha que consegue lidar com essa diversidade?

Deivid: Então, pensando da minha forma de ensino, porque nem todo mundo tem o mesmo conceito de aprendizado. Cada pessoa tem um processo diferente. Na minha opinião, é saber lidar com cada tipo de pessoa e tentar criar um jeito de explicar para cada pessoa poder entender.

Tatiane: Como você ajuda eles a criar uma performance, por exemplo, a partir da acrobacia e da portagem? Como você ajuda nessa parte dramatúrgica das narrativas cênicas? Por exemplo, o aluno quer tratar de uma crítica social em relação a forma como as pessoas pretas são negligenciadas, como que você lidaria com isso para poder encaixar a acrobacia de solo pensando numa criação de performance?

Deivid: Então, eu acho que eu levaria mais na forma de protesto, algo bem mais impactante para a sociedade, ver e entender a mensagem que está querendo ser passada naquele momento.

APÊNDICE III – Transcrição da entrevista nº 3

Entrevistado(a): Fabrício Esteves

Data: 08/06/2025

Local: Unicirco Marcos Frota

Tatiane: Por favor, me diga seu nome, idade, sua formação, sua área de atuação e um breve resumo sobre sua história com o circo.

Fabrício: Meu nome é Fabrício Esteves. Eu tenho 38 anos. Eu sou formado em Pedagogia. Também tenho formação em iluminação, teatro. Eu atuo na área de pedagogia, que não é o circo, sou coordenador pedagógico, trabalho na organização da grade curricular, contato com os alunos, os professores, organização junto com os professores das aulas. E a minha história com o circo é uma história que não começa no circo, ela começa no teatro. Eu conheci e comecei a fazer teatro na escola, depois fui para

uma escola de teatro de lá na minha cidade, que é em Nilópolis, e nessa escola de teatro nós íamos montar um espetáculo que ia ter perna de pau e malabares e o diretor contratou um pessoal que era recém-formado da Escola Nacional de Circo. Eu fiz as aulas, o espetáculo não aconteceu só que eu comecei a correr atrás de oficinas e fui fazer aula pela região mesmo, na Lona de Anchieta e depois fui conhecer o Petro Zarezo, que é um circo de família tradicional. Ele é de Nilópolis mesmo e ele me ensinou quase tudo que eu sei sobre circo. Só que eu não trabalhei no circo mesmo, eu trabalhava o circo no teatro. Toda a formação que eu tive a gente aplicava pro teatro, então a gente tinha espetáculos de circo dentro de teatros.

Tatiane: O que é a dança para você?

Fabrício: A dança é a expressão, é você colocar o sentimento, é contar algo através dos seus movimentos. Dança é movimento, é história, é paixão.

Tatiane: Como você acha que a dança hoje contribui para o seu trabalho no circo?

Fabrício: Quando eu estudava circo, eu usava a dança principalmente para o meu alongamento, porque os alongamentos da dança, principalmente no balé clássico, são bem puxados, então eu sempre usei isso. Só que a dança é além disso, vai bem além disso... a dança ela compõe tudo, mesmo quando a gente monta o número a gente está coreografando algo, a gente coloca movimentos, coloca dança. Eu acho que ela é muito complementar ao circo, às artes circenses. Se não andar junto, ela tem que dar pelo menos a base para o número acontecer.

Tatiane: No seu processo de formação de artista circense, como você costumava ou costuma elaborar seus processos de criação cênica?

Fabrício: Então, é muito relativo. Eu sempre gosto de trabalhar com histórias, ou eu imagino uma história ou eu me baseio em uma história. A montagem do ‘Cortiço’, por exemplo, não fui que criei apesar de participar, mas a criação é toda da Natácia com os alunos e com os professores. A gente cria a história e a partir da história a gente faz a amarração dos números, essa parte é o tecido, essa parte é o malabares e o malabares vai ser com fulano e o outro é com ciclano... Então eu sempre gostei desse processo de história. Tem que ter o fundamento, jogar [malabares] por jogar não vale a pena eu gosto de contar a história de fazer, mesmo que às vezes não transpareça para o público, mas na minha cabeça tem que fazer sentido para eu conseguir fazer. Então, eu tenho que chegar, tenho que encontrar o Malabares, eu ter a ideia de fazer o Malabares, aprender a fazer o Malabares e depois eu fico craque e saio jogando. O processo é isso.

Tatiane: Como você lê essa imagem? (a entrevistadora mostra a imagem do Caleidoscópio do Ensino da Dança)

Fabrício: Eu acho que são quatro triângulos e é a vida. Interligando a sociedade, o ensino e a arte e que no final está tudo ali permeando no seu entorno. Trabalhando isso entender a sociedade, a arte, a educação, o ensino, o fazer, as coisas estão ali o tempo inteiro. A gente está aqui na sala e a todo momento isso tudo está aqui com a gente, a gente vai ter nesse papo conversando e está aqui, a gente pensando em arte a gente pensando no ensino, no aprendizado e a sociedade está aqui.

Tatiane: Este é o Caleidoscópio do Ensino da Dança elaborado por Isabel Marques, uma artista-educadora renomada na área da dança. Você acha que essa imagem, essa construção metodológica pode ser aplicada ao circo para a criação de performances? Se sim, como?

Fabrício: Com certeza. E aí a gente volta lá atrás na pergunta anterior do processo. O processo é isso, você está na sociedade, você está inserido e ela vai influenciar totalmente o que você está apresentando, o que você está querendo montar. E o ensino, a metodologia de conhecer, porque a gente precisa conhecer, o outro precisa confiar no outro, que nada no circo não é sozinho, nada na vida você faz sozinho. Por mais que no teatro tenha um monólogo em que eu estou sozinho em cena, mas na verdade você não está sozinho em cena, tem um técnico de iluminação, tem um técnico de palco... Sempre vai ter alguém ali contribuindo algo para você. Então a gente precisa estar sempre nos conhecendo, conhecendo o outro e conhecer o público que está com a gente. Eu vejo arte para a vida isso até me lembra do Leonardo Boff, o livro dele que é A Águia e a Galinha, conheci isso na faculdade e eu tomei isso pra minha vida. Ele é sobre interpretação, que interpretar depende de onde a gente está, de onde a gente veio, aonde a gente está pisando no momento. A gente está lendo o mesmo livro, eu e você, mas você teve uma vivência que foi diferente da minha, você pisou em outro lugar, você pisa em outro lugar, que eu não pisei ou que às vezes eu pisei, mas pisei de outra forma. Então a interpretação vai ser diferente. Então isso aí joga muito com isso.

Tatiane: Você acredita que se o Caleidoscópio, voltado para a arte circense, fosse apresentado a você anteriormente seria uma ferramenta facilitadora na sua criação performática como artista do circo?

Fabrício: Sim, eu acredito que sim. Porque eu acho que toda experiência, todo conhecimento teórico ele é válido. Às vezes a gente pega um conhecimento que extravasa, passa a ser demais, a gente pode deixá-lo de lado, mas ele vai influenciar, então eu acho que se eu conhecesse ele melhor, eu com certeza usaria para sintetizar as coisas, para amarrar. Eu acho que ele define bem caminhos pra você seguir montagens que dá pra você fazer uma parada bacana.

Tatiane: Teria algo no Caleidoscópio que você acrescentaria ou tiraria para que ele ficasse mais específico em relação as artes circenses?

Fabrício: Eu não sei se eu tiraria, mas uma coisa que eu acho que contribuiria, seria a confiança. No circo, a gente precisa confiar muito. Confiar em si, confiar no outro, você pode confiar em todos, no aparelho, mas você tem que ter confiança. Se você não tiver confiança, as pessoas operam o seu aparelho e vão te segurar no alto, vão te pegar e se te soltar? Eu acrescentaria confiança.

Tatiane: O que você achou das perguntas que eu fiz, do que você entendeu da proposta da pesquisa, se você quiser falar alguma coisa de relevante.

Fabrício: Eu acho que é muito bom, cara. É uma pesquisa que ela é bem direta, ela te contextualiza e te apresenta definindo ali. Não é uma ferramenta que ela é nova, mas é uma ferramenta que as pessoas não conhecem. As pessoas não veem isso aqui e você trazendo isso e falar do imaginar para o circense é novo, que tem muita gente que é tradicional e não tem teoria. O tradicional nunca vai deixar de existir, só que vai ter também a pessoa que não é tradicional, que não vem da família de circo que aí vai começar a construir a sua família de circo e a roda vai continuar girando, e vai passar a ser tradicional. Existem tantas pessoas que eu conheci que não eram de circo de família tradicional, que hoje já são praticamente. Não é de uma família, mas está criando essa tradição. Ela tem filho, o filho está no circo e está fazendo. Então, eu acho que tem que apresentar, tem que jogar, vai ter gente que não vai aceitar, vai ter muita gente vai falar ‘Não, isso não é circo’, mas é circo. Por que o circo é isso, é o diferente, é você trazer o diferente, você fazer o que o outro não tem coragem de fazer.

APÊNDICE IV – Transcrição da entrevista nº 4

Entrevistado(a): Patrícia Martinelli

Data: 08/06/2025

Local: Unircirco Marcos Frota

Tatiane: Por favor, me diga seu nome, idade, sua formação, sua área de atuação e um breve resumo sobre sua história com o circo.

Patrícia: Meu nome completo é Patrícia Martinelli. Minha idade é 42 anos. Eu atuo no tecido acrobático aéreo. Minha história com o circo começa da barriga da minha mãe. Eu sou de família circense, sou a terceira geração da minha família. Então, desde pequenininha que eu comecei a minha história no circo.

Tatiane: O que é a dança para você?

Patrícia: Na arte circense, acho que é muito importante para a gente desenvolver, assim, na hora do número. A dança, acho que ajuda muito. A pessoa desenvolver o número mesmo. Eu, na dança, sou zero. Não tenho muita experiência na dança. Mas pra quem tem, te dá mais linha, te dá postura. A dança dá muito isso pra arte circense.

Tatiane: Como você acha que a dança hoje contribui para o seu trabalho no circo?

Patrícia: A postura, principalmente postura. Você vê que quem tem dança consegue se expressar melhor na hora do número, diferente das pessoas que não têm dança. Ela consegue desenvolver mais o corpo na hora do número, uma consciência corporal bem melhor do que a pessoa que não tem a dança.

Tatiane: No seu processo de formação de artista circense, como você costumava ou costuma elaborar seus processos de criação cênica?

Patrícia: Primeiro, eu costumo começar com os truques, depois a gente escolhe uma música e através dessa música a gente vai vendo o que fica legal tanto os truques, como o que a gente pode pôr, um pouquinho de dança também.

Tatiane: Como você lê essa imagem? (a entrevistadora mostra a imagem do Caleidoscópio do Ensino da Dança)

Patrícia: A arte seria o topo, o ensino está ali, sendo a base, junto com a sociedade. A base da arte é fazer, apreciar e contextualizar como tudo que eu vou usar para chegar na arte.

Tatiane: Este é o Caleidoscópio do Ensino da Dança elaborado por Isabel Marques, uma artista-educadora renomada na área da dança. Você acha que essa imagem, essa construção metodológica pode ser aplicada ao circo para a criação de performances? Se sim, como?

Patrícia: Com certeza. Eu acho que tudo isso aí que você explicou faz todo sentido agora, realmente. Porque tudo tem a ver, o triângulo da sociedade realmente é onde a gente vive e tal, conhecer mesmo, se conhecer, pra você apresentar a sua arte e chegar a fazer, realmente.

Tatiane: Você acredita que se o Caleidoscópio, voltado para a arte circense, fosse apresentado a você anteriormente seria uma ferramenta facilitadora na sua criação performática como artista do circo?

Patrícia: Se eu soubesse usar ele, explicar como você me explicou e entender bem profundamente, eu acho que sim. Toda ferramenta que a gente tiver para ajudar eu acho que sim, é válido.

Tatiane: Você como professora, você acha que se você apresentasse para os seus alunos você acha que isso melhoraria por exemplo, a forma como eles criam performance?

Patrícia: Com certeza.

Tatiane: Teria algo no Caleidoscópio que você acrescentaria ou tiraria para que ele ficasse mais específico em relação as artes circenses?

Patrícia: Não sei. Quando eu penso a arte de circense, porque muita gente vê a arte como arte-teatro e tal, eu já leio arte sempre voltada ao circo, mas é exatamente isso. Eu sempre vou olhar com o olhar de circo, o ensino do circense, do aprendizado de circo e a própria sociedade nossa que é a sociedade. Eu convivo no circo porque a gente é quase como uma cidade pequena, né? Uma família que a gente vive no local que trabalha no mesmo lugar. Eu colocaria no meio do triângulo maior um palco, um picadeiro.

Tatiane: Mediante o que você entendeu da minha pesquisa, teria alguma coisa que você quer acrescentar sobre como isso poderia ser aplicado? Como você acha que isso seria favorecedor? Você acha que o Caleidoscópio seria uma forma de agregar para futuras metodologias?

Patrícia: Com certeza, com certeza. A gente aprendendo mais sobre ele, como usar isso aí, com certeza. Porque a gente de circo, assim, a gente vem mais do ensino familiar, né? Tipo assim, passa de um pai pra mãe. O pai e a mãe ensinam pros filhos, do tio, dos avós, vem meio que assim.

Tatiane: Você pode me falar um pouquinho mais de como é que é essa tradição? Como foi passado pra você?

Patrícia: Minha mãe, meu pai já eram de circo. Os pais da minha mãe já eram de circo. Então, eles passaram pros meus pais, meus pais passam pra mim e eu agora tô passando pra eles, vem de tradição mesmo. A Emily, minha filha, já é a quarta geração. E aí você meio que cresce nesse mundo e acaba se apaixonando mesmo. O que a gente conhece desde pequenininho é uma profissão que a gente já nasce nela, já cresce com essa profissão. Uma das coisas que eu carrego assim é o amor mesmo pela nossa arte. Eu sou apaixonada por ser circense. Não sei fazer outra coisa a não ser circo. Quando as pessoas falam assim, ‘Como é ser de circo?’ Pra mim, é normal. Como ser alguém da cidade que é da cidade. Já ser da cidade pra mim já é difícil. Ser circense pra mim já é natural. Já cresci nesse mundo, né? E é o que vai ser pra minha filha também.

APÊNDICE V – Transcrição da entrevista nº 5

Entrevistado(a): Rebeca Louise

Data: 08/06/2025

Local: Unircirco Marcos Frota

Tatiane: Por favor, me diga seu nome, idade, sua formação, sua área de atuação e um breve resumo sobre sua história com o circo.

Rebeca: Então, meu nome é Rebeca Louise. Eu tenho 26 anos. Eu sou formada em Educação Física e eu me formei também na Unircirco Marcos Frota que é onde eu trabalho atualmente. Eu atuo como bailarina, não no circo que eu estou agora, mas em vários outros lugares, faço várias apresentações em

escolas de dança, também dou aula também de dança. Eu não conhecia o circo, sempre ia com meus pais assim, mas eu era pequena, né? Então a gente não lembra. Há quatro anos atrás eu conheci de verdade o circo o que era uma lona, o que era o artístico. E eu pude ter esse contato maior, por conta de um amigo meu que me apresentou. Depois, eu fui aprendendo coisas circenses, tecido, lira, essas coisas assim que hoje eu sou apaixonada. Já atuei bastante também no circo. Hoje não atuo mais, mas já atuei.

Tatiane: O que é a dança para você?

Rebeca: A dança pra mim é minha vida. Sou apaixonada pela minha dança, a dança pra mim é tudo. Até fazer um joinha pra você, pra mim eu tô dançando porque a dança é tudo. É parte do corpo inteiro, então se você tá batendo palma já é uma dança. Então a dança é tudo pra mim, eu me encontrei através da dança e trazer a dança pro circo também pra mim foi incrível. Ver a dança no circo, ver a dança em vários outros lugares.

Tatiane: Como você acha que a dança hoje contribui para o seu trabalho no circo?

Rebeca: Eu acho que as contribuições da dança pro circo são maravilhosas. Eu acho que super soma. Quando eu trabalhei no Reder Circus, tinha que ter um intervalo de tempo entre uma dança, um número circense e o outro. Então no Reder, eu via muito isso, o artista precisava respirar. Então ver essas pausas, incluindo a dança, não só uma reprise de palhaço, não que não seja importante, mas também eu acho a dança importante. Então, ver ela sendo incluída nesses trechos, assim, curtos e longos, eu acho que é de muito bom uso para o circo.

Tatiane: No seu processo de formação de artista circense, como você costumava ou costuma elaborar seus processos de criação cênica?

Rebeca: Eu acho que, pelo menos a minha, pensava bem no que eu ia apresentar, qual era a minha intenção, o que eu ia jogar na linha daquele número sendo na dança, sendo no Malabares, sendo no Tecido, em tudo. O que eu queria mostrar, qual era a minha intenção para o público, para as pessoas, para qualquer tipo de público. Eu me preparava antes e eu via, pensava o que eu fosse fazer, o que eu ia fazer como eu ia me preparar para isso, sendo uma oração que eu fosse fazer, sendo um aquecimento de respiração ou até mesmo treinando um número antes para poder apresentar, fazer a marcação de palco.

Tatiane: Como você lê essa imagem? (a entrevistadora mostra a imagem do Caleidoscópio do Ensino da Dança)

Rebeca: Eu vejo que as três [pirâmides] são um conjunto de coisas que totalmente se encaixam porque pra você ter a arte, você tem o ensino antes dela então eu acho que essa imagem é meio que querendo encaixar o ensino da arte pra sociedade.

Tatiane: Este é o Caleidoscópio do Ensino da Dança elaborado por Isabel Marques, uma artista-educadora renomada na área da dança. Você acha que essa imagem, essa construção metodológica pode ser aplicada ao circo para a criação de performances? Se sim, como?

Rebeca: Sim. Eu acho que falando um pouco da minha profissão, que é educadora física, a gente tem que elaborar um projeto de aula, um projeto para poder aplicar o que você vai fazer ali com os alunos. E o pessoal do circo é uma sociedade. Então, eu acho que, por ser um ensino aqui também, a Unicirco Marcos Frota é um lugar de ensino, de aprendizagem. Então, como tem arte, ensino e sociedade, que é o público. Eu acho que ela pode ser aplicada, porque é como se fosse um projeto de aula, um projeto de ensino que eles vão aplicar para a sociedade, que são os artistas e o público. Então é isso ela pode ser aplicada dessa forma, como chegar no picadeiro e eles montarem, fazer esse ensino para a performance da pessoa.

Tatiane: Você acredita que se o Caleidoscópio, voltado para a arte circense, fosse apresentado a você anteriormente seria uma ferramenta facilitadora na sua criação performática como artista do circo?

Rebeca: Sim. Eu acho que ele também é uma forma de ensino. Na verdade, ele é uma forma de ensino, né? Então, assim, eu não o conhecia antes. Então, eu conheço a sociedade, eu conheço a arte, eu conheço o ensino. Só que o que abrange, que você falou, esses pilares, eu não conhecia antes. Então, se tivesse isso sendo aplicado antes, não seria fácil, mas você teria mais possibilidades para trabalhar. Além de um plano de aula.

Tatiane: Teria algo no Caleidoscópio que você acrescentaria ou tiraria para que ele ficasse mais específico em relação as artes circenses?

Rebeca: Eu não sei se eu tiraria algo, eu acho que essas três palavras e as coisas que estão vinculadas a ela, que é conhecer pessoas, conhecer a si mesmo já está dentro do circo. A arte já é uma arte existente por si só. E a sociedade é a gente. Então, eu acho que eu não acrescentaria nada. Porque já tem tudo. Já

tem a arte, já tem o ensino, que é muito importante, e já tem as pessoas que é a sociedade. Eu acho que o que poderia acrescentar é a acessibilidade também é um pilar.

Tatiane: Você tem algo a acrescentar sobre a pesquisa? Comentários livres sobre o assunto?

Rebeca: Eu achei muito maneiro o trabalho que você está fazendo, acho que eu não acrescentaria em nada. Eu acho que está bem completo, bem explicado mesmo algumas pessoas ou até eu não sabendo responder algumas perguntas, mas é mesmo da pessoa. Eu acho que você explicou bem, eu acho que você fez as perguntas muito bem, reformulou muito bem.

APÊNDICE VI – Transcrição da entrevista nº 6

Entrevistado(a): Jackie Pequeno

Data: 08/06/2025

Local: Unicirco Marcos Frota

Tatiane: Por favor, me diga seu nome, idade, sua formação, sua área de atuação e um breve resumo sobre sua história com o circo.

Jackie: Meu nome é Jackie. Eu tenho 27 anos. Minha área de atuação é dança, circo e pole dance. Conheci o circo desde criança, mas eu nunca tive uma porta de entrada então a dança me proporcionou isso porque eu entrei no circo que eu trabalho agora [Unicirco Marcos Frota] como dançarina e o pole dance também me ajudou muito, porque a gente tem a modalidade de mastro pendular que é basicamente a mesma coisa, muda um pouco a técnica. É um pole adaptado para circo. Dentro desse circo que eu trabalho, a gente consegue evoluir e treinar, conhecer outras técnicas, outras modalidades. E foi uma super oportunidade para eu chegar aqui agora, no momento de atuação que eu tenho profissional no circo, que é na Unicirco Marcos Frota.

Tatiane: O que é a dança para você?

Jackie: Cara, a dança, além de ser minha profissão, né? É meio clichê de falar, mas é realmente uma expressão artística, expressão pessoal, é como eu consigo me posicionar tanto politicamente quanto emocionalmente, psicologicamente. E também é, além de algo saudável para o meu corpo, até certo ponto, né? Porque quando a gente se profissionaliza na dança ela deixa de ser um pouco saudável, mas ela passa a ser saudável para a nossa cabeça, na maioria das vezes. E em questão de dança como profissional, o que é um pouco difícil, né? No ramo que a gente está. É um desafio, então é um alívio e é um desafio ao mesmo tempo.

Tatiane: Como você acha que a dança hoje contribui para o seu trabalho no circo?

Jackie: Contribui para tudo. Para tudo. Porque, primeiro, se não fosse a minha base em dança, nas ginásticas também, mas majoritariamente na dança, eu realmente não estaria aqui na Unicirco. Eu entrei aqui com uma audição para bailarinos. Então, a dança, ela me dá... O artístico que eu preciso em cena, ela me dá postura. Acho que todo mundo deveria ter uma base de dança. Todos os artistas que trabalham com o corpo. A dança é a base do meu trabalho, em geral.

Tatiane: No seu processo de formação de artista circense, como você costumava ou costuma elaborar seus processos de criação cênica?

Jackie: Voltando a falar de dança, eu sempre costumo realmente soltar meu corpo. Eu gosto muito de trabalhar na base do improviso guiado. Então se eu tenho uma música, eu ponho. Se eu não tenho uma música ainda, eu gosto de estudar sempre a cênica da coisa [proposta cênica]. Então se eu preciso de uma música, eu vou saber do que ela se trata, ou eu vou procurar a emoção que ela passa. Eu vou tentar entender para quem eu estou passando esse número, no caso essa performance. Então juntando tudo isso numa caixinha, eu faço o meu improviso guiado. E aí depois, eu entro com coreografias que é em último caso. Eu gosto de trabalhar desse jeito com a dança.

Tatiane: Como você lê essa imagem? (a entrevistadora mostra a imagem do Caleidoscópio do Ensino da Dança)

Jackie: Faz muito sentido, porque pra gente poder fazer arte, que é o que está no topo dessa pirâmide, a gente precisa de bases sólidas, na minha opinião. Por exemplo, qualquer um pode fazer alguma coisa e chamar de arte, mesmo que não tenha base. Na minha vivência eu precisei de base e eu gosto de passar base, porque eu vi aqui o ensino e eu ensino também eu trabalho com o ensino. A pirâmide do ensino

me ajuda a me conhecer, porque a gente aprende ensinando então acho que como professora eu aprendi muito. São pessoas, às vezes são 20 pessoas, numa sala de personalidades completamente diferentes pra você passar a mesma base, então quando eu ensino eu aprendo, isso é meio óbvio. A outra ponta da base de questões sociais, isso que eu falei, de 12, 20 alunos em uma sala, acontece muitas vezes de você ter um aluno que mora na Zona Sul e um aluno que veio da favela e tudo mais, então a visão dele social é muito diferente. Então, eu acho que não dá para a gente ir direto para a arte, para o fazer arte sem essa base de percepção social e de ensino, porque se eu venho da favela e você vem da Zona Sul e a gente vai fazer a mesma arte, na teoria, porque a gente já não conseguiria fazer a mesma arte com percepções completamente diferentes, não casa, não bate. Então, realmente, essa pirâmide para mim faz muito sentido, porque acaba que a base do ensino precisa ter uma estrutura social e ela precisa de um bom professor, porque não adianta você ser um bom artista se você não for um bom professor, da mesma forma que um bom professor não necessariamente é um bom artista. Aí sim, para a gente chegar no apreciar e contextualizar com as bases sociais e de ensino estáveis, sólidas, você vai entender o que você está vendo naquela arte, porque não adianta eu pegar duas pessoas de classes sociais e vivências completamente diferentes e querer que uma entenda a arte da outra, sem um contexto. E, ao mesmo tempo, eu não posso pegar uma pessoa sem base nenhuma, até posso [como possibilidade], e botar para fazer arte.

Tatiane: Este é o Caleidoscópio do Ensino da Dança elaborado por Isabel Marques, uma artista-educadora renomada na área da dança. Você acha que essa imagem, essa construção metodológica pode ser aplicada ao circo para a criação de performances? Se sim, como?

Jackie: Com certeza, fez muito sentido. Principalmente sabendo que o circo, infelizmente ou felizmente, não sei, ele é uma arte que, às vezes, a gente consegue enxergar ele um pouco a parte das outras artes, talvez por vivência, talvez por questões sociais também, porque a base do circo são os renegados, são os esquisitos, são os excluídos. Mas a gente começou a caminhar para um lugar no circo de performance, onde o circo exclui a raiz do próprio circo. Então, voltando à questão de elaboração de performance, de arte, a gente tem pessoas de muitos lugares, então não necessariamente o artista circense tem uma base de teatro, ele tem uma base de dança, ele tem uma base de música. Não, a gente chega no circo e aprende a fazer circo, ou as pessoas nascem no circo e aprendem ali a técnica que se foi “imposto”, ou às vezes literalmente imposto e a pessoa vive aquilo. Então você vai criar uma performance para uma pessoa com essa base social, às vezes, e ela não vai querer saber de música, ela não vai querer saber de sorriso, ela não vai querer saber de artístico. Então, acho que como professora, assim, com esse Caleidoscópio eu consigo enxergar muito bem, principalmente para poder explicar para um artista circense tradicional, por exemplo, do porquê que a gente precisa deixar mais artístico e que a gente pode ter uma metodologia para facilitar. E não necessariamente só chegar no picadeiro, vai testando e faz. Mas dentro do circo, falando mais de questões práticas, dessa outra bolha, realmente, dentro da dança, dentro do teatro, dentro da música. A gente realmente, muitas vezes isso acontece comigo também, a gente faz arte para quem está olhando, não para a gente. Isso acontece com qualquer artista. E eu acho que já no circo é quase o inverso. Eu acho que a galera busca mais ver o que o próprio circo vai achar bonito. Circo tradicional, o que tem que ser, tem que seguir ali certinho a estética do circo tradicional. E aí, a galera vai bater palma de qualquer jeito. Entra na questão de não se importar tanto com a música, com o artístico. Porque a pessoa, por exemplo, ela faz Malabares. Ela vai jogar as claves dela e ela sabe que as pessoas vão aplaudir. Agora, se a música tem um contexto triste, se ele está usando um figurino de tal cor, se tem uma luz. Isso acaba ficando, muitas vezes, não generalizando, mas acaba ficando em segundo plano. Então, acho que a maior parte do circo tradicional que eu digo, porque agora o circo é muito mais aberto, muito mais artístico. Mas a parte tradicional do circo, eles fazem arte para eles. E aí depois a gente vai medindo essa régua. Pô, a galera gostou. Mas eu acho que quase nunca é por conta do meu artístico. Não, é por conta de um truque que eu coloquei e eu tenho que trocar. E aí, quanto mais difícil, mais a galera vai bater palma.

Tatiane: Essa visão que você está falando dessas trocas tem a ver com o circo contemporâneo? Como você acha que é um pouquinho essa realidade com o circo contemporâneo?

Jackie: Eu acho que não necessariamente, é porque o circo contemporâneo é bem novo, comparando a história do circo e ainda tem essa divisão muito grande, principalmente dentro da comunidade circense. Existe isso em todos os ramos da arte, mas o circo tradicional vê o circo contemporâneo como algo mais fraco, por exemplo. Alguns levam até como chacota, porque é realmente uma expressão de arte onde as pessoas têm mais consciência de outras artes fora da bolha. Então, você tem a consciência de

que você pode se expressar usando as técnicas circenses que você aprendeu, e misturando com teatro, e misturando com música, e misturando com expressão artística. Todo esse quebra-cabeça que no final é fazer arte, de certa forma. E no circo tradicional, eu já vi uma pessoa antiga de circo falar que é perda de tempo, que a gente não precisa disso tudo, mas não é assim que funciona. A arte vai evoluindo e é um pouco mais difícil a gente forçar uma pessoa tradicional a aceitar isso. E aí, falando sobre o método no circo contemporâneo, né? Porque geralmente a galera, como eu disse, a galera do circo contemporâneo já tem mais acesso, entra um pouco também na questão de base social que a gente falou. Porque é uma galera que teve acesso a outras coisas, a outros tipos de arte. E aí foi catando de cada lugar e viu que dá pra fazer circo com isso. Onde que a gente vai comparar a aceitação da metodologia no circo contemporâneo pro circo tradicional? Realmente na base social da galera, na vivência da galera, da quantidade de ensino, informação que eles tiveram, não de inteligência, que eu digo, de conhecimento, mas de quantidade de informação mesmo. Eu acho que, quase com certeza, essa metodologia seria mais aceita no circo contemporâneo por conta desse acesso na maioria dos artistas do que no circo tradicional, mas também com certeza é super válido para mostrar para a galera do circo tradicional que também vale a pena você investir num artístico, você prestar atenção em outras coisas que não sejam só truque. E eu acho que isso abre também um leque muito maior para a autonomia, inclusive, de pessoas. Existem circos que não têm coreógrafo, que não vai ter ensaiador, que não vai ter um diretor artístico. Você faz o seu número, você mostra para a sua família e se eles gostarem, ok. Então, acho que conhecer uma metodologia vai dar autonomia também para essas pessoas terem essa base que a gente falou para fazer arte sozinha.

Tatiane: Você acredita que se o Caleidoscópio, voltado para a arte circense, fosse apresentado a você anteriormente seria uma ferramenta facilitadora na sua criação performática como artista do circo?

Jackie: Com certeza. Vou começar a pensar como uma pessoa que não tivesse essa base que eu vim de antes, de dança e tudo mais, pouco contato com o teatro. Mas com certeza seria um facilitador tremendo, porque a galera de circo é meio metódica. Então o nosso lance é treino. Treino, treino, treino para aprimorar. Então, a gente [generalizando a galera do circo] não quer ensaiar, a gente quer treinar. Então, acho que esse padrão de repetição que a gente tem de fazer sempre a mesma coisa e ir evoluindo, quando se tem uma metodologia palpável onde eu posso olhar e ver, que eu preciso dessa base e essa base isso aqui vai me levar pra tal coisa, é um atrativo. É um facilitador na verdade, pra esse treino do circense. Então, acho que seria muito viável, inclusive dentro da nossa vivência principalmente de circo tradicional.

Tatiane: Teria algo no Caleidoscópio que você acrescentaria ou tiraria para que ele ficasse mais específico em relação as artes circenses?

Jackie: Eu acho que se eu fosse colocar, na ponta do triângulo, que é bem a cara do circo, eu colocaria solidificar. Solidificar. Porque o circense, como eu falei, tem isso de ser metódico, de treino, treino, treino. E é no final a busca de todo circense. Eles são obcecados por solidificar a técnica. Eu colocaria, talvez, o que é a cara do circo, não necessariamente no topo, mas um triângulo falando sobre técnica. Técnica, técnica e técnica. Porque a base do circense, o sinônimo de sucesso nosso é solidez. É você aprimorar. Se o melhor circense do mundo faz malabares com 10 claves, eu tenho que fazer com 11 e eu vou fazer com 11. Então, eu acho que isso é a cara do circo: a galera buscar solidificar tudo o que tem, pra quando chegar lá e não for o suficiente, você vai buscar mais um nível para solidificar. É um desafiar-se, não é como se, por exemplo, eu criasse uma performance e com pouco porque eu planejei o pouco. Não. Porque eu vejo o circo como algo assim, mais palpável cru, visceral de questões técnicas mesmo. Então, se eu criei um número (falo de malabares porque é mais fácil de numerar) com três bolinhas de malabares é porque esse é o máximo que eu tenho, eu não vou criar com duas se eu posso fazer com três, então quando eu tiver solidificado isso, eu vou pra quatro. Pode até ser na mesma performance, depois eu vou para cinco e a minha meta é chegar a mil bolinhas se for possível. Então, o circo nunca fecha uma performance. Ele tem a base, dentro dessa performance ele vai crescendo, crescendo, crescendo, crescendo. Então eu colocaria, não tenho uma terceira coisa agora na minha cabeça para colocar nesse triângulo, mas duas seria técnica e solidificação.

Tatiane: Você tem alguma coisa a acrescentar que seja importante para essa pesquisa? Comentários livres.

Jackie: Cara, eu achei interessantíssimo. Eu vim para a entrevista sem saber nem o tema que você tratava. E eu acho interessante e importante, uma profissional da dança vir proporcionar esse contato para a gente, sabe? Porque é aquilo, o circo, muitas das vezes, ele não vai procurar outras artes. Ele vai

fazer o que tem, vai fazer com o que tem, para poder aprimorar as técnicas existentes. Então, você vir com essa pesquisa para a gente ter um contato, já é muita coisa. Para mim, já é muita coisa. Principalmente quando se trata de algo palpável. Não é como se fosse, ‘Ah, eu estou me formando em dança, eu vim falar um pouquinho sobre isso’. Não funciona. Então você me trouxe algo palpável, que a gente consegue enxergar e colocar o A, o B, o C, tudo certinho, porque o circo funciona assim. A gente é 7, 8, e a gente crê no que vê. Então eu achei muito interessante, muito proveitoso. Principalmente porque consegue alcançar o circo tradicional, as pessoas tendo interesse ou não. Se for apresentado, claro. Eu não tenho conhecimento nenhum, conheci agora o caleidoscópio, mas apresentado, por exemplo, por uma profissional de dança como você que já sabe lidar com pessoas, já sabe lidar com o ensino, já sabe lidar com o circo também, você é circense. Então, apresentado por você que vai saber explicar, obviamente mil vezes melhor do que eu, acho muito proveitoso e repito a palavra palpável, é porque realmente isso é palpável para o artista circense. É aquele visual que você consegue fazer com que ele entre, não é algo como se fosse uma palestra que você vai ouvir e ele vai entrar por aqui e sair por ali, e aí o circense vai falar ‘Pô, eu poderia estar treinando alguma parada nesse momento’. Não, ele vai conseguir enxergar que a gente tem outras possibilidades artísticas e que a gente tem uma metodologia pra inclusive ajudar a técnica circense. Então, caraca, incrível. É muito legal, quero ler seu TCC.