



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**BIANCA SIMÕES PEIXOTO**

**O DIÁLOGO DANÇA/CIRCO NA  
CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA  
(DISSERTAÇÃO)**

Salvador  
2010

**BIANCA SIMÕES PEIXOTO**

**O DIÁLOGO DANÇA/CIRCO  
NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA  
(DISSERTAÇÃO)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Daltro Correia

Salvador  
2010

**BIANCA SIMÕES PEIXOTO**

**O DIÁLOGO DANÇA/CIRCO  
NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal de Bahia.

Aprovada em 15 de março de 2011.

**Banca Examinadora**

Fátima Daltro Correa – Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica  
de São Paulo, Brasil,  
Universidade Federal da Bahia.

Lenira Peral Rengel \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica  
de São Paulo, Brasil,  
Universidade Federal da Bahia.

Maria Helena Franco de Araújo Bastos \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica  
de São Paulo, Brasil,  
Universidade de São Paulo.

À Loa, ao Cássio, aos meus pais e a toda  
“família Picolino”, por todo o amor e  
aprendizado compartilhado.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, especialmente, a Cássio Nobre, pela cumplicidade do seu olhar atento, pela orientação caseira e personalizada, por me emprestar seus ouvidos. E, é claro, pelo amor e pela “fôrma que deu certo”, dando continuidade à nossa espécie.

À Loa, pela sua existência e inspiração diária.

À Laura Campos, pelo grande incentivo sempre. Minha “madrinha” do mestrado.

Aos meus maravilhosos pais, Flora e Almir, por terem proporcionado sempre um ambiente de amor, confiança e curiosidade com a vida.

Aos meus irmãos queridos.

À minha mãe “emprestada”, por ter dado continuidade a esse ambiente acolhedor.

À minha querida orientadora, Dra. Fátima Daltro, pela confiança, e incentivo.

Aos meus amigos da Picolino, pelos momentos inesquecíveis.

Às “Fulanas” pela amizade e cumplicidade criativa.

Aos colegas e professores do PPGDança, pelo conhecimento compartilhado.

À Fapesb, pela bolsa de incentivo, fundamental para a realização desta pesquisa.

Aos entrevistados, especialmente a Anselmo Serrat e Dani Lima, pela inspiração.

A mãe reparou que o menino  
gostava mais do vazio  
do que do cheio.  
Falava que os vazios são maiores  
e até infinitos.  
(Manoel de Barros)

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.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar o processo de hibridização que vem ocorrendo entre os campos artísticos da dança e do circo na cena contemporânea, apoiando-se, principalmente, em estudos realizados nas áreas da Teoria do Corpomídia e do Hibridismo Cultural. Não ignorando que relações entre as duas áreas já existiam em outros períodos históricos, mas, interessados no diálogo entretido entre estes campos na atualidade, trazemos como campo de observação para a pesquisa duas companhias brasileiras atuais, sendo elas a Companhia Picolino de Artes do Circo (BA) e a Cia Dani Lima (RJ), de dança. O recorte investigativo de tal fenômeno se dá a partir da pesquisa bibliográfica e análise de entrevistas realizadas com integrantes/fundadores dessas duas companhias a respeito de seus processos criativos, assim como da análise videográfica de dois espetáculos eleitos: *Cenascotidianas@cir.pic.com*, da companhia Picolino, e *Vaidade*, da Cia Dani Lima. Partindo do questionamento de como tais propostas artísticas constroem e problematizam relações entre dança e circo, considerando suas linguagens específicas, surgem novos tópicos de interesse da pesquisa, como, por exemplo, os entendimentos de corpo presentes nas propostas artísticas eleitas e as transformações que se dão tanto no corpo como nos campos em questão decorrentes do diálogo dança/circo vivenciado nessas companhias.

Palavras-chaves: Dança; Circo; Corpo; Coevolução; Hibridismo cultural.

PEIXOTO, Bianca Simões. *THE DIALOGUE DANCE/CIRCUS IN THE CONTEMPORARY BRAZILIAN SCENE*. 146 pp. ill. 2011. Master Dissertation – Escola de dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## ABSTRACT

This study aims to investigate the hybridization process that has been taking place in the contemporary scene between the artistic fields of dance and circus. It is based on studies conducted in the areas of “Corpomídia” Theory, and Cultural Hybridism Theory. Not ignoring the fact that relations between the two areas already existed in other historical periods, but interested more in a dialogue interwoven between these fields today, we brought to the research field of survey two Brazilian companies: Picolino Company of the Circus Arts (BA) and Cia Dani Lima (RJ), a dance company. The outline of such investigative phenomenon appears from the literature review and interviews with members / founders of these two companies, about their creative processes, as well as videographic analysis of two performances elected: “Cenascotidianas@cir.pic.com”, by the Picolino Company, and “Vaidade”, by Cia Dani Lima. Starting up from the question of how such artistic proposals and questions build relationships between dance and circus, and considering their specific languages, new topics of research interest emerge, for example: the understandings of body found in the chosen artistic proposals; and changes that occur both in body and in the fields in question arising from the dialogue dance / circus experienced in such companies.

Keywords: Dance; Circus; Body; Co-evolution; Cultural hybridism.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lona do Circo Nerino sendo montada em Recife (1947). .....	18
Figura 2: Lona do Circo Picolino (Salvador – 2008). .....	18
Figura 3: Reneé e Gaetan (da família do Circo Nerino) em Dança dos Apaches, “bailado típico francês em que o gigolô obriga a gigolete a lhe entregar a fêria. Dançando ela entrega-lhe o dinheiro que traz na cinta da meia. Dançando, ele bate nela. Dançando, ela apanha. E dançando, no final, ela o apunhala” (Início do século XX).....	36
Figura 4: Cena de o “Ônibus” - Espetáculo Cenascotidianas@circ.pic da Cia Picolino - Teatro Castro Alves Salvador-BA/2007.....	37
Figura 5: “Man Walking Down the Side of a Building” (1970). .....	48
Figuras 6, 7, 8 e 9: Cenas da coreografia “Piti”, da Cia Dani Lima (1998), nas quais se observam experimentações em giro baixo no tecido, utilizando a força centrífuga, comentado pela coreógrafa no texto acima. ....	60
Figura 10: Cena do espetáculo “Piti”, no qual há a utilização de aparelho semelhante a uma lonja circense, mas não com fins de segurança. ....	63
Figura 11: Cena do espetáculo “Vaidade”, em que a dançarina derruba uma parede de caixas de papelão a partir de um giro no tecido. ....	73
Figura 12: Espetáculo “Piti” .....	79
Figura 13: Espetáculo “Piti” .....	84
Figura 14: Espetáculo “Vaidade” .....	85
Figura 15: Espetáculo “Vaidade” .....	86
Figuras 16 e Figura 17: Cenas do espetáculo “Vaidade” .....	87
Figura 18: Espetáculo “Vaidade” .....	90
Figura 19: Companhia Picolino.....	91
Figura 20: Cena do espetáculo Cenascotidianas@circ.pic .....	91
Figura 21: Alunos e professores tentam parar os tratores do shopping (1995) .....	93
Figura 22: Acrobacia do espetáculo Cenas Cotidianas.....	96
Figura 23: Acrobacia do espetáculo Cenas Cotidianas.....	97
Figura 24: Cena com o piano de garrafas. Espetáculo cenas Cotidianas no TCA (2007) .....	98
Figura 25: Cena de “Ônibus”. Espetáculo “Cenas Cotidianas”, Juazeiro -BA/2007 .....	101
Figura 26: Cena da “parada de mão” no “Ônibus”. Espetáculo “Cenas Cotidianas” (Juazeiro-BA/ 2007). .....	103
Figura 27: Espetáculo “Cenas Cotidianas”, TCA (Salvador-BA/2007) .....	107
Figura 28: Espetáculo “Cenas Cotidianas”, TCA (Salvador, BA/ 2007).....	109

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 TENDÊNCIAS COEVOLUTIVAS: AS FRONTEIRAS INCERTAS ENTRE O CIRCO, A DANÇA E A EXPERIÊNCIA HUMANA</b> .....	18
1.1 A ARTE CIRCENSE VESTE O FIGURINO DE SEU TEMPO .....	18
1.2 NO PICADEIRO DO CIRCO, O CIRCO MODERNO .....	21
1.3 O CIRCO, SEUS MÚLTIPLOS OLHARES E LUGARES; ALARGANDO OS HORIZONTES .....	25
1.4 CRISE – RISCO E OPORTUNIDADE .....	32
1.5 NOVO(S) CIRCO(S), NOVO(S) TRÂNSITO(S), NOVOS OLHARES .....	34
<b>2 DANÇA E CIRCO: UM DIÁLOGO COEVOLUTIVO</b> .....	39
2.1 VISÕES DE MUNDO .....	40
2.2 NO “VAI E VEM” DAS MÚLTIPLAS INTER-RELAÇÕES, O CORPO QUE DANÇA .....	42
2.3 DENTRE INUMERÁVEIS POSSIBILIDADES, O AR: A DANÇA AÉREA .....	47
2.4 MÚLTIPLOS DISCURSOS DO CORPO QUE DANÇA .....	50
2.5 TRADIÇÃO E INOVAÇÃO; ENTRECRUZAMENTOS QUE IMPULSIONAM DESLOCAMENTOS .....	53
2.6 COEVOLUÇÃO, CIRCULARIDADE CULTURAL E HIBRIDISMO .....	55
2.7 CIRCO E DANÇA: CRISES E ENCONTROS .....	62
<b>3 OS EXEMPLOS DA COMPANHIA PICOLINO E DA COMPANHIA DANI LIMA</b> .....	67
3.1 CORPOMÍDIA .....	68
3.2 A CIA DANI LIMA .....	71
3.3 O ESPETÁCULO “VAIDADE” .....	72
3.4 DANÇA E CIRCO NA CIA DANI LIMA .....	75
3.6 UM CIRCO QUE DANÇA: A CIA PICOLINO E SUA DANÇA .....	91
3.7 A DANÇA DO COTIDIANO NO ESPETÁCULO CENASCOTIDIANAS@CIRC.PIC .....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	115
<b>ANEXOS</b> .....	121

## INTRODUÇÃO

O tema dessa dissertação centra-se no processo de hibridização que vem ocorrendo entre a dança e o circo, o qual supomos estar convergindo para configurações que podem ser consideradas como não sendo nem circo, nem dança, mas circo-dança, ou dança-circo. Foram necessárias algumas “idas e vindas” entre alguns termos para, enfim, encontrarmos aquele que julgássemos melhor se adequar ao que estávamos querendo abordar em relação aos diálogos traçados entre as áreas da dança e do circo na cena artística contemporânea. Elegemos, então, o termo “hibridismo”, tomado de empréstimo da biologia e que tem sido largamente empregado nas ciências sociais para tratar do que resulta da aproximação entre formações culturais distintas.

Neste trabalho de pesquisa, o termo hibridismo sofre mais uma redução interteórica, já que dança e circo não chegam a ser exatamente duas “formações culturais distintas”, com todos os conflitos políticos, econômicos e sociais que isso envolve. Mas, tratando-se de uma instância menor, são áreas artísticas que diferem sob vários aspectos (em história, protocolos de ação, treinamentos), e que se assemelham quanto ao fato de se referirem ao corpo em cena, explorando configurações de espaço-tempo.

Para Moacir dos Anjos (2005, p. 28), “o hibridismo sugere a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação”. Ele emprega uma metáfora culinária que seria a do *baião de dois*, prato encontrado no Nordeste brasileiro no qual o feijão e o arroz são cozidos numa mesma panela. Dos Anjos (2005, p. 28) lembra que “embora os ingredientes adiram parcialmente sob o calor que os amolece, são, ainda assim, reconhecíveis, à visão e ao paladar”. Portanto, existe implicitamente no conceito citado uma noção de relativa intradutibilidade.

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. Sendo assim, o hibridismo seria um processo e não um estado (BURKE, 2003), abrindo, na expressão de Homi Bhabha, um “terceiro espaço” de negociação, um “entrelugar” irredutível a um ou a outro dos polos (DOS ANJOS, 2005).

O ponto inicial de interesse por este tema partiu da minha própria experiência como

artista com uma formação híbrida de dança e circo. Essa característica de “ser de dança e de circo” virou um traço marcante de minha trajetória artística. No ambiente do circo sou sempre “a dançarina”, “aquela que gosta de uns movimentos estranhos”. Muitas vezes, cheguei a ouvir meus colegas dizerem, carinhosamente, “lá vem Bia com as maluquices dela!”, referindo-se a movimentos menos formais, digamos assim, decorrentes da pesquisa em dança. Já no ambiente da dança, por exemplo, sou “aquela menina do circo”, “a que gosta de subir em tudo”. Na maioria das vezes, as minhas produções acadêmicas na graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia estavam explicitamente contaminadas pelo circo. Creio, enfim, que não foi à toa que o imbricamento dança/circo se tornou o tema desta pesquisa, uma questão que já estava inscrita no meu corpo.

No início eu só conseguia pensar em questões relacionadas à “prática”, propriamente dita. Explico: pensava em como, por exemplo, usar a improvisação de dança nas técnicas circenses, com o intuito de dissolver um pouco o aspecto esportivo e o virtuosismo existente no circo. Por outro lado, me incomodava o fato de o público da dança constituir-se, em sua grande maioria, apenas por dançarinos. Neste sentido, o caráter popular do circo me atraía. A partir dos estudos iniciais nos seminários do Mestrado em Dança da UFBA, fui entendendo que prática e teoria podiam se entender nesse âmbito, porque, seja a forma de se mover no tempo-espaço ou a forma de conceber uma obra, estão sempre relacionados com os entendimentos de mundo, de corpo e de arte que os elementos envolvidos têm. Assim como mente e corpo atuam de forma integrada, mobilizando-se mutuamente, teoria e prática trabalham juntas, e coevoluem. As informações que incorporamos, os nossos conceitos, são dados a partir da nossa experiência e, num eterno ir e vir, participam da nossa forma de interagir com o mundo, de compreendermos o movimento, a emoção etc. Quando dançamos, portanto, o fazemos com tudo aquilo que está integrado e inscrito no nosso corpo (NIVOLONI, 2008).

Não se deve ignorar que durante toda a sua história, a arte circense foi reconhecida por aportar cruzamentos com diversas linguagens artísticas, inclusive com a dança. Neste estudo, porém, estaremos privilegiando o período histórico a partir da segunda metade do século XX, quando diversas transformações aconteceram tanto em um campo como em outro, impulsionando cruzamentos tais como encontrados em configurações atuais. O circo não é mais o mesmo, a dança não é mais a mesma. A mistura dos dois, portanto, se apresenta sob novos formatos.

Pareceu-nos contraproducente recorrer a uma única hipótese de trabalho, preferindo-se, antes, trabalhar com questões orientadoras (DENZIN; LINCOLN, 2006; CRESWELL,

2007), tendo como questão central norteadora desta pesquisa a seguinte: De que formas propostas artísticas de duas companhias brasileiras constroem e problematizam relações entre dança e circo, considerando suas linguagens específicas, seus protocolos de ação e suas qualidades corporais e estéticas?

Decorrentes de tal questão emergiram, também, como tópicos de interesses da pesquisa o entendimento de corpo presente nas propostas artísticas eleitas, o contexto em que estão inseridos os grupos e como este contexto se manifesta no tipo de trabalho realizado. Motivou-nos, ainda, uma reflexão acerca das transformações que se dão no corpo e nos campos em questão a partir do diálogo dança/circo, desenvolvido em trabalhos de companhias atuais, a exemplo daquelas eleitas por este estudo. São elas: a *Cia Picolino de Artes do Circo* (BA), e a *Cia Dani Lima* (RJ).

Considero como mais valia desta pesquisa o fato de as questões levantadas emergirem da minha própria experiência artística nas duas áreas. A partir dessa vivência foram surgindo as inquietações e o desejo de investigá-las e compartilhá-las dentro do universo acadêmico. Sendo assim, o fato de ser uma *insider*, com experiência como intérprete-criadora e professora de dança e circo, permitiu o levantamento de questões teórico-práticas provindas de um “olhar de dentro”, ou seja, da perspectiva de um corpo que acumula certa experiência dentro desses campos de conhecimentos.

Além deste fato, na busca bibliográfica, constatei que, apesar de haver um significativo número de grupos e artistas que transitam entre a dança e o circo, no Brasil e no mundo há ainda poucos trabalhos acadêmicos que propõem uma análise e questionamento sobre o tema. Dentre as artes cênicas, a arte circense não tem tradição de pesquisa no Brasil, e, apesar de o circo ter começado a chamar atenção de instituições e pesquisadores a partir da década de 1980 (BOLOGNESI, 2003, p. 11), esse modo de organização artística está ainda, em geral, longe das discussões acadêmicas em dança, tendo encontrado apenas trabalhos na área de história, teatro e educação física no desenvolvimento desta pesquisa.

É importante lembrar que nas práticas artísticas e concepções estéticas advindas deste imbricamento (circo/dança) os discursos sobre o “corpo que dança” e o “corpo circense” sofrem mudanças que merecem reflexão. Desta maneira, faz-se pertinente aprofundar o debate a respeito do hibridismo entre estes dois campos artísticos distintos, que vêm mais e mais aparecendo em espetáculos atuais. Pensar a respeito das trocas de experiências que acontecem neste diálogo se faz necessário para a ampliação dos modos de fazer/pensar a dança, e também o circo. Neste sentido, considero que um estudo situado dentro da área de conhecimento da dança pode ajudar a problematizar questões relacionadas à aproximação e ao

diálogo entre estas áreas, suas convergências e divergências, e a vislumbrar novas formas de contribuição entre ambas.

O estudo teve como ponto de partida a análise de como esse processo ocorre nos trabalhos desenvolvidos por dois grupos eleitos, sendo uma companhia de circo – a *Cia Picolino de Artes do Circo* – e uma de dança – a *Cia Dani Lima*. Considerei importante a escolha de uma companhia considerada de dança e outra de circo, já que, assim, a análise do diálogo entre essas duas áreas de conhecimento poderia se dar a partir de especificidades de cada uma delas.

Optou-se, ainda, por investigar determinados espetáculos de tais companhias por entender que se tratam de experiências artísticas nas quais a mistura entre dança e circo não aparece como simples superposição de linguagens, mas sim como uma pesquisa que se aprofunda em questões que emergem deste diálogo, enfatizando a potencialidade de transformação na expressividade de cada área a partir do seu deslocamento em direção à outra.

Dani Lima, diretora da companhia de mesmo nome, é dançarina e coreógrafa e também possui formação artística em circo. Fundou a sua própria companhia em 1997, com a qual tem realizado diversos espetáculos, grande parte deles apresentando resultados de sua intensa pesquisa na dança aérea, resultante do diálogo com o circo. É o caso, por exemplo, do espetáculo analisado neste trabalho, *Vaidade*, de 2001. Dani Lima foi fundadora, e integrante durante 13 anos, da *Intrépida Trupe*, importante grupo na linguagem contemporânea do circo. É mestre em Teatro pela Uni-Rio e ensina a disciplina “Estudos avançados em dança contemporânea: coreografia e pesquisa”, no Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu*, na UniverCidade/RJ.

Meus interesses de pesquisa se cruzam com os de Dani Lima no que tange à sua investigação acerca de uma possível diluição do caráter virtuoso do circo, a partir de procedimentos de pesquisa em dança. No seu trabalho, parece-me relevante a preocupação no sentido de que as possibilidades que se abrem a partir do imbricamento dança/circo sejam exploradas em prol da expansão da expressividade em cena, e não como uma mera demonstração de virtuosismo, sempre atentando às singularidades e ao potencial de cada corpo dançarino.

A *Cia Picolino de Artes do Circo* é dirigida por Anselmo Serrat, que trabalhou durante muitos anos com fotografia e cinema, tendo iniciado seus trabalhos com a linguagem do circo na década de 1980, em São Paulo. Frequentou a *Academia Piolin de Circo*, primeira escola de circo do Brasil. Mais tarde, integrou o grupo de circo-teatro *Tapete Mágico*. Com esse grupo

chegou a Salvador, onde deu continuidade ao trabalho com o circo fundando, em 1985, a *Escola Picolino de Artes do Circo*, proposta de arte-educação que atende a um público diverso na cidade.

Com relação ao trabalho da *Cia Picolino*, estabeleci uma forma muito particular de atuação como pesquisadora, tendo em vista que, apesar de não ter participado do processo de criação do espetáculo *Cenas Cotidianas (2003)* – que será aqui analisado –, participei de grande parte da trajetória da Companhia com a qual até hoje realizo parcerias de criação, condição essa que me situa como uma observadora não distanciada. Este fato reforça, seguramente, o meu interesse neste trabalho. Porém, não é exatamente por ter participado deste projeto que o elegi como objeto de análise, mas principalmente por enxergá-lo como uma forma peculiar de experimentação em circo, em que a dança foi ganhando cada vez mais espaço na história do grupo e encontrando maneiras de dialogar com o circo, transformando-o e conferindo-lhe uma textura própria, permeada por elementos do cotidiano dos seus integrantes.

Isso era possível, em grande parte, devido ao enfoque dado ao trabalho da companhia pelo diretor Anselmo Serrat, que sempre fugiu de uniformizações ou de um comportamento rígido em relação ao circo. Ao contrário disso, sua proposta provocativa buscou sempre ampliar os espaços possíveis de criação com o grupo e seus participantes, permitindo que muitas descobertas acontecessem no próprio convívio, e até mesmo em cena, em que cada integrante era estimulado a trazer a sua bagagem inferencial. Um modo de estimular descobertas a partir de proposições que são construídas no grupo, e, desta maneira, não apenas favorecendo o diálogo dança/circo, mas delineando um espaço de fruição entre eles e, sobretudo, o exercício da autonomia de seus participantes.

Vale ressaltar que não é objetivo desta pesquisa fazer uma análise comparativa entre os dois grupos eleitos, mas, antes, ressaltar aspectos relativos ao diálogo dança/circo que, em cada uma, à sua maneira, despertaram meus interesses enquanto pesquisadora e artista de circo/dança. Neste estudo, buscou-se, ainda, investigar os momentos de transformações paradigmáticas vividos dentro das duas áreas, os quais, em um processo de comunicação com um ambiente sempre transitório, contribuíram para que elas se imbricassem e se alimentassem mutuamente, transformando seus campos e convergindo em configurações tais como podemos observar atualmente.

Para tais averiguações foram delineados os seguintes objetivos:

1. Analisar dois espetáculos de companhias brasileiras quanto aos elementos e

configurações que aportam as interfaces entre dança e circo, sendo eles: *Vaidade (Cia Dani Lima)* e *Cenas Cotidianas (Cia Picolino de Artes do Circo)*.

2. Pesquisar como as duas áreas de conhecimento (dança e circo) se modificam quando trabalham juntas, suas convergências e divergências, e se dão origem a outras proposições e, conseqüentemente, a uma nova maneira de se trabalhar e de se referir ao corpo.

3. Discutir tradição/contemporaneidade dentro do contexto das artes circenses e da dança.

Para tanto, a nível metodológico, esta pesquisa encontra-se no campo das pesquisas qualitativas, em que se utilizaram os procedimentos referentes ao estudo de casos múltiplos, com duas unidades de análise (YIN, 2005). Optou-se pelo estudo de caso por acreditar que se trata de uma pesquisa na qual o fenômeno contemporâneo em questão deve ser analisado dentro do seu contexto, e em que o processo e seu significado são os focos principais. A perspectiva dos participantes da situação estudada se constitui de fundamental importância para, a partir daí, situar a interpretação do pesquisador (MENDES, 2002).

Para a sua efetivação, além da pesquisa bibliográfica, foi utilizada a coleta de dados através da pesquisa documental (críticas publicadas, releases etc.), análise videográfica dos espetáculos e entrevistas semi-estruturadas com diretores e artistas das obras selecionadas.

É importante salientar que essa dissertação se baseou em um arcabouço teórico que tem emergido para tratar o entendimento dos acontecimentos no mundo como estruturas complexas e altamente integrativas. Tal abordagem é seguida por importantes pesquisadores em todo o mundo, com suas especificidades, mas carregando um forte elo comum: uma compreensão sistêmica da vida substituindo a visão mecanicista ainda predominante. Neste sentido, teorias, como a Teoria Corpomídia, *Embodiment*, parecem nos auxiliar na compreensão dos processos também integrativos e complexos do corpo e entre áreas artísticas, tais como os da dança e do circo.

O corpo, na perspectiva do corpomídia (GREINER; KATZ, 2005), é entendido como corpo sujeito, biologicamente e culturalmente implicado no ambiente. As informações que chegam constantemente em um corpo necessariamente o transformam. Suas ações no mundo, por sua vez, transformam também o ambiente, num fluxo mútuo, contínuo, inestancável. Nesta perspectiva, o lugar do corpo no mundo é o lugar que ele constrói como corpo vivo em cada momento presente, transformando e sendo transformado pelas experiências vivificadas, ou seja, em processo coevolutivo. O corpo como acontecimento no trânsito do inato e do adquirido, em que as noções de interno e externo, sujeito e objeto, corpo e mente não são



tratados de forma dicotômica. Um entendimento que tem se configurado principalmente pelas descobertas das ciências cognitivas, das neurociências, da genética comportamental e da psicologia evolucionista (NIVOLONI, 2008).

Neste sentido, a compreensão do corpo está diretamente associada à Teoria da Evolução, de Darwin. É importante alertar que quando nos referimos à evolução não estamos tratando-a como um sinônimo de progresso – como é erroneamente entendida –, mas sim como o resultado temporário de um processo de transformação constante e inevitável, a que está submetido tudo o que há no mundo e que está sob a ação do tempo, um processo de estabilização e permanência por meio da seleção natural que está ligado à adaptação e não à melhora ou superioridade (NIVOLONI, 2008).

Portanto, reforço aqui a nossa proposta de que, ao falarmos em processo evolutivo da dança ou do circo no decorrer da pesquisa, não existe um julgamento de que o que há agora é melhor do que o que havia antes, mas entendemos a evolução justamente como esse processo irreversível de transformação no qual o que há agora é um resultado provisório de um processo evolutivo.

Buscar aportes da biologia evolutiva para este estudo foi importante porque nos permitiu a compreensão de que assim como nos processos de transformações relacionados aos seres vivos há sempre ancestrais que precedem cada organismo, analogamente, na dinâmica da aquisição e produção do conhecimento humano, também haverá sempre “ancestrais” para cada ideia, acontecimento, conhecimento. Dessa maneira, o conhecimento humano, sempre compartilhado e cumulativo, permite a elaboração de tradições e produtos culturais cuja complexidade se incrementa com o passar das gerações.

Por último, no que se refere à configuração dos tópicos e temas desenvolvidos neste estudo, descreveremos sumariamente o seu percurso, apesar de haver intersecções de autores e conceitos usados em diferentes momentos, apontando a ideia central contida em cada capítulo:

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama histórico da arte circense, ressaltando transformações que, dentro do seu processo evolutivo, provocaram uma pluralidade de tendências que podem ter contribuído para a aproximação entre o circo e a dança e as consequentes formas de diálogos que surgiram pautados nesse imbricamento. Neste capítulo, trazemos alguns autores que tratam sobre o hibridismo cultural para a compreensão dos fluxos de interações característicos de processos globalizadores que permitiram uma diminuição de fronteiras e contribuíram de forma significativa para uma maior inter-relação entre diversas áreas, inclusive entre as artes (BURKE, 2003; DOS

ANJOS, 2005; CANCLINI, 2008).

Neste sentido, torna-se fundamental a noção que estes autores trazem sobre as relações entre estabilidade e instabilidade, tendo-as não como estados que se opõem, mas sim como inter-relacionados e em codependência para a sobrevivência dos diversos sistemas.

Tal abordagem contribui para o entendimento da tradição não como algo fixo, mas sim como possuidora de certa mobilidade, estabelecendo acordos contínuos entre estabilizações e inovações, transformando-se junto às mudanças ocorridas no próprio homem e no ambiente em que vive.

Como suporte histórico, auxiliando na compreensão das diversas transformações ocorridas no ambiente do circo ao longo da sua história, trazemos, ainda, Ermínia Silva e Mário Bolognesi, com seus estudos sobre a história do circo.

No segundo capítulo, buscou-se investigar processos vivenciados no âmbito da dança cênica, trazendo questionamentos que emergiram a partir de transformações ocorridas no mundo e no corpo que dança. Nesse contexto, destacamos uma tendência gradativamente intensificada à interdisciplinaridade na dança, a partir do movimento da contracultura dos Estados Unidos (BANNES, 1999; SILVA, Eliana Rodrigues, 2005).

Traçamos, neste capítulo, um paralelo entre as transformações que se esboçam tanto no campo da dança quanto do circo, atentando para como tais mudanças afetam-se mutuamente. Neste sentido, pareceu-nos eficiente reforçar o nosso diálogo com o conceito de coevolução, trazendo alguns autores que vêm aprofundando os seus estudos neste conceito, como Richard Dawkins (2002), e também inter-relacionando-o com o corpo e com a dança, como as autoras Helena Katz (2003; 2005), Christine Greiner (2005) e Fabiana Britto (2008). Ainda neste capítulo, introduzimos alguns exemplos práticos de hibridização entre dança e circo acontecendo em grupos da cena contemporânea.

O terceiro capítulo compreende a análise das realidades estudadas, refletindo sobre os possíveis entrecruzamentos que vêm ocorrendo entre os campos artísticos da dança e do circo na cena contemporânea. A partir da análise das entrevistas e dos trabalhos artísticos escolhidos das duas companhias brasileiras – a *Cia Picolino de Artes do Circo* e *Cia Dani Lima* – estabelecemos uma rede de diálogos com o aporte teórico, numa tentativa de elucidar, na medida do possível, as emergências que geraram modos diferentes de conhecimento que não é dança e nem é circo, mas circo-dança ou dança-circo, dadas as suas imbricações convergentes.

Neste capítulo, abordamos de forma mais efetiva a ideia do corpo como sistema integrado, em que mente e corpo atuam de forma completamente inter-relacionada, o que

mobiliza um mobiliza o outro, e vice-versa. Trazemos, como aporte teórico, autores das neurociências, das ciências cognitivas (DAMÁSIO, 2000; LAKOFF, JOHNSON, 2002; CHURCHLAND, 2004), que aprofundam seus estudos nesta ideia; o corpo como “corpomente”, a mente é “corporificada”, *embodied*.

Vale ressaltar que, complementando os autores já citados, fazemos ainda algumas referências a trabalhos realizados na área da dança, inclusive dentro do mesmo Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA, que, apesar de não tratarem exatamente do mesmo tema dessa pesquisa, desenvolvem uma investigação na mesma área e a partir de um aporte teórico semelhante, tendo auxiliado significativamente as minhas reflexões. Dentre elas, podemos citar as dissertações de Hugo Leonardo da Silva (2008)<sup>1</sup> e Karime Nivoloni (2008)<sup>2</sup>.

Nas considerações finais faço um breve trajeto de toda a pesquisa apontando as reflexões engendradas, que podem se apresentar como um ponto de partida para novas investigações teórico-práticas, a que, no âmbito desta pesquisa, chegamos ao fim.

---

<sup>1</sup> Hugo Leonardo da Silva é Mestre em Dança pela UFBA (2008) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. A sua dissertação *Poética da Oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação*, foi publicada em livro pela EDUFBA (2009).

<sup>2</sup> Karime Nivoloni é Mestre em Dança pela UFBA (2008), tendo defendido a dissertação intitulada *Corporeografias: princípios da educação somática como estratégia de investigação criativa em dança*.

## 1 TENDÊNCIAS COEVOLUTIVAS: AS FRONTEIRAS INCERTAS ENTRE O CIRCO, A DANÇA E A EXPERIÊNCIA HUMANA

A cultura produz e também reproduz, faz nascer, renascer o conhecimento, as sabedorias, mostra novamente o antigo, demonstra o novo, o saber-fazer dos homens. É sempre contemporânea do presente, até mesmo quando expõe o velho, a cultura que já foi (ALMEIDA, 1994, apud GERALDI, 2007, p.78).



**Figura 1:** Lona do Circo Nerino sendo montada em Recife (1947).  
Fonte: Foto - Pierre Verger



**Figura 2:** Lona do Circo Picolino (Salvador – 2008).  
Fonte: Foto - Acervo Circo Picolino

### 1.1 A ARTE CIRCENSE VESTE O FIGURINO DE SEU TEMPO

Neste capítulo será apresentado um breve panorama histórico da arte circense, ressaltando momentos de mudanças paradigmáticas que ao longo de sua trajetória o fizeram desenvolver estratégias de sobrevivência que favoreceram a sua permanência no tempo (VIEIRA, 2006), levando-o a exibir configurações tais como as conhecemos hoje. Dentre elas, nos centraremos nas novas formas de diálogos traçadas entre esta arte e a dança. Vale ressaltar que não nos interessa, aqui, descrever com detalhes a história do circo, mas sim enfatizar emergências que, em diferentes contextos históricos, foram reforçando ou transformando imbricamentos com a dança.

Partindo do entendimento de que as mudanças ocorrem como soluções provisórias

para questões adaptativas, faz-se necessário refletir inicialmente sobre a continuidade do circo no ambiente cultural – uma das mais antigas formas de espetáculo – considerando que a tradição não deve ser entendida como algo fixo, como se permanecesse guardada em uma redoma de vidro, mas como algo que está em transformação num fluxo contínuo e em mão dupla com o ambiente em que vive. Não somos separados do mundo, pois ele existe em codependência com a nossa experiência. Neste sentido, recorreremos frequentemente à ideia de coevolução (DAWKINS, 2002; KATS, 2005; VIEIRA, 2006; BRITTO, 2008), segundo a qual homem, a natureza e a cultura evoluem de maneiras interdependentes, afetando-se mutuamente.

Nesse sentido, pareceu-nos especialmente interessantes algumas ideias trazidas pelo autor Paul Bouissac<sup>3</sup> sobre questões pertinentes a processos evolutivos do circo. Segundo Bouissac:

Todos os eventos culturais, e especialmente as artes do espetáculo, são baseados na fisiologia e na psicologia humanas na medida em que ambas têm evoluído, por meio da seleção natural, ao longo de centenas de milhões de anos. Sob este ponto de vista, o circo tem uma importância fundamental, já que a sua base é formada por um conjunto de ações que agora parecem extremas mas que já foram essenciais para a sobrevivência dos nossos ancestrais hominídeos, em nosso passado evolutivo. (BOUISSAC, 2001, tradução nossa)<sup>4</sup>

Ainda de acordo com as palavras de Bouissac, O repertório completo das especialidades circenses estava presente e habilitava esses ancestrais mamíferos a sobreviverem com sucesso nas árvores onde eles viviam e de onde eles retiravam seus alimentos: mantendo seu equilíbrio e se pendurando nos galhos, saltando de um para outro, escalando troncos, pegando insetos e frutas, fugindo de predadores e mantendo relações sociais. Algumas dessas habilidades foram se tornando menos vitais à medida que esses primatas começaram a andar eretos e evoluíram em direção ao homem moderno num ambiente diferente, mais “terrestre”. Mas a espécie humana ainda carrega consigo comportamentos e potencialidades fundamentais que um treinamento determinado pode desenvolver e refinar (BOUISSAC, 2001).

---

<sup>3</sup> Paul Bouissac, pesquisador em semiótica e cultura, é professor emérito da Universidade de Toronto (University of Toronto), Canadá, e autor de diversos livros, dentre eles “Circus and Culture; a semiotic approach” (1976).

<sup>4</sup> “All cultural events, and particularly the performing arts, are grounded in human physiology and psychology as they have both evolved over millions of years through natural selection. Circus has a remarkable status in this respect because its basis, its building blocks so to speak, is a set of typical actions essential for human survival in situations that now are extreme but were common in our evolutionary past”

Cada uma dessas ações forma o coração de uma especialidade circense: equilibrar-se, agarrar-se, desviar de obstáculos, lançar e agarrar objetos, controlar animais e negociar situações. O aramista, o trapezista, o acrobata, o malabarista, o domador e o palhaço são verdadeiros “ícones de sobrevivência” nestas respectivas categorias. (BOUISSAC, 2001, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Não sabemos como e nem em que momento tais ações podem ter passado a ser “espetacularizadas”, mas concordamos com Bouissac no sentido de que a cultura se apresenta como uma extensão do homem, da sua biologia, do seu corpo, e coevolue juntamente com ele e com o ambiente.

Para o âmbito dessa pesquisa, mantemos tal forma de entender os processos evolutivos culturais, porém nos centramos numa investigação mais relacionada à situação da arte circense na atualidade. Sendo assim, para a análise de processos adaptativos e das tendências evolucionárias que possibilitaram as condições para o florescimento do circo como uma tradição viva e presente no mundo contemporâneo, faz-se necessário situar historicamente o universo circense, apontando algumas peculiaridades das tensões sofridas em sua constituição, as quais foram balizadoras para a validação desse conhecimento.

Os caminhos trilhados pelo circo deixam rastros e derivam da capacidade de transformação progressivamente vivenciada pela experiência humana. São processos que não cessam e que estimulados por suas próprias tendências, impulsionam novos modos de organização e de imbricamentos, experimentos e misturas de múltiplos campos que colaboram entre si, compartilhando ideias e criando redes de conexão.

O circo e o artista do circo se situam nesse território de ações colaborativas e de compartilhamento de ideias, configurando um ambiente caracterizado por múltiplas entradas e saídas de informações entre os seus diversos elementos, evidenciando a interdependência com a realidade em que se situa. Como enfatiza Valério<sup>6</sup> (2007), “A arte circense veste o figurino de seu tempo. Diferentes momentos de sua história lhe conferem questões que criam modos de vida diversos.”

A permanência de uma expressão cultural no ambiente, ou uma tradição, vai depender da sua capacidade de se relacionar e trocar informações, de se comunicar e se transformar,

---

<sup>5</sup> “Each of these actions forms the core of a circus specialty. They include balancing, grasping, clearing obstacles, throwing and catching objects, controlling animals, and negotiating social situations. The wire walker, the trapeze acrobat, the jumper, the juggler, the trainer, and the clown are true icons of survival in these respective categories”

<sup>6</sup> Manoela Martins Valério é Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense, tendo desenvolvido a sua pesquisa na área do circo. Defendeu a dissertação intitulada “Passagens Circenses”.

enfim. As informações dialogam e modificam-se, modificando também o meio no qual estão, num processo permanente de comunicação em que contágios simultâneos ocorrem em todas as direções, transformando todos os envolvidos.

Caso a vida funcione, de fato, em uma estrutura como essa, com o passar do tempo, as trocas permanentes tenderiam, quase como uma consequência natural, a borrar os limites de todos os participantes do fluxo, produzindo, então, uma plasticidade não congelada de suas fronteiras. O fato dos territórios epistemológicos estarem muito mais móveis hoje, tanto na ciência quanto na arte, não passa, portanto, de um traço evolutivo (KATZ, 2005, p. 3)<sup>7</sup>.

Em meio a este inestancável processo de transformações, no entanto, há algo que permanece. Não sem se transformar, é claro, mas há certo grau de estabilidade que faz com que mesmo hoje reconheçamos: “Isto é circo”. Optamos, então, por iniciar a contextualização a partir do período no qual o circo assume algumas características que se fizeram importantes para a sua história, e de que forma tais peculiaridades vêm se configurando e “interatuando” entre si, repensando valores e ideias, possibilitando o diálogo cruzado entre as diversas instâncias que as cerceiam.

## 1.2 NO PICADEIRO DO CIRCO, O CIRCO MODERNO

A maioria das fontes consultadas atribui o surgimento do chamado circo moderno<sup>8</sup> ao final do século XVIII, quando, em meio a inúmeras transformações socioeconômicas impulsionadas, principalmente, pela Revolução Industrial, Philip Astley, um suboficial da cavalaria britânica, inaugurou, em Londres, um recinto fechado, o *Astley's Amphitheatre* (BOLOGNESI, 2003, p. 31)<sup>9</sup>. Ali, Astley apresentou militares egressos (devido à ausência de grandes guerras neste período histórico), que eram exímios cavaleiros, para exibirem suas

<sup>7</sup> Helena Katz é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e crítica de dança com vasta experiência. É autora do livro “Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo (2005)”.

<sup>8</sup> Aquele que assumiu as principais características que nos remetem a esta arte (tais como o picadeiro circular, a presença do mestre de cerimônia, as acrobacias, os palhaços etc.), mesmo depois de ela haver passado por transformações subsequentes.

<sup>9</sup> Mario Fernando Bolognesi é Mestre e Doutor em Artes/Teatro pela Universidade de São Paulo. Autor do livro *Palhaços* (2003).

proezas sobre os cavalos.

Vale lembrar que este era, além de um ambiente pós-Revolução Industrial em crescente atividade comercial, um ambiente pós-Revolução Francesa, no qual a Igreja não se encontrava mais no centro do poder. Buscava-se, então, a consolidação do poder da burguesia com promessas de melhorias para todos os indivíduos, tanto do campo quanto da cidade. Havia um ambiente propício a intentos artísticos e, assim como afirma Bolognesi (2009), “releituras do passado foram empreendidas e delas surgiram construções espetaculares que procuraram se adequar ao ideário urbano, político e militar de então. É o caso do circo e de seu principal personagem (social e espetacular), o cavalo”. De acordo com esse autor, a burguesia aderiu totalmente a este tipo de espetáculo após 1789. A arte equestre era, até então, exclusividade de membros da aristocracia que comandavam politicamente a França e, por isso, símbolo de supremacia. Sendo assim, a consolidação de um espetáculo equestre em que a burguesia teria acesso mediante o pagamento de entrada correspondia a um anseio de acesso desta a símbolos espetaculares da aristocracia dominante.

Um marco na história do circo se deu quando o seu palco ganhou o desenho circular, do qual derivou o que até os dias atuais é mantido e conhecido como uma das peculiaridades do circo: o picadeiro. Isso aconteceu quando Astley conferiu ao local das apresentações a forma de uma arena de treze metros, cuja forma circular facilitava o equilíbrio do artista sobre o dorso do cavalo e onde, beneficiado pela força centrípeta, podia realizar diversas acrobacias. Tal fato o fez reconhecido e o consagrou, segundo alguns historiadores, como criador do circo moderno (VALÉRIO, 2007, p. 47).

Dentro de uma sociedade industrial emergente, houve uma tendência à interiorização do espaço público e conseqüente diminuição da circulação de pessoas em feiras e praças, fazendo com que os artistas saltimbancos<sup>10</sup> fossem perdendo seus locais de trabalho, já que estes circulavam por locais públicos de grande movimentação exibindo seus números de malabarismos, acrobacias, pirofagia e cenas cômicas (VALÉRIO, 2007, p. 46-47). Astley, percebendo a disponibilização desses artistas para a performance diante de outras plateias, alia a arte dos saltimbancos ao espetáculo equestre visando conferir-lhe maior diversidade e dinamismo.

É aqui que, historicamente, acontece a “conjunção de dois universos espetaculares até então distintos: de um lado, a arte equestre inglesa, que era desenvolvida nos quartéis; de

---

<sup>10</sup> Aqueles que saltam sobre bancos. Nome dado aos artistas autônomos que percorriam as feiras dos aglomerados urbanos da Idade Média apresentando ao público as suas habilidades artísticas, tais como encenações teatrais e números de acrobacias.



outro, as proezas dos saltimbancos” (BOLOGNESI, 2002, p. 1), junção esta que vem a constituir as bases do circo moderno, como esclarece Bolognesi (2002, p. 1):

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres o espetáculo circense adotou a diversidade da arte dos saltimbancos, uma vez que as novas regras de comercialização da economia e da cultura provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, disponibilizando um número razoável de artistas saltadores, acrobatas, prestidigitadores, engolidores de fogo, etc. No interior de um espaço fechado, com a cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo.

Nesta breve retrospectiva histórica importa ressaltar que as características que foram agregando-se e formando a constituição da arte circense provinham de processos adaptativos relativos a cada contexto que se apresentava. Assim, o circo incorporou a supremacia da arte equestre criando um ambiente especificamente destinado a este espetáculo, conferindo-lhe a forma redonda que lhe era conveniente, e somando a ele as apresentações dos saltimbancos. Tal dinâmica demonstra a intensa capacidade do circo de renovar-se, na medida em que dialoga com a realidade de cada período, assimilando e gerando elementos que, quando favoráveis à sobrevivência desta forma de arte, iam permanecendo, juntando-se e tornando-se fatores constituintes da mesma.

No decorrer desta pesquisa será observado que algumas destas características, quando em um contexto desfavorável, começaram a desaparecer ou transformar-se, como, por exemplo, a apresentação de acrobacias sobre cavalos, tão importante no período analisado, hoje não aparece em muitas das configurações circenses. Na medida em que a arte circense reflete sobre as inquietações que a envolvem, velhos hábitos e continuidades são rompidos para dar lugar às transformações e aos ajustamentos relativos a cada contexto que se apresenta, mantendo, assim, uma relação de interdependência com os acontecimentos sociais e políticos vigentes.

No processo histórico do circo, percebe-se que a estrutura desenvolvida por Astley em anfiteatros fechados era fixa, funcional, e foi imitada e transformada por outros produtores europeus e americanos. É provável que a itinerância, característica marcante do circo no período subsequente, seja fruto de uma influência do perfil aventureiro dos saltimbancos, e que foi, certamente, um dos fatores responsáveis pela rápida disseminação desta arte.

Não se sabe ao certo quando o circo passou a ser apresentado sob lonas – que se supõe terem sido desenvolvidas nos Estados Unidos a partir dos modelos das tendas dos indígenas

deste país –, mas, indubitavelmente, as características que ele absorveu estavam relacionadas à alquimia do caldeirão que o constituía: de um lado, a rigidez e disciplina predominantes nos militares e, de outro, a diversidade e nomadismo peculiares aos saltimbancos. Com uma intensificação gradativa no seu aspecto itinerante, o circo passou dos anfiteatros fixos de alvenaria às estruturas de madeira, que podiam ser montadas e desmontadas. Posteriormente, estas deram lugar às lonas, cuja tecnologia foi sendo aprimorada a partir da necessidade de uma estrutura mais fácil de erguer e desmontar, e também de ser transportada, objetivando atingir os mais diversos lugares e plateias.

A pesquisadora Alice Viveiros de Castro<sup>11</sup> (2010) afirma que no século XIX houve uma grande disseminação do circo pelo mundo, com companhias circenses se espalhando pelos continentes e criando, aos poucos, dinastias locais de grandes artistas.

No Brasil, alguns historiadores apontam que as primeiras famílias circenses eram formadas por ciganos fugidos de perseguições na Península Ibérica no século XVIII. Mas é somente a partir do século XIX que se registra a presença de um maior número de famílias circenses europeias no Brasil, muitas delas tendo chegado como saltimbancos. Essa presença é ainda mais intensa no século XX, motivada, provavelmente, pelas transformações econômicas e sociais advindas dos ciclos da borracha e do café e dos processos de industrialização e urbanização, à medida que estas atividades econômicas intensificaram o fluxo de pessoas em determinadas regiões e aumentaram o poder aquisitivo de camadas da população, fomentando atividades culturais e tornando, assim, o ambiente favorável às apresentações artísticas.

O certo é que, em cada diferente lugar para onde os saltimbancos e circenses migraram – como afirma a historiadora e pesquisadora em circo Prof.Dra.Ermínia Silva<sup>12</sup> –, a organização do circo é marcada “pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a sua característica forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral” (SILVA, Ermínia, 1996, p. 12). Ao longo do tempo, com a disseminação desta nova organização artística, foi sendo difundida a ideia de “tradição circense”, como afirma a mesma autora:

[...] Quando os circos foram montados, estavam formados os grupos

<sup>11</sup> Alice viveiros de Castro é atriz, diretora de teatro e pesquisadora especialista em circo, autora do livro “O Elogio da bobagem”(2005).

<sup>12</sup> Ermínia Silva é Doutora em História da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisadora em circo, publicou o livro “Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil” (2007) e em 2010 lançou o livro “Respeitável Público: o circo em cena”, uma parceria com Luis Alberto de Abreu. Dentre outros projetos, é uma das coordenadoras do site [www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br).

familiares que os dirigiriam, são o que os circenses chamam de circo dos tradicionais, pois são estruturados por estas famílias. A relação de trabalho que se estabelece é tal que, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, a organização familiar é a base de sustentação do circo. A transmissão do saber circense faz deste mundo particular uma escola única e permanente. O conteúdo deste saber é suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a preparar os números ou peças de teatro, além de treinar as crianças e adultos para executá-los. Este conteúdo trata também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas de locomoção do circo. Através deste saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e de uma maneira específica de montar o espetáculo (SILVA, Ermínia, 1996, p. 13).

Entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, o circo era, certamente, a única forma de diversão que chegava a todas as regiões do Brasil. Levava até os mais distantes vilarejos as mais incríveis proezas corporais, o prazer pelo exótico, os animais de grande porte, o mistério que envolvia seus artistas fantásticos, as pequenas cenas cômicas, e, também, a partir da década de 1910, apresentavam peças teatrais. O circo, neste período, vivia uma fase de apogeu, penetrando intensamente no imaginário da população no interior do país.

### 1.3 O CIRCO, SEUS MÚLTIPLOS OLHARES E LUGARES; ALARGANDO OS HORIZONTES

O que no circo pode provocar ou criar singularidades? O que há ali de potente que irrompe o tempo e se transforma se recria e inventa outros modos de expressão? Que se passa? Destes afetos que não se fixam, não possuem uma forma única, não são de ninguém, mas que no bojo de uma espécie de nomadismo, de encontros e desencontros, passam, sem cessar, passam (VALÉRIO, 2007, p. 60).

Diversas mudanças socioeconômicas aconteceram e continuam acontecendo e vêm exigindo transformações profundas, não só na arte circense, mas em qualquer evento cultural, no sentido de suas adaptabilidades.

Como exemplos de mudanças significativas que atingiram também a arte circense, podemos citar: o crescimento da produção de bens industrializados em escala global, o desenvolvimento dos transportes e do comércio baseados na exploração de petróleo e seus derivados, o desenvolvimento das comunicações e das tecnologias da informação, dentre outras. Tais mudanças – nitidamente de caráter social, econômico e ecológico, e que

inegavelmente afetam a sociedade mundial – passaram a ser sentidas por comunidades menores que, até meados do século XX, habitavam mundos ainda bastante parecidos ao que existia anteriormente a tais transformações, cultivando, por exemplo, a prática artesanal e a transmissão oral de saberes (NOBRE, 2008).

Neste contexto, parece haver certa resistência daqueles que costumam se referir ao circo como uma arte que está morrendo, ou que só teria importância pelo seu passado, ou ainda nos discursos que pretendem “resgatar as origens” do circo. Abandonemos, novamente, a ideia de tradição como uma forma fixa, mas, antes, como um processo flexível no qual as transformações podem ocorrer e contribuir para desencadear novos modos de organização, e permitir que o circo crie diálogos com o seu entorno, contextualizando-se.

Do mesmo modo, entendemos as identidades culturais como resultados de processos da expressão humana e, portanto, sempre moventes, assumindo novos e – mais uma vez – provisórios contornos. Como nos esclarece Moacir dos Anjos (2005, p. 12), “identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um *local* entre outros quaisquer”.

A partir deste entendimento, os conceitos relacionados a espetáculos, artistas e à própria arte circense podem ser, então, relativizados. Ao longo dos anos, o circo foi acolhendo cruzamentos ininterruptos entre suas heranças culturais, fomentando uma dialogia constante entre tradição e inovação. Aquilo que olhamos hoje como tradição, comportando certa estabilidade de acontecimentos e conhecimentos, seguramente sofreu diversos momentos de desestabilização, rompimento e inovação.

De fato, assim como qualquer outro, o processo histórico da arte circense não acontece linearmente, mas possui inícios e finais diversos, em momentos peculiares: ele está sempre nascendo e morrendo. Desta maneira, transformações e re-significações vão ocorrendo dentro da arte circense, de modo que as novas gerações também têm encontrado maneiras de se fazer e apreciar o circo, experimentando um conjunto de saberes e tecnologias artísticas, através de uma linguagem cultural e ideológica própria da sua época.

O contato com as tradições da arte permite-nos vivenciar os modos de pensar, perceber, conceber, ordenar e praticar a ação artística das gerações anteriores, reconhecendo suas formulações, testemunhos, paradigmas. Torna o processo histórico visível e significativo dando-lhe espessura, legitimando a aglomeração de sucessivas experiências e “descobertas” artístico-estéticas. Tradição e história fundamentam assim teorias, princípios e metodologias a partir das quais é possível criar novos desdobramentos e zonas de diálogo (GERALDI, 2007, p. 78).

É importante notar que nesse processo que aporta inovações e desdobramentos de uma dita tradição, crises e transformações não se dão pontualmente, com causas e consequências localizadas, mas sim como um processo multidirecional no qual diversas questões se relacionam e ocasionam mudanças. Dessa maneira, o circo, em momentos distintos de toda a sua história, vivenciou dificuldades diversas para dar continuidade às suas atividades. Assim, apontaremos algumas questões vivenciadas pelo circo, privilegiando o período a partir da década de 1950.

Além de questões financeiras (despesas com a mobilidade física de uma estrutura do porte dos grandes circos, impostos, manutenção de equipamentos), as famílias circenses encontram diversos empecilhos burocráticos no seu exercício cotidiano, como, por exemplo: dificuldades em encontrar grandes terrenos vagos onde possam montar as lonas; proibições, já que vários países já proíbem o circo com animais; e também a preocupação com a exploração do trabalho infantil, que, muitas vezes, não vê a arte circense como uma transmissão de saberes artísticos entre gerações.

Importa destacar que outro fator de grande relevância para transformações ocorridas no meio circense se deve ao surgimento e à multiplicação de novas formas de entretenimento, advindas do desenvolvimento tecnológico. A comunicação de massa, e em especial a televisão, tornou-se uma realidade bastante difundida e o valor dado ao espetáculo circense passa a não ser mais aquele relativo ao seu período de destaque, entre o final do século XIX até meados do século XX.

A partir da década de 1950, a televisão começa a ocupar um espaço privilegiado ao invadir as casas com seu entretenimento rápido, sedutor, transmitindo novos valores com sua programação de fácil absorção, contribuindo para uma significativa evasão do público que costumava frequentar os espetáculos de circos itinerantes. Naturalmente, como em todo enfrentamento com o novo, houve circenses que conseguiram dialogar com estas mudanças e até aproveitá-las, pois o circo também se utilizou dos veículos de comunicação de massa para promover a sua arte – como o rádio, a televisão e o disco. Mas, por outro lado, não se pode negar que, de forma geral, a televisão passa a ocupar um lugar no entretenimento que concorre com o que antes era direcionado ao circo e que provoca transformações na atividade circense. Seja buscando formas de aderir a eles ou negando-os, mudanças são inevitáveis.

A tecnologia não apenas tornou as artes onipresentes, mas transformou a maneira como eram recebidas. Dificilmente será possível recapturar a simples linearidade ou sequencialidade da percepção anteriores aos dias em que a alta tecnologia tornou possível percorrer em alguns segundos toda a

gama de canais de televisão existentes, para alguém criado na era em que a música eletrônica e mecanicamente gerada é o som padrão ouvido na música popular ao vivo e gravada, em que qualquer criança pode congelar fotogramas e repetir um som ou trecho visual como antes só se podiam reler trechos textuais, quando a ilusão teatral não é nada em comparação com o que a tecnologia pode fazer em comerciais de televisão, inclusive contando uma história dramática em trinta segundos. A tecnologia transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das “grandes artes”, sobretudo as mais tradicionais (HOBBSAWM, 1995, p. 485).

Esses exemplos não sugerem que o circo tenha se tornado improdutivo, mas que modificações comportamentais ocorreram tanto em relação ao espectador e seu modo de percepção quanto no próprio meio circense, atingindo a sua atividade. Podemos identificar esses fatos nas palavras de Teófanos Silveira, o palhaço “Biribinha”:

[...] há alguns anos atrás o circo, quando não tinha televisão, chegava na praça e o primeiro espetáculo sempre era melhor. O que lotava mais era a estreia. A estreia era o grande acontecimento esperado pelos circenses, pois a partir desta intuía como iria ser o resto da temporada. Aí com o decorrer do tempo, a televisão entrou no meio. Então, o que ocorria era o contrário. A estreia do circo numa praça, que não era conhecida, era o espetáculo mais fraco. Pode fazer a propaganda que quiser. A televisão mudou a rotina do espetáculo circense. Na televisão tem Os Trapalhões, tem A Praça, tem outros programas cômicos, então é uma demanda dura, é difícil, porque a televisão prum palco de circo é uma diferença muito grande. Foi preciso acompanhar eles, mais ou menos [...] Antigamente, palhaço era no picadeiro de circo que tinha, hoje em dia nem picadeiro tem no circo, mudou tudo.<sup>13</sup>

Partindo de outro ponto de vista, a Prof<sup>ª</sup>.Dr<sup>ª</sup> Ermínia Silva (1996) chama atenção para o fato de que não podemos ver os problemas externos como os grandes vilões para os processos de dificuldades da arte circense. Mudanças significativas no interior dos grupos circenses já estavam dadas antes da televisão, e produziram outros modos de organização do trabalho, do espetáculo, da produção do artista e que até fizeram com que os circenses enfrentassem de maneira diferente a novidade que era a televisão.

O certo é que diversas mudanças estavam ocorrendo no mundo que atingiram, também, os circenses e seus modos de organização e elaboração de espetáculos, que precisariam encontrar meios para se ajustarem à realidade emergente. Neste sentido, caminhos diversos são percorridos na tentativa de lidar com as idas e vindas da modernidade, no cruzamento das heranças tradicionais com as inovações vindas de todas as partes,

---

<sup>13</sup> Trecho selecionado de entrevista realizada com o palhaço Biribinha, do Circo di Monza, na cidade de Redentora (RS), em 31 de janeiro de 1999 (PANTANO, 2001, p. 43 *apud* VALÉRIO, 2007, p. 28).

problematizando as articulações entre “os pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais no mundo contemporâneo” (CANCLINI, 2008). Como exemplo, podemos citar os pares tradição-modernidade, local-global, dentre outros, em que nos deparamos com a convivência de aspectos à primeira vista contraditórios, como ilustra Canclini:

[...] ninguém dá conta de todas as ofertas materiais e simbólicas desconexas que aparecem. Os migrantes atravessam as cidades em muitas direções e instalam, precisamente nos cruzamentos, suas barracas barocas de doces regionais e rádios de contrabando, ervas medicinais e videocassetes. Como estudar os ardis com que a cidade tenta conciliar tudo que chega e prolifera e com que tenta conter a desordem; a barganha do provinciano com o transnacional, a expansão do consumo junto às demandas dos desempregados, os duelos entre mercadorias e comportamentos vindos de todas as partes? (CANCLINI, 2008, p. 20).

Inevitavelmente, negociações como essas, em um meio em acelerada transformação, geraram mudanças também dentro da área circense, e uma das consequências de extrema relevância foi a ressonância em um importante pilar desta arte: a tradição oral e familiar, já que muitos donos de circo, vivendo dificuldades econômicas, passaram a sentir-se mais seguros enviando seus filhos às escolas formais para seguirem outras carreiras profissionais. Esta crise se manifestou de forma singular nesse contexto, uma vez que os filhos dos circenses não tinham acesso à educação formal e só aprendiam os conhecimentos passados dentro da própria estrutura familiar.

A partir das décadas de 1940 e 1950 iniciou-se uma ruptura na transmissão do saber circense, como afirma a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermínia Silva (2007), uma experiência que ela mesma pôde vivenciar, haja vista que ela pertence à quarta geração da família circense Wassilnovich. Até a idade de sete anos ela viajou com a família. Após esse período, deixou o circo para ingressar na escola. Atualmente é historiadora, desenvolveu pesquisas sobre o circo e escreveu o livro “Circo-Teatro, Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil”, como resultado da sua tese de doutoramento. Em entrevista ao Estadão de São Paulo, ela nos traz preciosas informações:

Minha família vivencia um debate que teve início na década de 50 envolvendo os estudos formais. Só era valorizado quem passava pelos bancos escolares, tinha diploma. Os saberes de um sapateiro, alfaiate ou mecânico não tinham mais valor. Éramos 17 primos, todos foram estudar, nenhum voltou a trabalhar no circo.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> “O circo nos bancos da universidade”, por Beth Néspoli - O Estadão de S. Paulo, agosto, 2007.

Somando-se a isso, pensamos que os próprios filhos dos circenses pertencem a uma geração que cresce em um mundo bem diferente, com outras informações, outro ritmo. Em alguns casos, o interesse pela manutenção e perpetuação das tradições começa a diminuir, já que os desejos e ambições pessoais vão além da lona, e a vida construída dentro da estrutura familiar do circo já não basta. Como explicita Valério (2007):

[...] mas há também, misturados a esta complexa teia social, alguns fatores que dizem de um modo de vida que vem no decorrer do tempo se transformando. As relações estabelecidas no interior do circo, de transmissão de saberes e estilos, começam a se esgarçar e novas gerações estabelecem sentidos diferentes em relação àqueles que os precederam. A vida construída dentro do circo já não basta, é preciso frequentar as instituições de fora da lona, como a escola, uma outra formação, uma universidade, um futuro que possa ser mais promissor que de artista circense. Querer uma formação, uma “profissão de verdade”, uma especialidade, são desejos também instaurados nos circenses (VALÉRIO, 2007, p. 32-33).

Deste modo, o processo de ensino/aprendizagem sofreu uma ruptura, pois, com a crescente descrença no futuro do profissional circense, já não há tanto interesse na transmissão dos saberes, assim como na sua apreensão por parte das novas gerações. Vivenciando esta crise em torno de um de seus mais importantes pilares, a cultura circense começa a correr o risco de cair no esquecimento, “pois a geração seguinte não será mais a portadora deste conhecimento e inicia-se a mudança de uma organização tipicamente familiar, para um tipo de organização onde a aprendizagem não é responsabilidade coletiva” (SILVA, Ermínia, 2010).<sup>15</sup>

É inegável que a organização do trabalho circense, juntamente com seu modo de socialização/formação/aprendizagem e produção cultural, forma um conjunto que representou uma estratégia de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Mas, com as constantes e diversas transformações acontecendo no ambiente, urge a incorporação de outros modos de organização que possam intervir e consolidar esse campo do conhecimento em contextos atuais.

Concordando com as ideias de Canclini (2008), torna-se inevitável pensar em um processo de *reconversão cultural*, termo utilizado por este autor para explicar as estratégias mediante as quais saberes e práticas se transformam e são adaptados para serem re-inseridos na modernidade, apropriando-se de seus benefícios. Assim ocorre, por exemplo, com migrantes camponeses que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar aos

---

<sup>15</sup> Trecho retirado do parecer enviado por Ermínia Silva por ocasião de qualificação da presente pesquisa (em 12 de novembro de 2010).



compradores urbanos; ou, ainda, no caso dos “movimentos indígenas que re-inserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico, e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet” (CANCLINI, 2008, p. 6). É assim que, no caso da arte circense e no seu processo de *reconversão cultural*, os saberes passam a ser ensinados em escolas, e esta prática cultural sofre mais uma vez transformações na busca pela sua permanência, em um processo simultâneo de novas respostas e demandas ao meio sempre presente nesta arte.

No processo de reformulação do conjunto de saberes e técnicas da tradição circense, cada vez mais artistas começaram a ser contratados pelos circos para executar apenas números. Diferentemente dos filhos de circenses, eles não possuem mais um conhecimento global adquirido na própria convivência, e que passa pela noção do processo que vai desde a montagem da lona à execução dos números, passando pela construção e manutenção dos aparelhos e pela administração da bilheteria: aquilo que os circenses chamam de “ter serragem no sangue”. Por outro lado, os circenses mais velhos vão necessitando adquirir outras formas de subsistência. É nesse contexto que emergem, por volta da década de 1970, as escolas de circo<sup>16</sup>.

No Brasil, os primeiros professores desta nova forma de aprendizado são circenses que não estavam mais trabalhando em circos, abrindo, assim, um novo campo de absorção deste artista agora professor (VALÉRIO, 2007). Este fator vem contribuindo significativamente para o compartilhamento do conhecimento circense, fazendo com que ele deixe cada vez mais de ser uma exclusividade daqueles nascidos nos circos ou que a eles se incorporaram, muitas vezes através de laços familiares.

As escolas tornam-se, então, um espaço para a democratização do saber circense, já que artistas de diversas áreas tiveram acesso às técnicas circenses sem que para isso necessitassem ser incorporados a um grupo familiar circense ou a um circo itinerante. Este fato revela-se de fundamental importância na emergência dos grupos analisados no presente estudo: estes seriam os “novos sujeitos históricos circenses”, termo utilizado por Ermínia Silva (2007) para denominar aqueles que utilizam a linguagem circense como ferramenta tecnológica em suas artes, mas que não viveram sob a lona do circo. Seu processo de formação/aprendizagem se deu de outra maneira, em escolas.

Essas pessoas, diferentemente dos circenses nascidos e formados nos circos, vêm de diversos estratos sociais e de diversas áreas artísticas. São dançarinos, músicos, acadêmicos, atores, crianças vindas através de projetos sociais etc. Como são moradores fixos das cidades

---

<sup>16</sup> É importante esclarecer que em 1922 já existia escola de circo na antiga União Soviética, mas aqui me refiro ao período em que surgiram várias escolas espalhadas em distintos países.

– diferentemente do caso dos circenses itinerantes, para os quais o circo é a sua própria casa – a relação que eles estabelecem com as cidades é distinta. Eles precisam não apenas criar vínculos culturais, sociais e políticos com suas cidades, o que os circos itinerantes também faziam nas cidades por onde passavam, mas renová-los constantemente. Isso significa dominar ferramentas necessárias para atuação e sobrevivência no urbano, como, por exemplo, conhecer a legislação dos editais, saber redigir e realizar projetos. (SILVA, Ermínia, 2010).

É importante ressaltar que ao longo da sua atividade no ambiente cultural, a arte circense tem passado por diversos processos de transformação: dos espaços fixos às lonas, a introdução da arte equestre, as pantomimas, a comicidade e destreza corporal dos saltimbancos que já misturavam música, acrobacias, teatro e dança, e também no próprio processo de troca informacional com os diversos lugares por onde passam. É assim que, atualmente, dando continuidade à sua incessante busca por novos territórios, o circo encontra distintas maneiras de atuação que respondem a negociações tecidas entre a tradição e os mecanismos próprios dos tempos atuais, aos agentes na estrutura social, como as escolas de circo, os projetos de inserção social que utilizam o circo como ferramenta, os grupos atuais de circo-teatro, os grupos de circo-dança, o circo como disciplina em universidades, os exercícios diários com as novas tecnologias. Enfim, sob formatos diversos a tradição circense se veste e transborda através de seus figurinos os múltiplos tempos e olhares do seu tempo, do tempo do outro, do outro e do outro.

#### 1.4 CRISE – RISCO E OPORTUNIDADE

“Sem crise não há amadurecimento: sem colapso não há expansão”  
(BRITTO, 2008, p. 81).

Quando olhamos para as transformações depois que elas já aconteceram, podemos não enxergar os processos de crise que necessitaram ser elaborados para que cada transformação ocorresse, muito embora eles tenham estado presentes. Em todo o percurso histórico evolutivo da arte circense, o seu contínuo diálogo com o novo – transformações políticas, sociais, culturais e tecnológicas – levou-a a situações de crise que demandaram, em cada momento, profundos reajustes adaptativos na sua organização, algumas dessas situações tendo sido citadas anteriormente.

É importante notar que estamos abordando o conceito de crise a partir de uma visão sistêmica da realidade, altamente integrativa, considerando-se o todo, as suas inter-relações e as relações com o seu ambiente, em que se acredita ser a crise um aspecto constitutivo dos processos de transformação, de auto-organização. Não nos referimos, então, à crise a partir de uma conotação negativa, relacionando-a a uma ideia de fim ou decadência, mas sim como propulsora de uma busca por novos percursos, novas possibilidades de existência.

Os próprios processos e as mudanças são atratores que geram uma nova ordem. Um processo puxa outro. Cada mudança leva a uma nova mudança. Como os humanos têm uma capacidade ilimitada para criar novas conexões e significados, os processos e sistemas que têm as pessoas como componentes são fortemente caóticos (ALVES, 2004).

Por conta das diversas inter-relações entre ideias, pensamentos e modos de comportamento, o desequilíbrio provocado no ambiente do sistema (no caso, o “sistema circo”) cria tensões internas para que as trocas de informações com o meio aconteçam mais intensamente, dando início ao processo de transformações. São ações de desestabilização que regem o sistema impondo condições para que ele se renove, reorganizando-se continuamente. Nesse sentido, a ideia de crise torna-se fundamental para acompanhar os modos de organização circense.

A cada crise experienciada por um sistema, ele acumula recursos adaptativos que foram desenvolvidos e que o remete à organização da sua autonomia, ou seja, à sua auto-organização, reconfigurando-o. Isso equivaleria a dizer que tais recursos engendram processos evolutivos. Podemos identificá-los na própria história do circo, nos estoques de diversidade internalizados neste sistema cultural ao longo da sua trajetória, os quais proporcionam a emergência de novas formas de lidar com as situações surgidas, novos modos de organização que propiciam a sua sobrevivência. Aqui encontramos uma confluência em torno do conceito de reconversão cultural anteriormente descrito, em que os saberes e técnicas circenses encontram a sua maneira de existir, ajustando-se às realidades emergentes na busca por novos percursos e construção de novos territórios.

Um exemplo de fenômeno semelhante, mas que acontece em outra instância, seria o nosso próprio processo comunicacional com o mundo, no qual estabelecemos sentido para cada nova informação a partir de uma conexão com algo que já conhecemos, ou seja, por meio de inferências, e, assim, selecionamos informações e organizamos a nossa aprendizagem.

No caso da arte circense, as informações com as quais o “sistema circo” entra em contato e deve lidar são traduzidas para uma lógica organizativa própria do circo e nesse processo ele se modifica. Da mesma forma, a relação com o meio em que está inserido se modifica e o meio, por sua vez, também se modifica em um continuum adaptativo. Isto nos permite pensar a ideia de permanência, sempre associada à ideia de transformação, de troca e re-estruturação (BRITTO, 2008). Um sistema para permanecer necessita estar em contínuas trocas e readaptações com o meio e com outros subsistemas, e, assim, temos a noção de permanência como continuidade dos processos de transformação. Ao situar os acontecimentos como um resultado transitório, abandona-se a ideia da identidade fixa com a qual se habituou a relacionar o circo, e tem-se que “o sentido transitório dessa noção de identidade associado ao caráter residual (efeitos ressoam a posteriori) dessas trocas inter-sistêmicas, permitem pensar a história de um sistema artístico como um processo contínuo de co-evolução” (BRITTO, 2008, p. 81), em que toda reconfiguração de um sistema interfere simultaneamente no seu ambiente de existência, estabelecendo novas e diferentes conexões que transformam, por sua vez, este ambiente e que irão demandar novas mudanças no sistema, e assim por diante.

Desse modo, percebendo a situação de crise enquanto propulsora de novos espaços de experimentações, é particularmente interessante e pertinente a colocação de Valério (2007), na qual ela traz que a partir de situações de crise “estabeleceram-se brechas na organização do circo e novos espaços de experimentações circenses pediram passagem habitando as possibilidades de viver a multiplicidade do circo na contemporaneidade” (VALÉRIO, 2007, p.63)

### 1.5 NOVOS(S) CIRCO(S), NOVO(S) TRÂNSITO(S), NOVOS OLHARES

O Novo Circo ou Circo Contemporâneo? Circo ou Teatro? Circo ou Dança? Muitas são as dúvidas e discussões sobre o que vem a ser o circo na atualidade. Apesar das divergências, resta a constatação de que o circo tomou novos rumos, ganhou novas feições e, nesse sentido, pode-se mesmo falar numa espécie de nomadismo artístico, num deslocamento que não é geográfico (como no Circo Tradicional), e, sim, estético (DOURADO, 2007, p. 17).

Uma separação histórica radical entre circo tradicional e “novo circo” não seria conveniente, visto que os acontecimentos históricos não sucedem assim tão marcadamente, e

há muitas intersecções entre ambos acontecendo no correr dos anos. Por outro lado, é certo que um objeto se configura em um tempo e em um espaço, e o tempo e o espaço de agora são outros. O circo, abrigando continuidades e rompimentos, vai se reconfigurando, fato que reforça o entendimento da arte circense como um devir criativo e não como uma tradição estática.

Um aspecto sempre levantado para caracterizar o novo circo é o intenso diálogo com outras áreas artísticas, mas é importante salientar que esta é uma característica que sempre esteve presente no circo. Em toda a sua história, o circo esteve continuamente traçando diálogos com outras áreas, em que diversas linguagens artísticas faziam parte tanto da formação como do espetáculo circense. O que, sim, podemos dizer é que em cada época este diálogo assume propriedades relacionadas ao próprio contexto, e, desse modo, o próprio fato de a arte circense estar sendo ensinada em escolas se apresenta como mais um componente da ação dialógica do circo com o novo, um aspecto fundamental e desencadeador do surgimento de diversos modos de organização para esta arte na atualidade e também de novas formas de conexão com outras áreas artísticas. Se por um lado as diversas expressões artísticas sempre estiveram presentes no circo, com as escolas e também com a velocidade das informações dos tempos atuais, por exemplo, as maneiras como essas expressões irão se conectar também mudam.



**Figura 3:** Reneé e Gaetan (da família do Circo Nerino) em Dança dos Apaches, “bailado típico francês em que o gigolô obriga a gigolette a lhe entregar a férias. Dançando ela entrega-lhe o dinheiro que traz na cinta da meia. Dançando, ele bate nela. Dançando, ela apanha. E dançando, no final, ela o apunhala” (Início do século XX).

Fonte: Foto - Acervo Circo Nerino.

Uma transformação que se pode notar é no grande trânsito de informações circulando com o aumento do número de atores, dançarinos e amantes da arte circense em geral, que vão em busca do aprendizado de técnicas circenses nas escolas para incrementar as suas atividades e trazem, por sua vez, os conhecimentos vivenciados nas suas áreas específicas gerando um fluxo de informações que transforma todos os envolvidos.



**Figura 4:** Cena de o “Ônibus” - Espetáculo *Cenascotidianas@circ.pic* da Cia Picolino - Teatro Castro Alves Salvador-BA/2007.  
Fonte: Foto - Márcia Ogava

As décadas de 1970 e 1980 assistem a uma disseminação de escolas e grupos de circo em diversos lugares do mundo. Na Austrália, por exemplo, surge em 1977 o *Circus Oz*<sup>17</sup>. *Circus Oz* é um grupo de circo fundado a partir da junção de dois grupos que já faziam sucesso na Austrália: o *Soabox Circus* e o *The New Circus*. O grupo existe ainda hoje, e desde o seu surgimento alia técnicas do circo tradicional a elementos da estética contemporânea, como o estilo de música Rock.

Em 1978, no Brasil, é fundada a primeira escola de circo, a *Academia Piolin*, em São Paulo, impulsionada por ressonâncias que se faziam notar em todo o mundo. Esta iniciativa proporcionou uma maior acessibilidade ao circo, difundindo-o pelo país e formando novos artistas circenses, que conseqüentemente iriam sair das escolas para constituir seus próprios grupos e companhias. Uma destas primeiras escolas de circo, como exemplo da continuidade da arte circense em seus atuais formatos, foi a *Escola Picolino de Artes do Circo*, que em 1985 é fundada em Salvador por artistas provenientes da primeira geração de alunos da *Academia Piolin*: Anselmo Serrat<sup>18</sup> e Verônica Tamaoki<sup>19</sup>. A *Escola Picolino de Artes do*

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://www.circusoz.com/ViewPage.action?siteNodeId=66&languageId=1&contentId=-1>>. Acessado em: 21 mai. 2010.

<sup>18</sup> Educador e artista, criador do Circo Picolino, entidade que tem como objetivo promover o desenvolvimento de crianças, jovens e adolescentes através das artes circenses.

<sup>19</sup> Artista e pesquisadora, autora dos livros “O fantasma do Circo” e “Circo Nerino”, em coautoria com Roger Avanzi, o palhaço Picolino.

*Circo* realiza até hoje intenso trabalho com crianças e jovens em situação de risco na cidade de Salvador e região metropolitana. Mais adiante nos deteremos na história desta escola, que apresenta fundamental relevância para a presente pesquisa.

Voltando um pouco no tempo, em 1982 foi fundada no Rio de Janeiro a primeira escola pública de circo do Brasil, a Escola Nacional de Circo, ainda em atividade nos dias de hoje. Também em 1982, em Québec-Canadá, surge o *Club des Talons Hauts*, grupo de circo que aliava acrobacias e teatro em apresentações em praças públicas, e que em 1984 daria origem ao mais conhecido empreendimento circense: o *Cirque du Soleil*, hoje mundialmente conhecido e apoiado por diversas instâncias governamentais e privadas.

As fronteiras esgarçadas, os meios de comunicação, o trânsito das informações, a diminuição das distâncias, os avanços tecnológicos, tudo isso vem colaborando para o crescente diálogo da arte circense com outras áreas de conhecimento, e proporcionando que esta arte se re-configue a cada dia. Tal processo faz emergir novas maneiras de se “fazer circo” que dão origem ao chamado “novo circo”, mas que bem poderiam ser chamados “novos circos”, haja vista suas inúmeras formas de manifestação, com propostas estéticas, formatos e funções diversos, com muitas mudanças, mas também com muitas permanências, configurando um “entre lugares” que pode ser esclarecido através das palavras de Stuart Hall:

[...] Em toda parte estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições: que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Mas esse pode ser um falso dilema. [...] As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. Há muitos outros exemplos a serem descobertos (2001, p. 88).

Para a compreensão da dinâmica de um mundo globalizado e o entendimento dessa noção de “entre lugares” – situados entre tradição e modernidade, entre local e global, entre centro e periferia, por exemplo – faz-se necessário um olhar a partir de paradigmas explicativos que sejam também relacionais e centrados em ideias de contato e interconexão (DOS ANJOS, 2005). A atuação nos diversos espaços e o constante diálogo com outras artes, e com o ambiente de forma geral, afirma tanto a vitalidade da arte circense quanto a sua existência em constante transformação, “nesta roda paradoxal de nascer e morrer, ao mesmo tempo” (VALÉRIO, 2007,p.65). Neste sentido, circos itinerantes de variados tamanhos,



escolas de formação, grupos de rua, projetos que utilizam a arte circense como instrumento de inclusão social, pequenas trupes de circo-teatro, companhias de circo-dança, confirmam, enfim, a flexibilidade que esta arte assume na busca por sua permanência.

## 2 DANÇA E CIRCO: UM DIÁLOGO COEVOLUTIVO

Focaremos, neste capítulo, a hibridização dança/circo sob a perspectiva da dança cênica<sup>20</sup>. Interessa-nos aqui investigar emergências e acontecimentos que podem ter impulsionado dançarinos e coreógrafos a se aproximarem das técnicas circenses, utilizando-as como ferramenta tecnológica para sua arte, contribuindo para o desenvolvimento de configurações presentes no cenário da dança cênica atual, as quais são pertinentes à presente pesquisa.

É importante notar que os processos de hibridização não se dão de uma só vez. Eles se caracterizam por envolver todas as partes num incessante *vai-vém* decorrente de suas múltiplas inter-relações, que contaminam-se e se fazem perceber em todos no seu entorno. Para um melhor recorte investigativo, privilegiaremos as intersecções que se deram na dança a partir da década de 1960, com ênfase no movimento da contracultura nos Estados Unidos. Este período é sempre mencionado na bibliografia que trata da dança como de fundamental importância para os processos interdisciplinares que se seguiram, e que contribuíram para a emergência do que hoje entendemos como dança contemporânea.

Abordaremos, assim, processos evolutivos no âmbito da dança cênica, enfatizando situações que emergiram a partir de importantes questionamentos paradigmáticos que ocorreram durante o século XX, provocando transformações também nas maneiras de se referir ao corpo e, entretidas a este fato, novas investigações criativas no âmbito da dança.

---

<sup>20</sup> Utilizamos o termo *dança cênica* nos referindo à dança que vai para os palcos, que é apresentada como forma de arte. Por ser muito amplo, o termo “dança” pode trazer generalizações equivocadas, já que sempre existiram várias formas de se dançar em diversas culturas, nem sempre associadas à apresentação artística.

## 2.1 VISÕES DE MUNDO

Visão de mundo é uma janela conceitual, através da qual nós percebemos e interpretamos o mundo, tanto para compreendê-lo como para transformá-lo. (TÔRRES, 2005, p.1)<sup>21</sup>

Desde o século XVII, a visão mecanicista newtoniana tem sido dominante para o entendimento da natureza, da sociedade e das organizações. O racionalismo científico é o marco conceitual desta abordagem, concebendo uma realidade objetiva e governada por leis físicas e matemáticas exatas. “As leis de Newton legitimaram o mecanicismo e validaram suas implicações: linearidade, monocausalidade, determinismo, reducionismo e imediatismo” (idem). Os fenômenos eram explicados a partir de “causas e efeitos”, e o relógio, com sua precisão e predição mecânicas, passou a ser o símbolo do Universo – uma metáfora da máquina.

Em relação ao corpo, o pensamento que reflete esta visão é a dicotomia mente-corpo cartesiana<sup>22</sup>. O corpo seria constituído de matéria física e a mente não. As novas perspectivas que se desenvolveram ao longo do século XX, em consequência do grande avanço científico deste período, foram trazendo contestações ao paradigma dominante na época, tecendo novas relações entre corpo e ambiente, arte e ciência.

A Teoria da Relatividade, de Einstein (1905), e as mudanças que esta trouxe aos conceitos de espaço e tempo – e à noção de realidade de forma geral – apesar de não derrubar, abalou profundamente os alicerces da física newtoniana, complementando-a, e mostrando que não existe somente uma perspectiva possível para explicar a realidade. Einstein mostrou, ainda, que o Universo não é composto somente de matéria, mas também de energia (TÔRRES, 2005).

Na continuidade de tais revelações, outra grande mudança surgiu com o advento da física quântica e as investigações sobre a realidade a nível subatômico, o que acabou por

---

<sup>21</sup> José Julio Martins Tôrres é Mestre em informática pela PUC/RJ, e especialista em computação pela UFC. Graduado em Economia pela UFC. Professor Adjunto IV da Universidade Federal do Ceará (Departamento de Computação). Professor Adjunto HA N6 da Universidade de Fortaleza. Artigo “Teoria da Complexidade: uma nova visão de mundo para a estratégia”. Apresentado no I Encontro Brasileiro de Estudos da Complexidade I EBEC – PUC/PR – Curitiba, PR, Brasil, 11, 12 e 13 de julho de 2005.

<sup>22</sup> O termo 'cartesiano' se refere ao filósofo e matemático René Descartes (1596-1650), que em seus escritos afirma uma dualidade de substâncias entre mente e corpo. A mente – Res Cogitans – é constituída de uma substância distinta daquela que constituiria a res extensa, ou seja, o corpo.

demonstrar que a própria observação do átomo já modificava sua realidade, de acordo com o princípio da incerteza, de Heinsberg, de 1917. O observador, a partir de então, faz parte da realidade observada. Tal descoberta apresentou a realidade como incerta, imprecisa, sem consistência em si mesma. O que dá consistência à matéria são as conexões entre seus componentes, ou seja, os seus relacionamentos: “A realidade emerge do relacionamento entre o sujeito observador, a observação e o objeto ou fato observado. O Universo não é composto somente de matéria e energia, e sim, de matéria, energia e, principalmente, de relacionamentos” (TÔRRES, 2005, p.4).

Neste contexto vale citar, ainda, a importância dos desdobramentos da Teoria da Evolução, de Darwin, e suas repercussões, tais como os avanços da biologia molecular que revelaram o mecanismo universal de herança, e a existência do código genético, em 1955. A quebra de elos entre causalidade e previsibilidade, sugerida pela Teoria do Caos (desenvolvida entre 1970-1980), que em conjunto com outras teorias convergiu na Teoria da Complexidade, foi também um acontecimento de grande destaque no que se refere à emersão de novas teorias e métodos para se observar a realidade (*idem*).

Numa visão do mundo a partir da complexidade a realidade não é linear, pois apresenta múltiplas correlações entre seus elementos, num eterno e caótico ir e vir. Sendo assim, não faz sentido examinar suas partes separadamente, é necessário examinar os componentes, as relações entretecidas e o todo. A Teoria da Complexidade vem mostrar a interdependência de todos os fenômenos, acontecimentos em rede (*idem*).

Apesar de não fazer parte do objetivo desta pesquisa realizar uma investigação detalhada sobre os reflexos destas descobertas na área da dança, é importante reconhecer que estas são revelações que no decorrer dos anos vão mudando a visão e o entendimento de mundo, contestando muito do que se considerava adequado e seguro, o que certamente é refletido em todas as áreas do conhecimento. Como esclarece Hubert Godard (2003, p. 23):

Não existe, no entanto, nenhuma regra que permita imaginar que qualquer modificação no espaço social leve, imediatamente, a mudanças reconhecíveis na produção coreográfica. O que se observa são períodos de acumulação de tensões estéticas que podem encontrar uma expressão artística só muito mais tarde, do mesmo modo que uma explosão social também é fruto de acumulações de tensões que num determinado dia, atingem um limite que obrigam a sua expressão.

De todo modo, é importante notar que, além das transformações paradigmáticas que vão sendo introduzidas lentamente junto às novas teorias científicas, a exemplo das citadas

acima, estamos tratando de um período histórico em que as descobertas científicas pós-revolução industrial – geradas em parte em função das duas grandes guerras mundiais – rapidamente se transformavam em tecnologia útil no cotidiano dos cidadãos, transformando diretamente seus hábitos. De acordo com Hobsbawm (1995, p. 507), “[...] as mais exóticas e revolucionárias descobertas da ciência tinham potencial tecnológico imediato, da telegrafia sem fio ao raio x”. Não se podia mais ignorar as consequências sociais das tecnologias que a ciência agora, e quase imediatamente, gerava.

## 2.2 NO “VAI E VEM” DAS MÚLTIPLAS INTER-RELAÇÕES, O CORPO QUE DANÇA

Com diversas mudanças acontecendo nas áreas científica e social no final do século XIX e começo do século XX, as concepções de corpo também não podiam deixar de seguir novos caminhos. Assim,

Neste período começam a aparecer estudos feitos por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que abordaram o corpo de uma forma diferente, buscando, de certa maneira a integralidade do sujeito. Delsarte (1811-1871) propôs um estudo da relação entre espírito e corpo, entre pensamento e gesto, motivado em função de problemas que tinha nas cordas vocais. Foi também o período em que surgiam os pioneiros da dança moderna – Isadora Duncan, Mary Wigman, Ruth St. Denis e Ted Shawn. Rudolf von Laban desenvolvia na Alemanha seus estudos sobre a análise e domínio do movimento. Nesta fase, o movimento humano começa a ser entendido como um fenômeno complexo; de certa forma, a dicotomia Cartesiana corpo-mente começa a ser questionada e trabalhos desenvolvidos para a saúde corporal trazem novas compreensões do movimento humano (NIVOLONI, 2008, p. 25).

Os movimentos vanguardistas, que no início do século XX se fizeram reverberar em todos os setores das artes, estimularam uma necessidade, por parte dos coreógrafos, de ruptura com os modelos vigentes que impunham uma visão mecanicista do homem na sua relação com a vida, trazendo uma grande transformação na dança. Iniciou-se um período de forte questionamento ao modelo do balé clássico, por exemplo, já que este representava, até então, o pensamento hegemônico sobre o que seria a dança cênica. No balé, os coreógrafos trabalhavam sem a participação criativa dos dançarinos, num processo de fazer combinar “os passos do vocabulário que vinha desenvolvendo-se lentamente durante quatro séculos, um

período portanto bastante longo” (SILVA, Eliana Rodrigues<sup>23</sup>, 2005, p. 84), em variações que acompanhassem a música de forma literal, geralmente trazendo temas de fantasias, ou irrealidades.

A partir do início do século XX começou-se a trazer à cena outras maneiras de se dançar e de se perceber a dança, de onde surgiram novas técnicas e abordagens corporais. É neste período que se esboçam as primeiras manifestações do que mais tarde seria denominado de dança moderna.

Modificavam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulário de movimentos, muitas teorias foram desenvolvidas e escritas sobre a dança, e a liberdade criativa se instalou. O mundo enfrentava a 1ª grande guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades ou fantasias, mas sim sobre a verdadeira condição humana, suas vitórias e fracassos (SILVA, Eliana Rodrigues, 2005, p. 85).

A linearidade e a unicidade, características da arte pré-moderna, começa a fragmentar-se e novas perspectivas criativas se abrem. Surgem diversos artistas criadores, cada qual com concepções bastante distintas sobre a dança. E, como rios que vão se dividindo em afluentes, esses artistas foram contaminando outras gerações que, não importando se estavam seguindo ou negando uma concepção anterior, ampliaram o espectro da dança.

O uso do centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna (SILVA, Eliana Rodrigues, 2005, p. 86).

No decorrer do século XX há alternâncias e momentos de intercessão entre diversas tendências estéticas, além da emergência de variados e significativos questionamentos sobre os processos de criação artística. Períodos distintos de reflexões sobre as relações entre a dança e as demais artes cênicas, e sobre o uso do corpo, se alternam ora negando, ora reiterando concepções anteriores.

Estabeleceu-se então uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação. A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de tarefas cotidianas e

---

<sup>23</sup> Pós-Doutora pela Université de Paris 8 (2004). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2000). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. Autora do livro “Dança e Pós-modernidade” (2005).

movimentação funcional; danças criadas a partir de *scores* previamente concebidos; de brincadeiras infantis; de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livres associações; de rituais; de jogos; de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; da manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática (SILVA, Eliana Rodrigues, 2005, p.99).

No final da década de 1950 uma efervescência de eventos artísticos que aconteciam em diversos espaços da cidade de Nova York se configurou em formas de expressão que possuíam um caráter de síntese de diferentes modalidades artísticas, tais como as artes visuais, a dança, o circo, o teatro, a música, muitas vezes sem necessidade de texto. Não havia enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como muitas vezes não havia separação entre o público e o espetáculo. Eram os chamados *happenings*<sup>24</sup>, responsáveis por uma intensa ação colaborativa entre as artes neste período.

O que estava acontecendo em New York naquela época era tão excitante que as pessoas interessadas em dança e performance estavam de alguma maneira misturadas com as pessoas de todo mundo artístico como pintores, escultores, escritores e até gente de circo!! No final da década de cinquenta, estava acontecendo uma série de performances na cidade chamadas de *happenings*, que não eram propriamente espetáculos de dança, mas eram shows onde estavam juntas várias manifestações artísticas.<sup>25</sup>

Interpenetrados por este movimento, alguns dançarinos e coreógrafos iniciaram uma prática de se reunirem, a exemplo das primeiras experiências realizadas numa igreja abandonada em Nova York – a *Judson Church* –, que viria a se tornar o famoso movimento intitulado *Judson Church Dance Theatre*, que romperá com os paradigmas vigentes na arte e dará origem a novas possibilidades organizativas de dança.

Personalidades como Steve Paxton<sup>26</sup> (1939), Ivone Rainer (1934)<sup>27</sup> e Trisha Brown (1936)<sup>28</sup>, dentre outros, foram cofundadores do *Judson Dance Theater*, onde desenvolviam

---

<sup>24</sup>

Disponível

em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3647](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647)>. Acessado em: 25 set. 2010.

<sup>25</sup> Entrevista de Douglas Dunn (dançarino e coreógrafo norte americano que estudou na escola de Merce Cunningham, atuante nos movimentos vanguardistas das décadas de 1960 e 1970) à Eliana Rodrigues – New York 1999 em SILVA, Eliana Rodrigues, 2005, p. 97

<sup>26</sup> Steve Paxton era americano, ex-aluno de Cunningham, influenciado pela arte experimental presente nos cenários nova yorkinos das décadas de 60 e 70. Desenvolveu, na década de 70, o contato-improvisação, forma de dança que se apoia em leis da física, como fricção, dinâmica, gravidade e inércia, e também de artes marciais, explorando a relação entre bailarinos. Essa idéia rompe com o vocabulário definido de dança.

<sup>27</sup> Ivone Rainer era americana, coreógrafa e cineasta, foi aluna de Graham e de Cunningham. Aborda o corpo pelo aspecto de suas infinitas variedades de movimentos.

<sup>28</sup> Trisha Brown também era americana, trabalhou em parcerias e coletivos, trazendo também o movimento

trabalhos e trocavam informações. “Uniram-se nesse projeto tendo como base apenas o afastamento de convenções institucionalizadas, do simbolismo codificado e das estruturas elaboradas do paradigma da dança moderna” (SILVA, Eliana Rodrigues, 2005, p. 102).

Arelado a este cenário, nos Estados Unidos vivia-se também o movimento da contracultura<sup>29</sup>. Este teve como característica principal, dentre outras, o fomento por uma parte da vanguarda artística e intelectual a um processo de revalorização das artes populares, comunitárias, e da arte de rua. Com isso, observou-se um reconhecimento das especificidades do circo, por exemplo, ao mesmo tempo em que foram propostas formas de intersecção entre diversas artes (BANNES, 1999)<sup>30</sup>.

Nota-se claramente uma tendência de retorno às tradições neste país no período pós Segunda Guerra. Segundo Sally Banes (1999), houve um dilema de como a cultura americana deveria ser concebida na era pós guerra, quando a geração mais jovem de artistas e críticos da década de 1960 assumiu o lugar de valorização das artes folk e populares, em contraposição à geração mais antiga – ou numa tentativa de criar “novas” tradições, vale ressaltar. Uma forte razão para que essas artes fossem abarcadas pela vanguarda americana vinha do fato de elas estarem associadas tanto a valores igualitários quanto à integração dessas manifestações com a vida diária, o que lhes concedia valor político e moral de acordo com crenças dessa geração vanguardista.

Pode-se inferir que a onda de *happenings* e o movimento da contracultura, que floresceu nos Estados Unidos na década de 1960, assumiram fundamental importância para uma prática dialógica entre as artes naquele momento, com forte ressonância nas especificidades de cada campo artístico em períodos posteriores. Como houve essa junção de diversas formas de expressão artísticas com pintores, dançarinos, atores, músicos, artistas de circo – todos atuando juntos –, esses eventos tinham a capacidade de retroalimentar tendências da época favorecendo o ambiente de troca de informações e interdisciplinaridade.

Os realizadores dos *happenings* faziam parte de uma vanguarda que, frequentemente, enriquecia sua inspiração com apresentações *folk* (eventos comunitários, tais como teatro de porão, peças de igreja, festivais) e populares (teatro de variedades e de revista, circo, espetáculo de menestréis, e outros). Essa influência pode ser encontrada tanto na própria estrutura compartimentada dos *happenings*, como em seu estilo e conteúdo, porém sempre

---

cotidiano para a cena. Ainda hoje tem uma companhia que leva seu nome, fundada em 1970.

<sup>29</sup> Surgido nos Estados Unidos na década de 1960, pode ser entendido como um movimento de contestação de caráter social e cultural que nasceu e ganhou força, principalmente entre os jovens desta década.

<sup>30</sup> Professora de história do teatro e história da dança na Universidade de Wisconsin, em Madison. Autora de **Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964**, dentre outros, foi crítica de artes cênicas do *Village Voice* e editora do *Dance Research Journal*.

de forma “reinventada”, como afirma, ainda, Sally Banes (1999, p. 132):

Os gêneros inteiramente novos das apresentações dos *happenings* são um terceiro aspecto do impulso para o folclore. Eles são “novas tradições”, invenções que tomam de empréstimo uma mistura das fontes mais antigas, inclusive o **circo**, os filmes mudos, os jogos de salão e outras diversões populares e *folk*, aparecem, porém, não como continuações ou adaptações dessas tradições específicas, mas como novas manifestações de arte com elementos familiares (BANNES, 1999, p. 132. Grifo nosso).

Seguramente se fez notar, em algumas composições coreográficas, uma reverberação deste resgate de formas de arte mais antigas, dentre elas a arte circense. Com o intenso convívio de artistas procedentes de vários gêneros, havia um meio propício à contaminação mútua entre as expressões artísticas envolvidas nos eventos. No período subsequente, a interdisciplinaridade tornou-se cada vez mais presente nas criações coreográficas das danças cênicas, havia uma ambição por parte de dançarinos e coreógrafos por novas habilidades, novos diálogos, e, assim, incrementavam suas performances com técnicas diversas – inclusive técnicas circenses – e as levavam a espaços inusitados, almejando, também, uma mudança de perspectiva por parte da plateia (SILVA, Eliana Rodrigues, 2005).

É importante lembrar que o período entre as décadas de 1970 e 1980 coincide com o período em que a arte circense passa a ser ensinada em escolas, facilitando a sua disseminação e acesso às pessoas provenientes de outras áreas. Assim, de acordo com uma dinâmica coevolutiva, podemos sugerir que uma aproximação entre a dança cênica, que vinha se configurando, e o circo ocorreu neste período no qual câmbios paradigmáticos se esboçavam tanto no campo de um como de outro: a dança em busca de novos diálogos, novos espaços, e abrindo outras perspectivas para o público; e os saberes circenses passando a estar disponíveis em escolas. Esta confluência de fatores pode ter favorecido, então, o desencadeamento de um processo de hibridação dança/circo. Como colocou Britto (2008, p. 72), “ambientes interferem na configuração das estruturas, ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sobre as condições dos ambientes, interferem na sua re-configuração. Sistemas e sub-sistemas diversificam-se uns aos outros, ininterruptamente”.

Como percebemos, a estética (pós-moderna, para uns; contemporânea, para outros) vai se apresentando na dança com uma imensa variedade de possibilidades. Airton Tomazonni (2006)<sup>31</sup>, em seu artigo intitulado “*Essa tal de dança contemporânea*”<sup>32</sup>, traz reflexões acerca

---

<sup>31</sup> Jornalista, coreógrafo, professor do curso de Graduação em Dança da Fundarte/UERGS, diretor do Centro Municipal de Dança de Porto Alegre, coordenador do *Seminário Nacional de Dança e Educação*, e Diretor da *Bailimbombom Cia. de Danças*.



do tema e propõe que a dança contemporânea “não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança”. Seguindo esta linha de pensamento, não haveria um modelo de corpo, ou padrão de movimento, ou mesmo uma técnica dita universal. Cada investigação coreográfica irá escolher o seu suporte técnico, podendo-se, dessa maneira, reconhecer a diversidade e estabelecer interseções com múltiplos estilos e técnicas de treinamento.

A pesquisadora Helena Katz (2003)<sup>33</sup> sugere, ainda, que a dança contemporânea é aquela que indaga ao seu público, havendo necessidade de reflexão por parte deste e, sendo assim, a fruição não é instantânea. Para ela, não importa a técnica que é utilizada, mas o “como” ou “para que” se faz determinado movimento. Ou seja, o importante é a elaboração de um discurso coerente.

Esses são alguns dos olhares que se debruçam sobre o tema e que, ao mesmo tempo em que estabelecem conexões, podem apresentar contradições, evidenciando a complexidade e “dialogicidade” do assunto.

O certo é que cada investigação artística vai, em seu percurso, estabelecendo parâmetros e procedimentos corporais de acordo com suas proposições cênicas e poéticas (NIVOLONI, 2008), podendo utilizar-se tanto da exploração de movimentos a partir da experimentação de cada indivíduo, quanto da recombinação ou reconfiguração de movimentos pré-definidos por técnicas específicas. Seria a elaboração de um discurso próprio a cada grupo, e, mais ainda, a cada projeto coreográfico.

### 2.3 DENTRE INUMERÁVEIS POSSIBILIDADES, O AR: A DANÇA AÉREA

Como vimos, foram várias as transformações que se fizeram notar na dança, abrindo-lhe uma gama de possibilidades para a inovação, dentre as quais destacaremos aquelas referentes aos espaços de apresentação utilizados por esta arte, que foram ampliados significativamente. A dança começa a invadir mais intensamente as áreas externas, tal como parques, topos de prédios, dentre outros espaços. Além disso, os limites do que poderia ser apropriado para coreografia se expandiram, de forma que diversas suposições sobre a dança

---

<sup>32</sup> Em artigo publicado no site *idança*, disponível em [www.http://idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/](http://www.idanca.net/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/), acesso em janeiro de 2011.

<sup>33</sup> Em seu artigo: **O corpo como mídia do seu tempo**. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>. Acessado em: 10 jan. 2011.

foram questionadas, ignoradas ou vieram abaixo. “As plateias viram os coreógrafos mudando as orientações espaciais, dançarinos colocaram seus corpos suspensos no ar” (BERNASCONY; SMITH, 2008, p. 4)<sup>34</sup>.

A exploração de novos espaços para a dança teve fundamental importância na busca por uma transformação nas relações entre os artistas e o público. Podemos citar, como exemplo de experiência onde houve uma investigação do movimento em espaço não convencional, o trabalho de Trisha Brown, que, na década de 1960, explorou a dança no topo de “arranha céus” e em paredes, alterando a perspectiva do público. Em *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), o dançarino descia do alto de um prédio, caminhando pela parede, suspenso em cordas de segurança, brincando com a gravidade no espaço vertical (BERNASCONY; SMITH, 2008, p. 4).



**Figura 5:** “Man Walking Down the Side of a Building” (1970).  
Fonte: site da Trisha Brown Dance Company: Disponível em:  
<[www.trishabrowncompany.org/](http://www.trishabrowncompany.org/)>. Acesso em: 10 jan. 2011.

Em *Skymap* (1969), Brown fez uma coreografia dançada no teto, na qual a plateia deitava-se no chão para que pudesse assistir ao trabalho, rompendo claramente com as fórmulas estabelecidas anteriormente. Procedimentos destabilizadores como este, além de denunciar as incertezas das fronteiras entre campos artísticos, também trazem para o espaço das discussões vias não convencionais de interpretação e criação, lançando ao mundo perspectivas diferenciadas sobre o fazer artístico. As perguntas sobre quais espaços poderiam ser dançados, e que movimentos poderiam ser dança, alimentaram as discussões. Quanto ao público, a proposta de um novo modo de ver e apreciar a obra de arte se fez presente, tirando-o

<sup>34</sup> Jayne Bernasconi é dançarina, coreógrafa e professora adjunta de dança na Universidade de Towson. Nancy E. Smith é Mestre em dança pela UCLA (Universidade da Califórnia – San Diego).

do lugar de observador para o território da experiência.

Alwin Nikolais, um dos pioneiros na escola germânica de dança, foi outro artista cuja investigação focalizou, dentre outras coisas, o uso do espaço não convencional. No começo dos anos de 1960, durante um de seus processos coreográficos, ele trabalhou a colocação de obstáculos no caminho dos dançarinos para confundir-lhes o processo da dança. Assim, conseguia que eles pusessem muito mais atenção em uma dificuldade física para ultrapassar aqueles obstáculos do que em estar tentando contar histórias com a dança (BERNASCONI; SMITH, 2008). Em 1960, ele criou “*Sorcerer*”, colocando um dançarino pendurado em uma corda, o que permitia que ele suspendesse o corpo em alguns momentos e depois voltasse ao chão, com a coreografia se desenvolvendo neste contínuo. Seguindo essa mesma linha de trabalho, também coreografou “*Ceremony for Bird People*”, na França. Esta coreografia foi apresentada numa rua da cidade por ginastas locais suspensos por cordas penduradas nas árvores (BERNASCONI; SMITH, 2008).

Vemos aqui, mais uma vez, a proximidade desta vertente da dança com o material que antes servia apenas ao circo, além, é claro, da utilização do espaço aéreo, tão presente no espetáculo circense. Há, também, algo em comum com certo aspecto da dramaticidade característica dos números de risco no circo, onde a representação está em demonstrar e vivenciar, em público, o próprio processo de adaptação do corpo a situações extra cotidianas e de risco.

Parece-nos que alguma referência ao que hoje é denominado de “dança aérea”<sup>35</sup> pode ser encontrada em algumas das experimentações supracitadas. A dança-aérea é um tipo de dança em que o dançarino fica suspenso com a utilização de aparatos como trapézios, elásticos, tecidos, cadeiras suspensas, dentre outros, e a investigação do movimento se dá a partir dessa situação do corpo suspenso, podendo eventualmente ocorrer o contato com o solo. Este tipo de dança possui convergências com os números aéreos de circo, já que envolve aparelhos, técnicas e riscos característicos dos mesmos, e também das práticas de escalada, apesar de trazer abordagens investigativas mais relacionadas à área da dança.

Pareceu-nos interessante aproximar o leitor de alguns exemplos práticos que podem ter esboçado, de certa forma, uma perspectiva de aproximação entre os campos da dança e do circo, muito embora não se trata aqui de sugerir um marco exato, uma data precisa na história

---

<sup>35</sup> Já encontrávamos esta denominação no meio circense em períodos anteriores para tratar dos números aéreos como corda indiana, trapézio e lira. Mas, aqui, estamos nos referindo a esta denominação dentro do meio da dança, que vem sendo cada vez mais utilizada na atualidade. Apesar de não a encontrarmos como conceito em muitos trabalhos acadêmicos, já encontramos muita referência a esta categoria em programas, críticas, festivais e *press-releases*.

para algo como a hibridização entre tais campos de conhecimento. Partilhando da proposta do historiador Peter Burke (2003): “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2003, p. 31). Tudo está se transformando o tempo todo, e o começo de um processo é dificilmente identificado de forma unívoca. O que aqui se propõe é que, como já foi apontado, nesse período, em que a dança se encontrava num momento de busca intensa por novos territórios de investigação, houve um ambiente propício ao diálogo entre linguagens distintas, o que favoreceu não apenas uma aproximação entre dança e circo, mas também com outras áreas de conhecimento.

## 2.4 MÚLTIPLOS DISCURSOS DO CORPO QUE DANÇA

Como vimos, o século XX testemunhou o aparecimento de diversas tendências estéticas e, junto a elas, profundos questionamentos engendraram-se sobre os processos de criação artística e as novas concepções espaço-temporais, assim como sobre o próprio entendimento de corpo. Aproximações férteis entre arte, ciência e tecnologia se fizeram notar, trazendo à tona mudanças nos modos de se perceber, compreender e produzir arte. Este foi um século, enfim, marcado por distintos períodos de reflexão sobre a relação da dança com as demais artes cênicas, suas abordagens e dramaturgias possíveis.

Dentro desse contexto, a década de 1980 parece ter se apresentado como de especial relevância no sentido de ter existido, neste período, uma grande diversidade estilística, muitas vezes até em um mesmo dançarino. Em períodos antecedentes, parecia haver uma necessidade maior por parte dos dançarinos de buscar referências em uma única linha de abordagem corporal, ou seja, de seguir o trabalho de um coreógrafo. Segundo a crítica de arte e professora de história da dança, Laurence Louppe, em seu artigo “Corpos Híbridos” (LOUPPE, 2001), houve nos anos 80 o que ela chama de “uma perda das linhagens, que se definiam por ligarem a elaboração de um estado de corpo com o conjunto de princípios estéticos e filosóficos de um grande criador, não só de espetáculos, mas também de corpos”.

A dança contemporânea mudou radicalmente o conceito de corpo, um corpo agora hiper-aparelhado, ocupado em experimentar a interação de linguagens corporais, técnicas, cênicas, em entrelaçá-las (FREITAS, 2009) e também em esgaçar os limites do corpo.

Ratificando essa tendência do corpo contemporâneo em habitar diversidades, na trilogia “dança - corpo que dança - ambiente onde está inserido esse corpo” (BRITTO, 2008), surge, por exemplo, uma vertente da dança contemporânea que, procurando dinamizar-se diante de um mundo cheio de velozes transformações, de riscos, de uma busca desenfreada pelo novo, encontra em um aspecto condutor da narrativa circense – o risco – um forte componente para expressar tais aspectos. “O risco como estética assume forma em muitos espaços na contemporaneidade e assim correr riscos, em todos os sentidos, aparece como forma de ser contemporânea (GUZZO, 2009)”. O homem realizador, moderno, necessita arriscar-se. De acordo com Guzzo (2004, p. 62):

A ciência, assim como a política, tomou o conceito de risco como base para seu discurso e tornou-se autoridade para falar do que é ou não seguro para nós humanos. A ciência por sua vez, apoia-se num uso de riscos para futuros muito distantes de nós, riscos que influenciarão nossos netos, nossos bisnetos. Por exemplo, a clonagem de seres-humanos, o advento da inteligência artificial. Somos obrigados a optar agora para riscos prováveis em 100, 200 anos. A incerteza do presente nos faz desejar o futuro. As desigualdades sociais, a sujeira do planeta, a destruição da natureza, a possibilidade de guerras destruidoras, o fim da água, o esgotamento do petróleo.

Todos esses assuntos estão constantemente nos tomando a atenção e acabam por habitar o nosso imaginário. Estas “são forças que convivem diariamente com a subjetividade humana no século XXI e transformam seus hábitos, seus sonhos, suas formas de cultura, seus corpos. Mudam as ameaças, mudam os medos, mudam os riscos” (GUZZO, 2004, *loc.cit.*). Tal relação faz-se notar, conseqüentemente, nas formas de representação simbólica do corpo, que também se transformam. Este fenômeno torna-se compreensível quando partimos do entendimento de corpo como um corpo que se organiza criando, recriando e sendo recriado pelo ambiente que o cerca, simultaneamente contaminador e contaminável de culturas (FREITAS, 2009). Um corpo permeável, múltiplo, cuja busca por ferramentas simbólicas também tende a ser múltipla, complexa. De acordo com Freitas (2009, p. 4), “capaz de dar visibilidade simultânea às possibilidades que pululam no universo. Um corpo cuja existência perfaz-se nas relações entre permanência e mutação, similitudes e diferenças, tendências e espontaneidades”.

A dança, então, se apresenta como um processo investigativo e comunicativo que expõe peculiarmente o trânsito corpo-cultura através do enredamento de diversos componentes sígnicos presentes em seus procedimentos, os quais envolvem, entre outras coisas, processos criativos, configurações, abordagens pedagógicas, temas de inspiração,

relações entre o intérprete e o público, instâncias que se transformam à medida que o ambiente e o corpo também se modificam. De acordo com Britto (2008, p. 15):

Quando se entende a dança como algo que inscreve no corpo esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações de mundo e o modo de viver nele, então o corpo passa a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente.

Aqui sugere-se que, ao organizar-se no corpo, a dança assume a peculiaridade deste (e da arte como um todo) de ser uma “antena” do seu tempo, configurando mecanismos de comunicação entre o mundo, o corpo que nele vive e a dança que esse corpo faz (BRITTO, 2004). Então, na busca por re-significações para o elemento *risco*, tão presente no imaginário contemporâneo, é possível que uma vertente sua tenha se aproximado do circo, já que o risco representa uma das bases da dramaturgia circense.

Esse simulacro do risco, que esteve presente desde sempre na história do espetáculo circense ajuda-nos a entender algumas metáforas da vida cotidiana hoje como o risco-aventura<sup>36</sup>, a nossa relação com a morte e com o futuro ou as práticas corporais de risco como algo desejado, buscado e aclamado (GUZZO, 2009, p. 114).

Essa tendência à “simulação do risco” se faz notar no aumento do número de coreografias com um forte caráter acrobático e proezas corporais de risco, algumas vezes utilizando-se de aparelhos típicos do circo ou modificados a partir de uma releitura destes. Alguns exemplos são coreografias da *Cia Dani Lima*, que desenvolveu intensa pesquisa relacionada à dança no “tecido aéreo”. Esta companhia foi criada em 1997, no Rio de Janeiro, pela dançarina, coreógrafa e artista circense de mesmo nome, cujos primeiros trabalhos estavam centrados na pesquisa da dança aérea, com forte influência da linguagem circense, e que a lançaram em destaque na cena contemporânea da dança. Esta companhia constitui parte do objeto da presente pesquisa, e detalhes sobre a maneira como circo e dança se misturam em seus trabalhos serão abordados no próximo capítulo.

Outros exemplos que apresentam características híbridas entre estas artes são o grupo *Furia del Baus*, da Espanha, que mescla dança, teatro físico, circo e novas tecnologias; o *De La Guarda* (1992), da Argentina, que segue uma mesma linha; a *Compania de Danza Aérea*

---

<sup>36</sup> “O termo risco-aventura refere-se, apenas parcialmente, às novas modalidades de aventura e aos novos usos de antigas modalidades de jogos de vertigem. A opção por este termo, segundo Spink (2001) composto *risco-aventura*, foi feita para enfatizar um deslocamento importante dos sentidos modernos do risco que recuperam a aventura como dimensão positivada da gestão dos riscos” (GUZZO, 2009, p. 115).

*Brenda Angiels*, também da Argentina; o *Grupo Ares*, de São Paulo, de circo e dança, apenas para citar alguns exemplos.

No entanto é importante notar que existem peculiaridades quanto à maneira de se abordar e investigar o elemento risco e o espaço aéreo, sendo algumas mais relacionadas à estética e operacionalidade da dança, e outras mais relacionadas às do circo, como veremos no estudo das práticas artísticas de dois grupos específicos no próximo capítulo.

## 2.5 TRADIÇÃO E INOVAÇÃO; ENTRECRUZAMENTOS QUE IMPULSIONAM DESLOCAMENTOS

Todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas (SAID *apud* BURKE, 2003, p. 94).

A permanência das áreas artísticas no ambiente cultural ao longo do tempo será sempre condizente com a capacidade que elas possuem de interagir com o seu meio e, a partir dessas trocas interativas, reorganizarem-se continuamente. Isso significaria a sua constante renovação, condição necessária à sua permanência. É a partir da possibilidade de inserção e de conexão com outros textos, ideias, objetos e múltiplos olhares que os discursos se democratizam, se enriquecem e se extrapolam, apontando e descobrindo outros caminhos. Reflexões multiplicam-se em diferentes direções, mostrando-se saudáveis na medida em que mapeiam e questionam novas e antigas contribuições.

Cada modificação ou transformação nas áreas do circo ou da dança, cada encontro com uma nova informação, constrói conhecimentos que, por sua vez, condicionam as próximas trocas. As interações disponibilizam novas aberturas, novas formas de se conectar a outros conhecimentos, e assim a diversidade acumula-se no sistema cultural ao longo do tempo, garantindo-lhe de alguma forma a sua permanência, como também lhe proporcionando o seu caráter histórico, ou seja, aquilo que, conectando-o ao seu passado, permitirá possíveis futuros.

Assim, cada acontecimento vivenciado pelos campos artísticos em questão – circo e dança – é apreendido pelos seus participantes, pelos seus modos de organização, relacionando-se com a sua história, com o seu passado. Tudo está conectado de alguma maneira com os percursos organizativos vivenciados por tais áreas artísticas ao longo da sua

história. O seu passado possui importante papel na elaboração da sua autonomia, na forma como ela irá se auto-organizar continuamente diante das suas relações com o meio e com outros sistemas culturais e irá atualizar-se. É no diálogo entre velho/novo, tradicional/contemporâneo que novas abordagens vão se configurando, abrindo-se novas brechas.

A prática da dança e do circo são atividades humanas, nas quais cada uma delas é a expressão de uma corporalidade resultante de reivindicações conflituosas ao longo do tempo, e, por isso, sempre moventes. Em cada período da história, experimentações e questionamentos sobre as práticas corporais vão surgindo, podendo vir a estabilizar-se ou não, mas sempre incidindo de alguma maneira naquilo que está por vir. De acordo com Geraldini (2007, p. 81), “concepções sobre a forma, valores, funcionamento e utilizações corporais revelam indícios importantes de como as pessoas se referem a seu corpo, o habitam e o interrogam em determinada cultura e época”.

A aproximação dança/circo ou circo/dança, tal qual se observa hoje, possui base em um passado vivenciado durante décadas anteriores, mas que não deve ser entendida a partir de uma visão linear, determinista, em que um acontecimento causaria necessariamente o próximo, mas sim como um diálogo dinâmico entre história e inovação que, por vezes, faz emergir novos padrões.

O movimento das expressões culturais é algo complexo, um processo que abriga simultaneamente continuidades e rupturas, cruzamentos e especificidades, e no qual os conhecimentos tendem, além de deslocar-se e transformar-se, também a reter registros e assimilações de épocas prévias. A passagem seguinte registra bem a efetivação deste processo dentro do percurso evolutivo do circo:

De um ponto de vista mais abrangente, os conceitos de circo, espetáculo e artistas circenses devem ser relativizados. Há entre as heranças culturais dos circenses e as dos lugares para onde migraram, cruzamentos ininterruptos que resultaram em continuidades e inovações na construção dos espetáculos. Os circenses, ao se apresentarem aqui e ali como acrobatas, ginastas, mágicos, domadores, cantores, músicos, autores e atores, vão realizando trocas de experiências e ressignificações com outros modos e produções artísticas que, por sua vez, também são múltiplos. [...] No Brasil, ao mesmo tempo em que os circenses mantiveram alguns padrões próprios de sua tradição, eles também renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências de outros campos da arte (SILVA, Ermínia, 2007, p. 22).

Um processo semelhante pode ser observado no contexto da dança, já que muito do



que hoje pode ser entendido como dança seguramente não o seria em outros períodos históricos. Não obstante, um caminho precisou ser traçado, e não passamos abruptamente de um extremo a outro. Em um percurso sinuoso, a dança foi dialogando com o entorno, contaminando-se, absorvendo e gerando significados, demandando novas abordagens. Conforme já vimos, a dança desdobrou-se em rumos diversos ao longo do século XX, possibilitando o surgimento de múltiplas tendências do que conhecemos hoje como dança contemporânea, em que houve uma aproximação entre diferentes vertentes estéticas e uma experimentação de novas possibilidades, a partir do diálogo com outros campos artísticos.

O fluxo de informações contínuo e multidirecional, em que todos os participantes acrescentam ideias, pode dar início a um rompimento com pensamentos hegemônicos, com conceitos preestabelecidos, reconfigurando os saberes. A troca de experiência potencializada predispõe e oportuniza a produção de novos conhecimentos que é construída de forma participativa, a partir de um processo de atribuição de significado às informações recebidas, e na relação do sujeito com o mundo. Novas gerações re-interpretam o antigo, possibilitando um diálogo do tradicional com o contemporâneo, conhecimento construído e mediado por múltiplas entradas.

## 2.6 COEVOLUÇÃO, CIRCULARIDADE CULTURAL E HIBRIDISMO

No texto que segue, propomos uma inter-relação entre os conceitos acima citados (coevolução, circularidade cultural e hibridismo), partindo do efeito gerado pela contínua ação de uma dinâmica coevolutiva regendo os fenômenos do mundo, desde a própria complexificação do cérebro humano até a complexificação dos sistemas culturais, ocasionando a emergência de novas estruturas, novos padrões e novos comportamentos.

No livro *Desvendando o Arco-íris*, Richard Dawkins<sup>37</sup> investiga o fato de o tamanho do cérebro da nossa espécie ter se desenvolvido tanto em relação às outras. Para buscar uma resposta, o autor desenvolve uma analogia com a evolução entre *softwares* e *hardwares* para computadores, na qual, pelo caráter imbricado desta evolução, ela seria denominada de

---

<sup>37</sup> Richard Dawkins é zoólogo, etólogo, evolucionista. Formado na Oundle Scholl e no Balliol College, em Oxford. A partir de 1970 passou a ensinar, na Universidade de Oxford, disciplina de Comportamento Animal, sendo também membro do New College. Autor de diversos livros, como “O gene egoísta”, “O relojoeiro cego”, “O fenótipo estendido” etc. abordando, em todos, as relações entre natureza e cultura. Dawkins é conhecido pela sua forte adesão à teoria evolucionista e seu veemente ateísmo.

“coevolução auto-alimentadora”.

Como exemplo de “coevolução auto-alimentadora” ele aponta aquilo que significou para a evolução dos computadores a invenção de um dispositivo muito conhecido por nós: o *mouse*. Uma inovação tecnológica de um dispositivo de hardware que engendrou, por sua vez, uma grande inovação nos softwares.

O mais importante da história é que uma explosão de software engenhoso estava, num certo sentido, represada, esperando para se espalhar pelo mundo, mas teve de aguardar um dispositivo crucial de hardware, o mouse. Mais tarde, a disseminação do software GUI gerou novas exigências de hardware, que tiveram de ser satisfeitas de forma mais rápida e mais ampla para lidar com as necessidades da arte gráfica. Isso por sua vez permitiu um afluxo de softwares mais sofisticados [...] (DAWKINS, 2002, p. 372).

E assim a espiral auto-alimentadora *software/hardware* continua em direção a um futuro que nem podemos prever. Muitos elementos se encontram espalhados no sistema esperando a oportunidade para acontecer, podendo surgir de lugares imprevisíveis, isso porque esses lugares comportam e se constituem de elementos provocadores de rebuliços e instabilidades auto-alimentadoras necessárias aos rompimentos. Em outras palavras, uma vez que uma inovação se dá, uma série de outras que se encontravam no ambiente como possibilidades encontram um meio propício e passam a efetivar-se, ao mesmo tempo em que provocam novas transformações.

A “co-evolução” seria, justamente, esse desenvolvimento conjunto de “organismos”, e também do meio, em que uma mudança adaptativa num determinado “organismo” provoca uma mudança no meio e vice-versa. A “auto-alimentação” é o termo utilizado para se referir a qualquer processo no qual “quanto mais se tem, mais se obtém” e o autor faz uma analogia com o efeito bomba atômica, no qual se juntamos certa quantidade (chamada de “massa crítica”) de urânio 235, inicia-se a chamada reação em cadeia que seria a conhecida explosão da bomba atômica. Ou, no caso da cultura, um fenômeno análogo seria o das explosões de vendas dos best-sellers, em que a lista publicada das vendas alimenta o consumismo e influencia os futuros números das vendas. Seria como se, a partir do cruzamento de um limiar (a massa crítica), iniciasse, então, uma espiral auto-alimentadora (DAWKINS, 2002, pp. 368-369).

O mesmo autor sugere, ainda, que um avanço propiciador desse efeito coevolucionário em “espiral auto-alimentadora” no cérebro humano pode ter sido a linguagem, já que um mundo social no qual há a linguagem é um mundo completamente diferente daquele sem ela,

“as pressões da seleção natural sobre os genes nunca serão as mesmas. [...] Deve ter ocorrido uma seleção natural dramática em favor dos indivíduos equipados para explorar os novos meios” (DAWKINS, 2002, p. 375). Não apenas os cérebros se adaptaram para lidar com a nova linguagem, mas o mundo inteiro foi transformado em função da fala. A linguagem (o novo *software*) mudou o ambiente em que a seleção natural atuava sobre o cérebro (*hardware*). Esse fato impeliu uma forte pressão adaptativa para aperfeiçoar o *hardware*-cérebro para que ele pudesse dar conta de aproveitar as novidades possibilitadas pelo novo *software*-linguagem, “e uma espiral auto-alimentadora passou a funcionar com resultados explosivos” (DAWKINS, 2002, p. 373). Aqui estabelece-se uma analogia entre a relação hardware/software e a relação natureza/cultura.

Uma outra sugestão de *software* que participa na coevolução *software/hardware* trazida pelo autor – e que interessa especialmente para a presente pesquisa – é a unidade da herança cultural, que ele chama de “meme”. O meme seria, por analogia ao gene, algo que se replica de cérebro para cérebro, mas que, diferentemente do gene, não apresenta fidelidade de cópia, ou seja, ele geralmente se modifica quando chega em um cérebro novo, em um novo ambiente, adaptando-se a ele. Correlacionando-se com as informações já presentes, ele é contextualizado dentro do histórico deste cérebro, como se fosse traduzido por este cérebro, que por sua vez, o passa adiante. O que vale destacar aqui é que o 'meme' pode ser qualquer coisa que se espalha pela imitação; uma ideia, uma técnica, uma língua – e que esse processo contaminatório não seria possível se não fosse o fato de a imitação ter sido favorecida pela seleção natural. Os indivíduos têm a tendência biológica a imitar.

Os nossos ancestrais hominídeos certamente aprenderam habilidades vitais imitando-se uns aos outros. Entre os grupos tribais sobreviventes, a fabricação de ferramentas de pedra, a tecelagem, as técnicas da pesca, a culinária, o trabalho em metal, todas essas habilidades são aprendidas pela imitação. [...] O zoólogo Jonathan Kingdom sugeriu que algumas habilidades de nossos ancestrais começaram quando os humanos imitaram outras espécies. Por exemplo, as teias de aranha podem ter inspirado a invenção das redes para pesca [...] (DAWKINS, 2002, p. 386).

O que interessa destacar aqui sobre a teoria do meme é o papel de qualquer informação que passa por imitação no desencadeamento de uma espiral auto-alimentadora de coevolução dentro da própria cultura, em que, a depender da penetrabilidade e estabilidade no meio em que se inscrevem, tais informações (ou memes) propagam-se, modificando o meio no qual chegam, que, por sua vez, ficará favorável à entrada de outros memes afins, e assim por diante.

Podemos observar que a tendência à imitação – biologicamente valiosa, vale lembrar – se potencializou através de meios propagativos muito mais eficientes dos tempos atuais – como o computador e a televisão, fazendo com que os campos de conhecimento em geral e, por conseguinte, as áreas artísticas, possam estar com as suas fronteiras mais dilatadas. Assim como no caso da imitação das teias de aranha para fazer redes de pesca, o homem continua usando uma habilidade em função de outra de forma extraordinariamente criativa (positiva ou negativamente), que às vezes certa habilidade se conecta tão fortemente ao campo alheio, num processo “quase simbiótico”, que até parece que ela sempre fez parte daquele campo.

Trazendo tal abordagem para o processo de hibridização entre a dança e o circo, tem-se que informações do campo da dança adentraram o campo do circo e vice-versa, por afinidade e imitação, gerando processos criativos e resultados artísticos que por sua vez foram imitados de alguma maneira, e, sendo esse processo repetido continuamente, podemos dizer que foi desencadeado um efeito bola de neve dentre estes universos, em que as fronteiras vão se tornando cada vez mais imbricadas, podendo provocar a emergência de novos padrões.

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.

Mostremos agora um exemplo prático bastante significativo, retirado da entrevista com a dançarina e coreógrafa Dani Lima. Ela me relatou que na montagem de uma de suas coreografias em que utilizava o *corda*<sup>38</sup>, havia uma dançarina em seu grupo que queria muito fazer um movimento na corda que necessitava jogar o quadril para cima, sem os pés estarem no chão, ou seja, agarrada à corda e, a partir da força abdominal, fazer uma inversão vertical,

---

<sup>38</sup> Aparelho circense constituído por uma grande corda presa verticalmente, na qual a pessoa sobe e desenvolve movimentos a partir de “nós” ou “enrolações” que lhes possibilitam posições estáveis e também quedas e passagens.

e ela não conseguia. A coreógrafa, então, junto aos outros integrantes do grupo, começou a pesquisar como poderia ajudá-la a realizar tal feito. Colocaram banquinho, empurraram seu quadril, enfim, acabaram por pesquisar diversas possibilidades de idas e vindas na corda a partir do solo, utilizando-o para dar impulso e sem necessariamente distanciar-se dele em altura. Esse procedimento veio a permear sua pesquisa em dança durante muito tempo. Temos, então, que a partir de um olhar da dança para um elemento circense, todo um processo de reorganização foi desencadeado, inovador e singular, respeitando o corpo em questão, suas habilidades e limites. Nas palavras da coreógrafa:

Teve uma coisa engraçada, que tinha uma coisa que a gente fazia na corda que tinha que subir, ficar pendurado só nas mãos e jogar o bumbum pra cima pra prender a perna em cima e aí uma pessoa que tava embaixo girava a corda. E tinha uma menina que queria muito fazer aquilo, mas ela não conseguia jogar o bumbum pra cima porque faltava força. Aí eu inventei um jeito pra quem não conseguia, fazer ali embaixo, usando o chão de impulso. Então quando ela descia, ela quase já estava tocando o chão. E isso se demonstrou uma coisa maravilhosa, eu acabei descobrindo um potencial absurdo, que foi o que eu fiquei desenvolvendo anos e anos na minha companhia, e depois com a Intrépida também no espetáculo “Sonhos de Einstein”<sup>39</sup>, que tem uma coreografia que é basicamente esse material que é essa possibilidade de trabalhar o giro da corda bem baixo, então entrando, botando o pé no chão, saindo, trabalhando com o pé no chão, sabe? Usando a força centrífuga pra te segurar e você encontrar peso e apoio mas sempre entrando e saindo com o pé no chão. E foi uma coisa desenvolvida a partir de um erro, de uma impossibilidade. Abriu uma porta pra um outro jeito de fazer (informação verbal)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Dani Lima foi convidada a coreografar este espetáculo da Intrépida trupe, em que teve a oportunidade de estender a pesquisa de movimento descrita.

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Daniella Lima, via internet, no dia 03 de março de 2010.



**Figuras 6, 7, 8 e 9:** Cenas da coreografia “Piti”, da Cia Dani Lima (1998), nas quais se observam experimentações em giro baixo no tecido, utilizando a força centrífuga, comentado pela coreógrafa no texto acima.

Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

No depoimento da coreógrafa vemos que, além do desencadeamento de um processo de hibridação e adaptação dentro do seu grupo, o alcance da sua experimentação se expandiu a outro grupo – a *Intrépida Trupe*, um grupo de circo – em que a partir do contato com outros corpos e de procedimentos “mais circenses”, digamos assim, seguramente produziu efeitos diversos.

Propomos aqui a convergência com outro conceito teórico relacionado aos estudos de hibridismo cultural: o conceito da “circularidade cultural”. Segundo Peter Burke (2003, p.

94), “a metáfora do círculo é útil também para nos referirmos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão completas que o resultado pode às vezes ser ‘re-exportado’ para o lugar de origem do item.” O mesmo autor traz, ainda, um exemplo ilustrativo:

Alguns músicos do Congo se inspiraram em colegas de Cuba e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação (BURKE, 2003, p. 32).

O autor se refere a itens culturais que vão de uma nação a outra, mas que podemos trazer para o âmbito da hibridação entre áreas artísticas distintas como a dança e o circo. Vale frisar o entendimento trazido pelo autor de que esses itens se adaptam à cultura em que chegam, ou seja, eles se modificam nesse trânsito, são traduzidos e, ao retornarem à cultura da qual saíram, já estarão modificados e irão modificar-se mais uma vez e sempre. Vale lembrar que, considerando dança e circo como culturas, tal processo de adaptação e diversificação também ocorre quando leituras são elaboradas a partir de procedimentos distintos, como o são os da dança e os do circo. São sentidos que se constroem durante o próprio processo de exploração em ambos os ambientes.

O intenso trânsito de profissionais entre estas áreas artísticas se apresenta como um significativo percurso no qual o processo de circularidade cultural se faz notar na atualidade. Coreógrafos, iluminadores, dançarinos, artistas circenses, figurinistas, cenógrafos, vão de um campo a outro, levam um conjunto de informações consigo, se contaminam com o que encontram no campo alheio e trazem elementos encontrados, mas todas as informações vão se transformando no seu percurso adaptativo, em cada encontro com uma nova informação, com um novo corpo.

Com uma mobilidade pendular, estes corpos vêm e vão, conectam-se por afinidades, levam, trazem, permutam e replicam ideias/informações em ambiente diverso, de modo que são estes corpos em interação que co-atuam como agentes reorganizadores dos campos nos quais cooperam para produção de novas sínteses teóricas e artísticas (CORRAGINI, 2010, p.4)<sup>41</sup>.

Pensando-se circo/dança – há uma tendência global à hibridação, mas em cada prática local há diversificação - cada local (cada corpo, grupo) o faz de maneira distinta, provocando

---

<sup>41</sup> Encontrado em “Dramaturgia na Dança e Zona de Transitividade”, artigo publicado no VI Enecult – 25 a 27 de maio de 2010 – Facom, UFBA – Salvador, Bahia, Brasil, pela autora Sandra Corradini - Mestre em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2010).

uma diversificação dentro da própria hibridação, como pudemos conferir no exemplo artístico supracitado. Transpondo ideias trazidas por Sandra Corradini (2010) acerca das relações entre teatro e dança para o âmbito desta dissertação, temos que o circo e a dança ao interagirem:

Expandem-se como núcleos geradores de informação através da produção de sínteses teóricas e artísticas, sendo que ao mesmo tempo em que cooperam um com o outro para formulação mútua, tornam seus limites misturados e imbricados entre si, fazendo surgir, ainda, novos focos investigativos, os quais podem ou não se instalar como novas áreas de estudo, a depender da penetração e estabilidade no ambiente cultural em que se inscrevem (CORRADINI, 2010, p.6).

Podemos observar que hoje, além do trânsito de profissionais entre diversas áreas artísticas, as hibridações artísticas se veem muito mais potencializadas por conta do acesso à informação estar mais fácil, rápido e intenso através dos mecanismos de propagação extremamente eficientes do mundo globalizado, sempre incorporando novas tecnologias. No nosso cotidiano, é raro não ter acesso à internet. Vivemos cercados por tecnologias da informação e comunicação fomentadas pela popularização da rede mundial de computadores, que nos proporciona interagir e realizar atividades sem necessariamente nos deslocar do lugar fisicamente. Desta maneira, várias possibilidades de contato são criadas nos espaços de comunicação que se tornaram cada vez mais flexíveis e interativos. A cultura passa a agregar novos elementos e ter várias outras faces. É também a imersão nesse ambiente virtual que nos possibilita acessar e conhecer trabalhos de diversos grupos artísticos de inúmeras partes do mundo em alguns minutos. Há um *cyber*-espaço de interlocução entre saberes diversos, consistindo num lugar propício à contaminação entre áreas, mais um exemplo de percurso da circularidade cultural em sua forma mais atual.

## 2.7 CIRCO E DANÇA: CRISES E ENCONTROS

Hoje em dia temos vivenciado a emergência de uma nova cultura de circo. Ideologias, padrões e valores mudaram e um ponto a se destacar é que cada vez mais os indivíduos e a sua integridade física estão sendo protegidos, e estes já não arriscam mais tanto as suas vidas em função do entretenimento do público. Hoje seria inconcebível, por exemplo, espetáculos de morte como a luta entre gladiadores na Roma Antiga. Ou, ainda, trazendo um exemplo mais próximo, trapezistas voando sem uma rede de proteção, iriam suscitar, no mínimo, questionamentos e indignações.



Em muitas configurações de circo atuais o risco e a aparente iminência da morte, que antes eram os elementos principais constitutivos da tensão dramática, não perderam sua importância, mas agora contam com avançados aparatos de segurança que, de certa maneira, diluem a tensão de um risco real, e a atenção é transferida para as inúmeras possibilidades corporais (DOURADO, 2007, p. 20). Podemos observar uma transformação até mesmo estética com relação à segurança nos espetáculos de circo: por exemplo, a “lonja”<sup>42</sup> – que muitas vezes buscava ser disfarçada no circo tradicional, já que quanto mais perigoso o número parecesse, melhor – em muitos espetáculos atuais, de circo e também de dança aérea, é agora utilizada até mesmo como aparato propiciador de movimentos, constituindo-se como elemento central da pesquisa de movimento, não mais apenas como segurança.



**Figura 10:** Cena do espetáculo “Piti”, no qual há a utilização de aparelho semelhante a uma lonja circense, mas não com fins de segurança.

Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

Observo que o diálogo com a dança, atualmente, tem possibilitado ao circo um olhar mais atento às individualidades, às nuances de cada corpo.<sup>43</sup> É certo que tais afirmações não podem ser condizentes a todos os grupos de circo atuais, nem a todo tipo de dança com que o

<sup>42</sup> Equipamento de segurança utilizado no circo para realizar números aéreos e outras acrobacias de risco, constituído por uma corda, uma roldana e um cinto que fica na cintura do artista. Uma das pontas da corda fica presa ao cinto, a corda passa por uma roldana que fica no alto, presa à estrutura do circo e a outra ponta da corda fica na mão da pessoa responsável pela segurança; se o artista cair, o segurança ou “barreira” o sustenta através da corda.

<sup>43</sup> Aqui vale destacar que não me refiro ao trabalho corporal dos palhaços, o qual entendo que sempre foi desenvolvido a partir de cada indivíduo, de cada corpo, não havendo uma busca por uma homogeneização do movimento como acontecia, muitas vezes, em outros números circenses, como nas acrobacias aéreas, por exemplo.

circo dialoga, pois assistimos ainda muitas vezes a formas de treinamento corporal do dançarino e do circense a partir de técnicas hegemônicas exclusivas. Nesses casos, a afirmação acima não faria sentido, mas a partir da minha vivência como dançarina e artista circense, e também a partir da pesquisa documental e da análise dos grupos que compõem o objeto desta pesquisa, observo que tal afirmação se faz relevante em exemplos de grupos de circo atuais e também em grupos de dança que utilizam técnicas e/ou aparelhos circenses.

Dentro do universo circense, a dança, principalmente aquela que leva em conta as singularidades de cada indivíduo, aparece como uma informação nova. É, portanto, desencadeadora de processos de troca, atualizações, mudanças adaptativas em que tudo é transformado, tal como o corpo, a técnica circense que ali se desenvolvia e o que está chegando, neste caso, a dança. O contato com procedimentos e parâmetros de pesquisa mais relativos à dança traz um novo olhar e qualidade expressiva para o corpo circense.

Evidências de contribuições mútuas entre dança e circo se fazem notar nas atividades de grupos atuais e puderam ser conferidas durante a análise dos grupos que guiaram os estudos desta pesquisa. Na entrevista realizada com uma das fundadoras da *Intrépida Trupe*<sup>44</sup> (Vanda Jacques), por exemplo, ela relata que quando o grupo começou (1986), seus integrantes faziam aula de dança todos os dias com Graciela Figueiroa<sup>45</sup>, em que ela buscava, através da dança, integrar as habilidades e as especificidades de cada corpo que compunha o grupo.

Eram corpos muito diferentes mas a Graciela tinha aquela porção mágica nas mãos e envolvia a todos e ninguém se sentia menor porque não dava um *grand jeté*.<sup>46</sup> E aí foi uma construção bem de todos, cada um com a sua potencialidade, com as suas facilidades e com seus limites também (informação verbal)<sup>47</sup>.

Jacques conta que a *Intrépida Trupe* sempre foi constituída por gente que vinha de diferentes áreas artísticas: gente da dança, do teatro, do circo e “cada um vinha com seu corpo, com sua linguagem expressa ali e ia se deixando afetar pela maneira de fazer do outro

---

<sup>44</sup> Vale informar que este grupo fazia parte do objeto desta pesquisa, mas, devido a questões relacionadas à disponibilidade de tempo, optamos por retirá-lo, utilizando, porém, parte do material da entrevista que já havia sido realizada para complementar a pesquisa.

<sup>45</sup> Dançarina e coreógrafa uruguaia que viveu no Brasil, foi fundadora do grupo Coringa e marcou uma geração de atores e dançarinos nos anos setenta e oitenta. Seu trabalho se caracterizava pela atenção dada às individualidades, aos modos como cada pessoa se relacionava com seu próprio corpo. Hoje dirige o “Espacio de Desarrollo Harmônico – Rio Abierto” (Uruguai).

<sup>46</sup> Passo de balé de difícil execução.

<sup>47</sup> Entrevista com Vanda Jacques, realizada em 19 janeiro de 2010 no Espaço da Intrépida Trupe – Rio de Janeiro.

e acabava virando um grande caldeirão” (*ibid*), e daí as coisas iam se uniformizando, a tendência à hibridização ia se configurando gradativamente nos corpos, ao mesmo tempo em que expunha suas singularidades. “No caso dos palhaços, por exemplo, já era evidente que a coisa acrobática mais virtuosa não pegava tanto, era mais o cômico mesmo” (*ibid*).

Um outro aspecto relevante é que a maneira de aliar qualidades de movimento às técnicas circenses pode alterar significativamente as características de uma personagem e até a construção da narrativa de um espetáculo. E assim a utilização de exercícios de improvisação de movimentos, gerando um repertório amplo de movimentos não formalizados e gestos passa a ser também uma característica do circo contemporâneo que seguramente se intensifica a partir da utilização de procedimentos mais comuns à dança como ferramenta de pesquisa.

Na entrevista acima citada, a fundadora da Intrépida Trupe conta também que havia uma cena no espetáculo *Metegol*<sup>48</sup> (2006) na qual o grupo queria “retratar” um time de futebol, então fizeram exercícios ligados à dança e à capoeira, buscando esse “corpo jogador de futebol” em que a base era uma marcha e em cima desta marcha iam sendo feitos improvisos de movimentos e qualidades que remetiam a ações e estados corporais recorrentes em um jogo de futebol:

A gente começou a pesquisar o que seria esse corpo e todo e qualquer estado que a gente pudesse perceber e trazer pra cena, todo e qualquer estado desse corpo que é um atleta, que é um ser humano que se emociona, é um cara que vence os limites, é um cara que tá ali presente, mas a cabeça também tá numa câmera lenta de pensamentos e elucubrações. Teve um momento, por exemplo, que a gente trabalhou uma marcha, que era uma coisa ora andada, ora saltada e em várias direções, era um coletivo em marcha. Tinha uma coisa de movimento e direções e estados do corpo que ora era um grupo que atacava, ora era um coletivo que simplesmente andava, em outro momento era uma marcha que tinha tropeços, enfim, a partir de uma marcha criada em direções pelo espaço a gente foi introduzindo pequenas frases coreográficas de queda, de empurrão, de puxada, de rasteira (informação verbal)<sup>49</sup>.

Esta passagem exemplifica formas de imbricamento dança/circo na prática de um grupo de circo na atualidade. A Intrépida Trupe utiliza exercícios provindos da dança na busca de estados corporais para compor a dramaturgia do espetáculo. Desta maneira, os movimentos acrobáticos não são simplesmente executados, e sim inseridos dentro de um contexto dramático. Vale ressaltar que é uma dramaturgia alicerçada no movimento, no gesto e não

<sup>48</sup> Espetáculo da *Intrépida Trupe* de 2006, homenageando o jogo de futebol.

<sup>49</sup> Entrevista com Vanda Jacques, realizada em 19 janeiro de 2010 no Espaço da Intrépida Trupe – Rio de Janeiro.

na fala.

Notamos a dança ocupando um papel fundamental não só na preparação do artista circense e na estética dos espetáculos, mas, simultaneamente, na produção de novos entendimentos de corpo dentro do meio circense. A dança, como uma área de conhecimento, estimulou processos investigativos no corpo do circense. Observa-se, por exemplo, em alguns espetáculos, um detalhamento do movimento e sua especificidade ao que se pretende transmitir, no uso do corpo, no uso das suas diversas articulações fica evidente o cuidado em construir uma trajetória de movimento em que o esforço físico é utilizado de modo mais fluido, combinando força, ritmo e dinâmicas variadas que trazem outras qualidades às nuances dos saltos, às pegadas firmes das mãos dos trapezistas, aos saltos mortais dados no ar e sustentados na trajetória do corpo no ar, aliando lirismo ao risco explícito ou disfarçado, rearranjados tecnicamente no corpo habilidoso do circense. Pesquisas de movimento presentes nessas ações são impulsionadas pelas próprias necessidades do fazer do corpo, e emergem dos deslocamentos propiciados pelo trânsito de informações e diálogos cruzados entre estes campos (circo e dança), e todos os outros que estão no seu entorno.

A dança aérea, por sua vez, não apenas se utiliza de diversos aparatos típicos do circo como também tem se alimentado da técnica circense. Para uma maior habilidade do dançarino no espaço aéreo, ele está cada vez mais se apropriando do vocabulário circense. É importante notar que entendemos aqui a técnica não de forma dicotômica, em que os movimentos apreendidos estariam dissociados das emoções, imagens, percepções suscitadas, mas como tudo isso estabelecendo correlações simultâneas. Assim, aspectos ditos emocionais também são exercitados para uma adaptação no espaço aéreo, um espaço além do domínio em que estamos habituados, onde a perspectiva muitas vezes se torna invertida, “o mundo vira de cabeça para baixo”, os pés ficam fora do chão, necessitando um suporte emocional próprio em que, por exemplo, coragem e confiança aparecem como uma contribuição importante do treinamento circense para a dança.

Vemos atualmente companhias que desenvolvem a dança aérea, em que não são necessariamente identificados nos seus resultados artísticos técnicas ou aparelhos circenses, mas que trazem em seu elenco artistas familiarizados, de alguma maneira, com técnicas aéreas circenses, de modo a poderem sentir-se confortáveis no espaço aéreo. No entanto, a partir de um “olhar” proveniente da dança, do uso de procedimentos e parâmetros de pesquisa próprios dessa área, a bagagem circense se transforma, o foco muda e aspectos que não tinham importância se tornam relevantes e outros, antes protagonistas, desaparecem.

Todo esse processo acontece no corpo e entendemos aqui tal fenômeno como

acontecendo num trânsito simultâneo, no qual as informações que chegam são processadas, modificadas e expressas num fluxo contínuo de entrada e saída acontecendo simultaneamente, o corpo como agente transformador.

### **3 OS EXEMPLOS DA COMPANHIA PICOLINO E DA COMPANHIA DANI LIMA**

A arte e, no caso, a dança, não é meramente uma expressão artística no sentido trivializado que esta expressão costuma receber. [...] É uma manifestação de complexidade e de evolução, é um reflexo de valores mais elevados, que a humanidade tem tentado vivenciar (VIEIRA, 2005, p. 127).

Neste capítulo, cruzando os aportes teóricos que foram estabelecidos no decorrer da pesquisa com os aspectos levantados nos estudos de caso, analisamos imbricamentos entre dança e circo nas práticas artísticas da Companhia Picolino de Artes do Circo e da Cia Dani Lima de dança. Interessa-nos, nesse contexto, investigar o entendimento de corpo vinculado às suas estratégias criativas e treinamentos, os contextos em que estão inseridos tais criadores e tais grupos, assim como de que maneira estas áreas de conhecimento (dança e circo) se modificam quando trabalham juntas, suas convergências e divergências. É importante notar que são objetivos amplos e que os resultados obtidos serão sempre parciais, relativos àquilo que interessa à pesquisa e ao que o próprio contexto do pesquisador permite acessar.

Apesar de não se apresentar como objetivo da pesquisa uma comparação entre as duas companhias, alguns paralelos pontuais poderão ser traçados no intuito de elucidar aspectos específicos referentes à hibridação dança/circo que julgemos assim serem melhor acessados.

Entendendo que o nosso pensamento não se constrói de forma linear, na lógica unilateral de emissor e receptor de conhecimentos, e sim tecendo elos entre uma vivência e outra, e numa relação de troca com o ambiente (KATZ, 2005; VIEIRA, 2006), interessa-nos identificar o que podem o circo e a dança aprender um com o outro; a partir de construções associativas entre os diversos elementos que os constituem, como seus diálogos se extrapolam, equacionando democraticamente problemas que modificam suas realidades.

Supomos que em cada obra o conceber o corpo e também os resultados artísticos estão

relacionados com a própria forma com que as pessoas envolvidas têm de se relacionarem com o mundo; as suas vivências, anseios, dúvidas participam da estruturação de seus modos de olhar para a realidade e, conseqüentemente, das suas construções simbólicas. Ou seja, corpo biológico e culturalmente implicado com o meio ambiente, dotado de um sistema cognitivo apto a tecer múltiplas relações em que tanto o ambiente como o corpo estão ativos o tempo todo, um está construindo o outro, e ambos se transformam a cada acordo negociado e sempre em níveis crescente de complexidade (GREINER; KATZ, 2005).

Já que, na análise das companhias, as sínteses estarão sendo sempre elaboradas e atualizadas a partir de uma inter-relação entre aporte teórico, trechos de entrevistas e reflexões pessoais (a partir de análises videográficas), optamos por estruturar o texto quase que como um diálogo entre tais instâncias, acreditando, assim, estar sendo melhor condizentes com o próprio movimento de conexão de ideias, que, como sabemos, não acontece linearmente. Confiamos que esse procedimento possa suscitar o leitor a participar conosco de tais reflexões.

Julgamos importante acrescentar, antes das análises dos grupos, algumas informações referentes à Teoria do Corpomídia e ao conceito de *embodied mind*, já que há referência a tal aporte teórico neste capítulo, dialogando diretamente com as ideias desenvolvidas neste estudo. Também pensamos que são referências importantes porque conformam um entendimento de corpo, e mais que isso, um entendimento de mundo no qual, através dele, estruturamos, ao longo das disciplinas cursadas, o olhar para o objeto de pesquisa e, portanto, muitas vezes são compreensões que aparecem, de certa forma, subentendidas no texto.

### 3.1 CORPOMÍDIA

Há que se zelar pela produção de outras maneiras de nomear os permanentes processos de reorganização e co-autoria dos quais somos feitos. Pois somos co-criadores das informações que recebemos, ao mesmo tempo que seus transformadores e disseminadores (KATZ, 2005, p.1).

A teoria do corpomídia, desenvolvida em parceria pelas pesquisadoras Katz e Greiner (2001, 2003, 2005) nos últimos dez anos, toma como uma das bases de suas investigações o conceito de *embodied mind* elaborado pelos autores George Lakoff e Mark Johnson, o qual vem sendo aprofundado na área da neurociência e das ciências cognitivas e que interessa especialmente a esta pesquisa.

Na década de 1970 uma mudança paradigmática leva a uma reformulação profunda na

maneira de conceber a objetividade, a compreensão, a verdade, o sentido e também a metáfora. Tal mudança questionava o pressuposto objetivista de que seria possível o acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo. No novo paradigma, a ideia central é a de que “o mundo objetivo não é diretamente acessível, mas sim construído a partir de influências restritivas do conhecimento humano e da linguagem” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 13). O conhecimento da realidade nasce da combinação entre a informação dada com a percepção do sujeito conhecedor. E esta percepção, por sua vez, estará atrelada a tudo aquilo que o constitui, como sua anatomia, suas experiências anteriores, sua memória, e também com o contexto no qual a informação se apresenta.

Contemporâneos dessa mudança de paradigma, Lakoff e Johnson propõem uma teoria sobre a metáfora pondo em crise o enfoque objetivista da mesma (como simples ornamento linguístico) e atribuindo-lhe um status de “operação cognitiva fundamental” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 13). Para os autores, tendo como pano de fundo o pressuposto de que não existe uma realidade objetiva, “compreendemos o mundo por meio de metáforas construídas com base na nossa experiência corporal” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 22). Fazemos inferências a partir de algo que o nosso sistema sensório-motor já experimentou, já vivenciou, assim relacionamos uma informação nova com uma experiência já vivida.

Como podemos notar, todo esse pensamento colocava em questão a dicotomia cartesiana, a separação mente e corpo, e possibilitou a elaboração, por estes autores, quase duas décadas depois, do conceito de *embodied mind* (mente corporificada, encarnada):

[...] a mente seria 'corporificada', isto é, estruturada através de nossas experiências corporais, e não uma entidade de natureza puramente metafísica e independente do corpo. Da mesma forma, a razão não seria algo que pudesse transcender o nosso corpo: ela é também 'corporificada', pois origina-se tanto da natureza do nosso cérebro, como das peculiaridades de nossos corpos e de suas experiências no mundo em que vivemos. Com isso destrói-se o dualismo Cartesiano entre corpo e mente (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 28).

Vale ressaltar que apesar de trazermos uma referência aos estudos sobre a metáfora desenvolvidos por estes autores, estaremos focados, no decorrer da análise das companhias, em tecer um diálogo mais especificamente com o conceito de *embodied mind*.

Nesse sentido, outro autor que traz informações preciosas relacionadas ao funcionamento global do corpo e à participação da nossa experiência no nosso processo de

conceituação do mundo é o neurologista Antônio Damásio<sup>50</sup>, que aprofunda questões sobre este tema a partir de estudos detalhados sobre o funcionamento do cérebro, das imagens mentais<sup>51</sup> e das emoções humanas.

Tudo o que ocorre em sua mente se dá em um tempo e em um espaço relativos ao instante no tempo em que seu corpo se encontra e à região do espaço ocupada por ele. As coisas estão dentro ou fora de você. As que se encontram fora estão paradas ou em movimento. As que estão paradas estão perto, longe, ou a uma distância intermediária. [...] mas seu corpo é sempre a referência. Além disso, a perspectiva da experiência ajuda a situar não só objetos reais mas também ideias, sejam elas concretas ou abstratas. A perspectiva da experiência é uma fonte de metáforas em organismos dotados de capacidades cognitivas refinadas (DAMÁSIO, 2000, p. 190).

Tais estudos complementam-se apontando para a noção de que o nosso sistema conceitual e simbólico não acontece separado do corpo, desencarnado. Muito pelo contrário, acontece na nossa interação sensório-motora com o mundo. A perspectiva é a do nosso corpo, o que nos confere a condição de agentes, um corpo agindo em um instante específico e em um espaço específico e não tem sentido sem esse requisito (DAMÁSIO, 2000).

Concordando com essa linha de pensamento, a teoria do corpomídia aborda o conceito de corpo também como uma unidade global, abarcando corpo-mente-cérebro e tudo que faz parte deste sistema, suas percepções, afecções, emoções, motricidade. Nessa perspectiva, tudo isso é corpo e vai se construindo continuamente em um processo incessante de comunicação com o ambiente, em um eterno ir e vir, ambos transformando-se mutuamente, em coevolução.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. [...] Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente (GREINER, 2005, p. 130).

---

<sup>50</sup> Importante neurologista da atualidade, autor de livros como: *O erro de Descartes* e *O mistério da consciência*. Atualmente é professor de Neurociência na *University of Southern California*.

<sup>51</sup> O autor explica o significado do termo imagem empregado por ele: “[...] imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva. [...] A imagem não se refere apenas à imagem visual e também não há nada de estático nas imagens” (DAMÁSIO, 2000, p. 402).



O corpo seria, então, o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações seriam apenas depositadas. No corpo/mente o exercício de ir e vir inclui o aprendizado cognitivo sensório-motor em que seus diversos sistemas (neural, esquelético, ligamentar, muscular, endócrino) se encontram intrinsecamente relacionados para fornecer uma estrutura básica de suporte para os nossos pensamentos, movimentos, ações no mundo. Isso se dá a todo instante no corpo. Um estado de prontidão permanente que fornece informação com precisão a todas as células do corpo resultando na coordenação global. E assim relacionamo-nos com outras formas no entorno. Corpo e ambiente condicionam-se mutuamente (KATZ, 2005). “É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão” (GREINER, 2005, p. 131).

O corpo, então, impõe e responde a desafios que precisam ser negociados nos diversos campos por onde pretende agir; social, tecnológico, cultural etc. Dentre as distintas áreas de atuação do corpo, as possibilidades de experiências são também diversas. O corpo, em meio a um fluxo incessante de informações, transita pelos campos modificando-se, dialogando, traduzindo e, assim, constrói informações que dão coloridos diversos aos seus modos de gesticular, de se mover, se vestir, enfim, de expressar-se.

Podemos dizer, assim, corpo híbrido, de identidade móvel, que a cada instante inaugura um modo diferente de ser que não corresponde mais ao que ele era pouco tempo atrás, dada a rapidez e a intensidade de informações que o atravessam, modificando-o.

Assim, nos debruçamos para apreciar e trazer para o cenário das discussões, onde e como o corpo que dança e o corpo circense se imbricam em seus diálogos que deles faz emergir um modo diferente de se fazer dança, fazer circo, incorporados por essas duas técnicas. Em que momento de suas elaborações híbridas seus corpos se fundem num modo diferente de fazer dança-circo ou circo-dança? Em que isso importa ao corpo? Em que importa ao circo, à dança? É nas relações de trocas que o corpo, um ambiente provisório, constrói ajustes sensíveis que instauram possibilidades estéticas diferentes. É no corpo que se processam sistemas culturais e comunicacionais sempre em trânsito.

### 3.2 A CIA DANI LIMA

Um dos grupos eleitos como campo de observação para o desenvolvimento deste trabalho, conforme mencionado anteriormente, foi a Cia de Dança Dani Lima. Esta companhia foi fundada em 1997 e durante muitos anos o seu trabalho se viu permeado por uma pesquisa de linguagem entre dança e circo, mais especificamente na dança aérea.

Dani Lima, fundadora e diretora da companhia, é dançarina e coreógrafa, tendo trabalhado durante muitos anos como artista circense. Em seu depoimento durante a entrevista ela relata que o seu contato inicial com a dança foi através do balé, técnica que cursou dos nove aos quinze anos, seguindo aquilo que era um costume das famílias de classe média. Já o seu encontro com o circo se deu no início da década de 1980, quando fez aulas de acrobacia com Breno Moroni e o grupo Abracadabra, grupo de circo-teatro que foi uma referência muito importante para o novo circo no Brasil. Em 1984, estimulada por sua curiosidade e o desejo de maior conhecimento nessa área, a coreógrafa e pesquisadora entrou para a Escola Nacional de Artes do Circo (RJ), onde esteve estudando por dois anos. Em 1986, fundou, junto com outros artistas, a Intrépida Trupe, passando a integrar este grupo de circo de grande repercussão e que veio a se tornar a sua “escola” durante treze anos.

Em 1997, a partir de inquietações pessoais, veio à tona a necessidade de desenvolver um trabalho de pesquisa de movimento e de composição que não cabia, naquele momento, na Intrépida Trupe. Inicia, então, uma nova etapa em suas investigações fundando sua própria companhia, a Cia de Dança Dani Lima, que iniciou tendo como base a dança aérea. Nesse mesmo ano, o Panorama Nacional de Dança, sob a direção artística da coreógrafa Lia Rodrigues, acolhe o seu estudo coreográfico que viria a constituir o espetáculo “Piti”. Em 1998 a companhia estreia este espetáculo na íntegra, em que desenvolve intenso trabalho com o “tecido circense”, mas partindo de procedimentos e parâmetros de pesquisa da dança, o que veio a permear a pesquisa de linguagem da companhia durante vários anos.

Em 1998, Dani Lima gradua-se em jornalismo na PUC. Desde 2001 ela integra o corpo docente da Faculdade de Dança e recentemente também do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu: Estudos Avançados em Dança Contemporânea: coreografia e pesquisa, ambos da UniverCidade/RJ. É Mestre em Teatro pela Uni-Rio (2005) e, como resultado da sua pesquisa de dissertação, publicou o livro “Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues”.

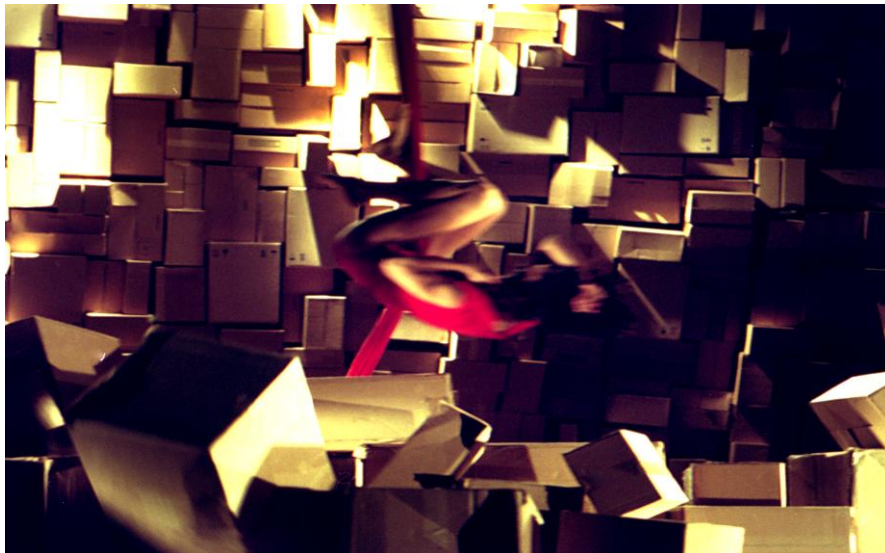
Devido à necessidade de um recorte mais específico para delimitação da pesquisa, estaremos nos debruçando na análise do espetáculo *Vaidade*, de 2001, e, de todo modo, traçaremos pontes também com aspectos referentes a outros espetáculos que integram a trajetória da companhia, em que o diálogo dança/circo nos pareceu relevante para o estudo.

### 3.3 O ESPETÁCULO “VAIDADE”

Este espetáculo teve a sua pré-estreia na 10ª edição do Panorama RioArte de Dança (2001). Ele leva ao palco reflexões sobre como este sentimento está presente no dia a dia das

peças, em que, livre de julgamentos, a vaidade é tratada como parte intrínseca de todo ser humano. “A vaidade como ponto de partida para a vida humana, como teia de fundo das relações interpessoais”<sup>52</sup>. O que interessa discutir não é a imagem que geralmente está associada ao sentimento de vaidade (culto ao corpo, corrida desenfreada às academias ou às cirurgias plásticas), mas, como explica Dani Lima, “o que queremos falar é sobre a necessidade que temos do espelho do outro para construirmos nossa identidade, sobre a busca frenética do indivíduo por atenção e aceitação na sociedade”(idem).

Neste espetáculo os bailarinos, que também são atores, desenvolvem coreografias aéreas, e também no solo, e dividem a cena com imagens e depoimentos de pessoas na rua, “num vídeo que interage com o espetáculo num big-telão montado com caixas de papelão amontoadas”(idem). Em “Vaidade” a autora dá continuidade à sua pesquisa dentro da linguagem da dança-teatro, “além de manter outras de suas duas principais características: a exploração no palco de um humor tragicômico, ancorado na pesquisa de uma gestualidade urbana, e a exploração radical da dança aérea” (idem).



**Figura 11:** Cena do espetáculo “Vaidade”, em que a dançarina derruba uma parede de caixas de papelão a partir de um giro no tecido.  
Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

O espetáculo conta, ainda, com música ao vivo, composta especialmente para ele por Felipe Rocha e executada pela Banda Brasov (que acompanha a companhia desde sua primeira apresentação). Os cinco integrantes da banda, aliás, não só executam as canções em

<sup>52</sup> Retirado do site da companhia. Disponível em: <[www.mediamania.com.br/.../danilima/p3.htm](http://www.mediamania.com.br/.../danilima/p3.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2011.

cena, como também interagem com os bailarinos durante a apresentação.

Nota-se que o contexto no qual está inserida a autora, a larga experiência teórico-prática e a sua vivência em uma cidade cosmopolita alargam as possibilidades inferenciais que contribuem para o seu posicionamento crítico, de questionamento acerca da experiência humana e, por conseguinte, de produção de discurso através da arte.

O circo, como campo experiencial da autora, aparece neste trabalho como ferramenta auxiliar na sua produção de subjetividade. Um objeto com o qual ela está acostumada a lidar, já inscrito em seu corpo e que, portanto, participa facilmente das suas construções imagéticas.

Como nos lembra Paul Churchland (2004), a nossa percepção envolve conhecimento continuamente atualizado a partir das nossas experiências, assim como o desenvolvimento de habilidades específicas. Dependendo do tipo de habilidades perceptivas que desenvolvemos na nossa prática do dia a dia, nos tornamos mais sensíveis para determinada área. Conforme suas palavras no livro *Matéria e consciência*:

[...] uma romancista ou psicóloga pode ter uma percepção contínua de seus estados emocionais muito mais penetrante de que a do restante de nós”, ou “um astrônomo pode reconhecer os planetas, as nebulosas e as gigantes vermelhas em meio ao que, para outros, não passa de salpicos no céu noturno (CHURCHLAND, 2004, p. 125).

Sobre uma coreografia sua mais recente, na qual certo aspecto circense ainda aparece mesmo “quase sem querer”,<sup>53</sup> a própria Dani Lima relata :

Quando eu estava no processo criativo de “Falam as Partes do Todo” eu pensava: “Ai, legal uma pessoa que nunca pisa no chão”. Eu acho que eu ter pensado nisso vem do fato de eu ter tido a história que eu tenho, não é? Isso de alguma forma habitava o meu imaginário. Eu acho que eu venho trabalhando muito no sentido do “não espetacular” ultimamente, movimentos menos heroicos, menos extraordinários, menos espetaculares, mas em algum lugar eu acho que isso faz parte da minha história também e talvez volte a aparecer. É que é um *know how* que eu sinto que está em mim, muitos anos dedicada a isso, tem um gozo de jogar com isso também, sabe? (informação verbal)<sup>54</sup>.

Como confirmamos neste exemplo, a imaginação está intimamente ligada à percepção e, conseqüentemente, à nossa experiência sensório-motora. A nossa perspectiva é a do nosso

---

<sup>53</sup> Esse trecho da entrevista refere-se ao espetáculo da Companhia Dani Lima “Falam as Partes do Todo” (2003), no qual aparentemente não se encontram inseridos elementos circenses, mas a diretora chama a atenção para o fato de que “algo” de circo havia ali, uma quase imperceptível referência à sua experiência que ela compartilha neste depoimento.

<sup>54</sup> Entrevista concedida por Dani Lima, via internet, no dia 03 de março de 2010.

corpo, a partir dele criamos outras situações, imaginamos e através da imaginação associamos imagens e estruturamos parcialmente experiências em termos de outras, criamos metáforas, é a nossa “narrativa sem palavras” (DAMÁSIO, 2000).

### 3.4 DANÇA E CIRCO NA CIA DANI LIMA

Conforme explicitado anteriormente, a perspectiva do corpomídia traz a noção do corpo não como um recipiente onde as informações são simplesmente inseridas, mas como um sistema vivo, sempre em processo, em que todas as novas informações que chegam irão se relacionar com as que já estão e, sendo assim, cada corpo “lê” uma nova informação à sua maneira, de acordo com a sua história genética e cultural. Mais uma vez, o neurologista Antônio Damásio traz exemplos elucidadores de como isso acontece no nosso corpo:

Os padrões neurais e as imagens mentais dos objetos e acontecimentos exteriores ao cérebro são criações do cérebro estreitamente relacionadas com a realidade que leva a essa criação. [...] A imagem que vemos tem como base alterações que ocorreram no nosso organismo, no corpo e no cérebro, consequentes à interação física desse objeto particular com a estrutura física do nosso corpo. [...] Em outras palavras, as peças necessárias para essa construção existem dentro do cérebro, prontas a ser escolhidas – selecionadas – e colocadas numa certa configuração (DAMÁSIO, 2004, p. 210).

No trecho acima citado Damásio oferece um exemplo de como ocorre um processamento a partir de um contato visual com um objeto concreto, mas que podemos ampliar tal entendimento para outras esferas do nosso contato sensitivo com o mundo, a nossa interação multidimensional inclui padrões visuais, auditivos, motores e emocionais (DAMÁSIO, 2000). O que importa atentar aqui é para o fato de que não existe uma realidade única, cada corpo, agente no mundo, entende a realidade à sua maneira, relacionando-a com a sua estrutura física e com a sua experiência.

Um dos pontos onde estas discussões se tornam férteis nesta pesquisa refere-se à questão do treinamento e do momento em que procedimentos distintos, carregando seus modos específicos de olhar para o corpo, se cruzam. Por exemplo, se pegarmos uma pessoa que a vida toda treinou determinada técnica, como o karatê, essa informação vai estar presente em seu corpo, inscrita nos seus gestos. No caso de ela iniciar o aprendizado de outra técnica

corporal, ao entrar em contato com uma nova informação, recorrerá àquela que já faz parte do seu corpo, que já é corpo, para estabelecer um novo padrão de movimento, re-organizando-se a partir dos princípios organizativos pré-existentes em um processo de adaptação.

O depoimento de uma das integrantes da Cia Dani Lima ilustra satisfatoriamente esta questão. Tatiana Miranda foi atleta, ginasta olímpica por 7 anos, integrando a seleção brasileira e trabalhou com circo, fez cursos na Escola Nacional de Circo e outros cursos livres na área.

Eu vim do circo e do esporte para a dança. O que sinto é que tive um intensivo trabalho de descondicionalização daquilo que o meu corpo tinha aprendido até então, que eram movimentos com muita força, explosão, pouca mobilidade de tronco. Então tive que aprender a relaxar (o que foi difícil!), a me entregar, a trabalhar com a leveza, articular mais o corpo de uma forma geral, uma vez que estava muito habituada a me movimentar como um "bloco" (informação verbal)<sup>55</sup>.

Como nos lembra Helena Katz, “Treinar significa construir mapas corticais<sup>56</sup>. Assim, deve-se conectar o mais estreitamente possível a ambição estética de um corpo à sua ação de treinamento técnico”. Desta maneira, a ideia de uma técnica de dança universal que seria válida para todo tipo de dança e para todo corpo, que ainda permeia nosso imaginário, não encontra ressonância nesta pesquisa. Julgamos relevante abordar esta questão, pois ainda há implícita no senso comum a noção de que o balé é uma técnica que serve de base para tudo. Apesar de possuir uma aplicabilidade ampla, conectando-se bem a distintas estéticas, seus exercícios conceitualmente impõem um modelo corporal único que não observa as singularidades, e, em realidade, como podemos observar na fala supracitada, nem sempre irão facilitar o aprendizado corporal.

[...] a dança existe na ação do corpo que dança, que pratica e se familiariza com seja qual dança for, e algumas práticas corporais distintas possuem similaridades, podendo atuar de forma colaborativa para o desenvolvimento de habilidades referentes a uma determinada dança (NIVOLONI, 2008).

Na entrevista realizada com Dani Lima esta ideia pôde ser reforçada quando ela relatou que, na escolha dos integrantes para o espetáculo *Vaidade*, teriam que ser pessoas que

---

<sup>55</sup> Entrevista realizada, via internet, com Tatiana Miranda, em janeiro de 2011.

<sup>56</sup> “A cada nova experiência do indivíduo, redes de neurônios são rearranjadas, outras tantas sinapses são reforçadas e múltiplas possibilidades de respostas ao ambiente tornam-se possíveis. Portanto, "o mapa cortical de um adulto está sujeito a constantes modificações com base no uso ou atividade de seus caminhos sensoriais periféricos". Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n05/tecnologia/referencias.htm>>. Acessado em: 10 jan. 2011.

pudessem fazer um treinamento, sobretudo na parte aérea, que demandava força, coragem, vontade. E ela não sabia bem por que, muita gente que fazia *jazz* pegava rápido. E ela nunca havia feito *jazz*, mas esses corpos que vinham do *jazz* tinham um tipo de preparo que possibilitava mais o seu trabalho. Já os bailarinos clássicos pareciam ter mais dificuldade, “às vezes chegavam umas meninas que tinham feito balé a vida toda, mas tinha algo com relação aos braços, não conseguiam sustentar o peso” (informação verbal)<sup>57</sup>.

Ela revela, ainda, que era mais comum trabalhar com gente de dança que ela treinava em circo do que o contrário. “Porque se a pessoa veio do circo e nunca fez dança é mais difícil, tem uma dureza que é mais difícil de se encaixar” (*idem*).

Tal referência à técnica circense como “dura”, usando inclusive metáforas relacionadas com guerra, militarismo, pode ser encontrada também em outros depoimentos, como o de Tatiana Miranda descrito acima (“me movimentava como um bloco”) ou no de outro integrante da companhia, que declarou: “eu olhava as pessoas do 'circo-circo’<sup>58</sup>, os circenses, parecia que eles tinham uma **carcaça de músculos como uma armadura**, como que preparados para a guerra! Difícil de penetrar”<sup>59</sup>. Ou, ainda, no depoimento de Anselmo Serrat (diretor da Cia Picolino), quando ele especifica o trabalho na companhia: “O que eu buscava era provocar, principalmente como 99% eram artistas circenses, era fazer com que eles **relaxassem** para se entregar à dança”. Ou, ainda, “eu não buscava o comportamento rígido do **militarismo** do circo, trabalhando com uma coisa muito mais solta, muito mais livre”.<sup>60</sup>

Provavelmente, tal rigidez está relacionada com um treinamento característico das técnicas nas quais o movimento tem uma finalidade exata e pré-concebida, seria aquilo que, no circo, o aproxima do esporte ao buscar o suprassumo do limite – você tem que, por exemplo, dar um salto mortal e cair milimetricamente calculado num fio de arame. Está claro que o treinamento para tal façanha exige um controle muscular, uma atenção extrema para a sua eficácia, um acesso restrito ao caminho do acerto. O que queremos chamar a atenção para esse ponto (“acesso restrito ao caminho do acerto”) é que se a pessoa, no exemplo citado, resolve deixar o corpo mais descontraído, articulá-lo mais, variar a dinâmica durante a execução do movimento, enfim, se ela desloca a sua atenção do fim almejado, é provável que o objetivo não seja alcançado. Porém, utilizando-se o treinamento específico com tal finalidade (de explosão, de precisão, de atenção), mas transformando o seu objetivo,

<sup>57</sup> Entrevista concedida por Dani Lima, via internet, no dia 03 de março de 2010.

<sup>58</sup> Ele está se referindo àquelas pessoas que treinavam intensamente técnicas circenses.

<sup>59</sup> Entrevista realizada em janeiro de 2011 com Vinicius Salles, integrante da Companhia Dani Lima, na ocasião do espetáculo analisado. Grifo nosso.

<sup>60</sup> Entrevista concedida em Salvador-BA, em setembro de 2010. Grifo nosso.

alargando-o, relativizando-o, contextualizando-o dentro do todo da obra, muitas nuances poderão ser incorporadas ao movimento.

Ao assistirmos ao espetáculo *Vaidade* pudemos observar, por exemplo, certos princípios utilizados nas acrobacias de solo do circo (impulsos, tipos de apoio), mas que ali exigiam menos precisão, sofrendo adaptações, nos duos, nas subidas nos tecidos, modificando as suas qualidades corporais. No espetáculo *Vaidade*, Dani Lima trabalhava, então, nesse trânsito, ao mesmo tempo em que tinha que haver uma disponibilidade corporal específica para o trabalho dos aéreos (força, coragem etc.) e em algumas “pegadas”<sup>61</sup> em duos, era uma linha de dança mais “articulada”, jogando com nuances de tempo, de qualidade de movimento, tinha que estar percebendo tudo isso, existia uma atenção no como e/ou para que o corpo faz o que faz, segundo palavras da própria coreógrafa.

A dança que eu trabalhei tinha muito a coisa de brincar com o tempo e o espaço, consciência do peso, esse olhar pra isso. Tinha que ter a possibilidade de perceber, de você tá ali fazendo uma baita força mas tá jogando no tempo, tá jogando com outras coisas que não eram só de fazer truque, eram coisas de outra natureza (informação verbal).

Nesse sentido, no caso do uso do tecido circense no espetáculo, estabelecia-se uma relação maior de “passividade” do que de controle do aparelho, como é habitualmente abordado em espetáculos circenses, como aponta Vinícius Salles: “na Dani, é um corpo passivo, passivo ao aparelho, não há controle do aparelho, ou domínio, como no circo tradicional”.<sup>62</sup> No entanto notamos que essa aparente passividade, paradoxalmente, exigia certo controle, o que não deixa de requerer uma abordagem técnica específica, como veremos posteriormente.

---

<sup>61</sup> Utilizando um termo abordado na própria entrevista com Tatiana Miranda: “em sequências no solo, ousávamos um pouco mais nas “pegadas” dos duos ou trios, por termos uma destreza acrobática.

<sup>62</sup> Entrevista realizada em janeiro de 2011 com Vinicius Salles, integrante da Companhia Dani Lima.





**Figura 12:** Espetáculo “Piti”  
Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

Entendemos que em todo aprendizado técnico de dança, ou de qualquer outra habilidade corporal, há um processo de familiarização com os movimentos, demandando a necessidade de treinos, de ensaios, improvisos. Qualquer que seja a estratégia criativa, implica, em algum nível, no desenvolvimento de habilidades técnicas relativas àquele processo que precisam ser dominadas e entendidas em seu significado. Isso exige consciência músculo-esquelética relacionada à experiência do próprio corpo, ao contexto que se apresenta e às situações diversas que se relacionam ao tempo de realização da tarefa. É o que nos permite reconfigurar padrões que existiam como possibilidades, de acordo com nossas escolhas investigativas.

Para entender a ideia de uma “consciência músculo esquelética”, mais uma vez recorreremos aos estudos de Antônio Damásio. Ele explica que quando o corpo interage com um objeto (desde um objeto concreto, a um lugar, ou uma dor), todos os mecanismos sinalizadores da estrutura corporal (pele, músculos, retina etc.) colaboram para a construção de imagens, ou seja, padrões neurais que mapeiam essa interação. É através deles que temos consciência do nosso estado corporal interno e também deste em relação ao ambiente (DAMÁSIO, 2000). Mais uma vez, vamos em direção à compreensão da mente como fenômeno corpóreo (LAKOFF; JOHNSON, 1999). O nosso senso do que é real está embasado no nosso corpo, cérebro em interação com o ambiente. A nossa razão está atada ao

nosso corpo, como descreve Damásio:

Dado que a mente emerge num cérebro que é parte integrante de um organismo, a mente faz parte também desse organismo vivo. Embora seja possível dissecar esses três aspectos de um organismo sob o microscópio da biologia, a verdade é que eles são inseparáveis durante o funcionamento normal do organismo (DAMÁSIO, 2004, p. 206).

O mesmo autor explica, em seu livro *O Mistério da Consciência* (2000), que as informações que chegam através da experiência sensório-motora alimentam um processo de desencadeamento de aprendizagem que é organizado pelo cérebro, em que cada nova aprendizagem serve de pré-requisito para outras similares e mais complexas.

A experiência e a vivência são fundamentais para a implementação desses saberes corporais, o que exige disponibilidade e implicação no exercício investigativo do movimento. Cada situação vivenciada predispõe um aumento da capacidade perceptiva do corpo, ampliando a sua condição de absorver e responder com mais prioridade e fecundidade a outras intervenções que acaso possam cruzar seus caminhos.

Quando um organismo se ocupa de um objeto<sup>63</sup>, intensifica-se sua capacidade de processar sensorialmente esse objeto, aumentando também a oportunidade de ele vir a se ocupar de outros objetos – o organismo está preparado para mais encontros e interações mais detalhadas. O resultado global é um maior estado de alerta, um enfoque mais nítido e um processamento de imagem de melhor qualidade (DAMÁSIO, 200, p. 236).

Em cada circunstância na qual o corpo se encontra precisa ter as condições de sua estrutura física reguladas a cada momento para se manter em condições de sobrevivência no meio (DA SILVA, 2009)<sup>64</sup>. Um tipo de consciência no corpo (chamada por Damásio de proto-self) está lidando com a sua aceleração cardíaca, com as negociações entre equilíbrio e desequilíbrio a cada instante, com a intensidade de força muscular necessária, a orientação espacial em relação a tudo o que o circunda, inclusive atentando a uma possível exposição do corpo a situações de perigo. Tais experiências sensório-motoras estão “expondo as estruturas cognitivas do corpo a uma profusão de 'objetos' (sensações, emoções, percepções, pensamentos etc.)

---

<sup>63</sup> O autor refere-se aqui não somente ao objeto “coisa”, mas também ao objeto como circunstância experienciada. “O termo objeto é empregado em um sentido amplo e abstrato – uma pessoa, um lugar e um instrumento são objetos, mas também são objetos uma dor específica ou uma emoção” (DAMÁSIO, 2000, p. 409).

<sup>64</sup> Hugo Leonardo da Silva é Mestre em Dança pela UFBA (2008) e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. A sua dissertação “Poética da Oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação” foi publicada em livro pela EDUFBA (2009).

os quais acompanham a atividade, possibilitando a esse corpo a concepção de unidade, tudo está acontecendo a um todo que é ele mesmo” (DA SILVA, 2009, p. 100).

É importante notar que, no caso, por exemplo, da situação do corpo em um aparelho aéreo circense, toda a atividade em que o corpo entra para regular-se evoca memórias associativas do corpo, ligando-o a situações similares antes vivenciadas. Por exemplo, uma situação de adaptar o peso do corpo em um aparelho, estando de cabeça para baixo, pode acionar conexões, mesmo sem percebê-las, que reconstruam memórias de outras situações que implicaram uma negociação corporal semelhante, e com sensações associadas (agradáveis ou não). Podem acionar conexões com outras atividades que envolvem perigo, altura, e também fazer aflorar o seu aprendizado cultural e social relacionado à ideia de confiança ou medo, a depender das associações sensitivas realizadas (DA SILVA, 2009). Um acontecimento que denuncia o funcionamento indissociável entre corpo-mente-cérebro.

Conectando este assunto com a entrevista realizada, a coreógrafa Dani Lima aponta como contribuição do circo para a dança, justamente a questão da riqueza de possibilidades de espaço que podem ser oferecidas ao corpo:

Acho que tem o lugar da mudança de perspectiva que é muito bom pra dança, você pode mudar a perspectiva do corpo, subverter a perspectiva vertical “pé no chão”. Isso abre, né? Cria novas percepções, acho bacana. A possibilidade de ampliar o espaço pra além de um domínio em que a gente está habituado, a subversão das perspectivas, o uso dos aparelhos.

Desse modo, concordando e ampliando o sentido das palavras da coreógrafa descritas anteriormente, podemos propor que a complexidade do espaço circense, ofertando ao corpo uma ampla diversidade de experiências (ora se está saltando no chão, ora equilibrando-se em um fio, ora pendurado de cabeça para baixo) proporciona uma prontidão perceptiva de grande amplitude, estimulando, também, a capacidade que temos de associar experiências vividas. Submetido a uma mudança gravitária fora do comum, na qual a verticalidade é questão de momentos, o bailarino no espaço aéreo acaba desenvolvendo novas modalidades adaptativas, acessando também outros níveis de percepção.

Desafios, limites ou regras utilizados em processos criativos ou em aulas, na realidade se referem a estratégias investigativas que de certa forma proporcionam novas esferas perceptivas. Essas estratégias podem ser estabelecidas por inúmeras vias, desde questões do plano imaginário até questões do plano físico, concreto, da nossa relação com a gravidade (NIVOLONI, 2008, p. 52).

Entendendo os espaços proporcionados pelas técnicas circenses, principalmente neste caso, o espaço aéreo, como um 'meio-ambiente' novo para o corpo dançarino, encontramos ressonância nas palavras de Jorge de Albuquerque Vieira (2005, p. 121):

Com o crescimento do espaço ao redor do corpo, aumenta a divergência entre os movimentos deste e os externos, aumenta assim o conhecimento. À medida em que meios-ambiente se tornam mais amplos, desenvolvem-se estruturas mais complexas, possibilitando a adaptabilidade a esses espaços.

Porém é importante notar que quando o corpo é exposto a muitas repetições, aquilo que poderia ser um aspecto desencadeador de inovações pode se tornar um hábito, ou seja, o corpo aprende a ir sempre por um caminho semelhante, podendo significar uma restrição de vocabulário, um vício de movimento. Principalmente quando se trata de uma técnica consolidada. “Todo vocabulário tende a conter uma determinada coleção de associações de movimentos e a não conter outras” (KATZ, 1997, p.18).

Nesse sentido, Dani Lima pontua que o circo muitas vezes traz uma dramaturgia de movimento que ela denomina “dramaturgia do truque”. Em um número aéreo de circo, por exemplo, o suspense, o incrível, aquela sensação do “quase impossível”, muitas vezes constitui o ponto principal. Há uma valorização de determinadas figuras – utilizando um jargão circense – ou de determinados truques. É como se eles constituíssem um fim dentro do todo do espetáculo; todo o esforço foi feito para chegar ali, naquela forma ou acontecimento considerado incrível e assim, muitas vezes, além dos caminhos do movimento se repetirem, as passagens ficam esquecidas e o que se prioriza é um encadeamento de truques. E nesse ponto ela relata procedimentos que utilizava nas suas investigações criativas com o grupo e que sugerimos que podem ser considerados como contribuições ao circo, a partir do olhar de alguém familiarizado com a dança:

Então, tudo era feito neste sentido de tentar trabalhar o truque do circo, mas tentar fazer de outro jeito, tentar jogar também com a composição de uma sequência, com o tempo, não só um encadeamento de truques. No circo em geral tem truque, truque, truque, truque e as passagens muitas vezes são esquecidas. Então tinha uma preocupação de como tornar as passagens tão importantes quanto os truques. Porque eu acho que a dança não tem isso. Tudo é dança. A gente fazia as sequências, então, (chave de cintura, desenrolada<sup>65</sup> etc.) dando ênfase nas transições. Esse tipo de exercício. Na verdade era usar as possibilidades que o circo dá em termos de você expandir a expressividade do corpo, subindo, caindo, tirando na altura, mas também não fazer isso pra mostrar que você domina o aparelho, que eu acho

---

<sup>65</sup> Posições e truques referentes à “corda indiana” e ao “tecido aéreo”.

que muitas vezes é a tônica do circo, mas também pra aproveitar o seu potencial expressivo naquilo (informação verbal)<sup>66</sup>.

A partir dos relatos de Dani Lima e das observações dos espetáculos, nota-se que ela utiliza certos parâmetros de pesquisa e de composição que são mais comuns aos procedimentos de improvisação em dança, como, por exemplo, “brincar” com o tempo, com a qualidade de movimento, textura de movimento, fluxo, etc., e levar isso para o trabalho com os aéreos, para a técnica circense, ampliando a aproveitando a potencialidade expressiva advinda da mistura da dança com o circo.

[...] A questão que eu trazia era, por exemplo: 'quero fazer isso aqui tudo molengo, quero fazer tudo duro'. Eu dava uns exercícios tipo, “bela e a fera”, tinha que fazer uma mesma sequência como a bela e como a fera e isso não era teatralmente falando, era em termos de linha, em termos de registro de tempo, por exemplo. A gente tinha um exercício também que era subir e descer inúmeras vezes no tecido, buscando cada vez trabalhar o registro de tempo de uma forma diferente. Desde ser muito lento a ser muito rápido: subir lento, descer rápido; subir rápido descer lento; parar no meio, trabalhar com pausas; fragmentar o tempo. E também pensava na iniciação, como é que cê chega no aparelho e como é que cê sai dele, se vai pro chão, se fica em pé, se pula dele. Então tinha já essa ideia de que não era só chegar ali e fazer o truque. Tava ali fazendo força, mas tava também percebendo outros aspectos.

Dani Lima ressalta a sua preocupação no sentido de que as possibilidades que se abrem a partir do diálogo dança/circo sejam exploradas em prol da expansão da expressividade em cena e não uma mera demonstração de virtuosismo. Vemos, no exemplo acima citado, o uso de metáforas pela coreógrafa, buscando trazer sensações para o corpo e, conseqüentemente, para os movimentos executados.

---

<sup>66</sup> Entrevista concedida por Dani Lima, via internet, no dia 03 de março de 2010.



**Figura 13:** Espetáculo “Piti”.  
Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

Nas entrevistas nota-se, por exemplo, que havia uma preocupação com o sentido da obra como um todo, com o entendimento por parte dos dançarinos. No caso do espetáculo *Vaidade*, a coreógrafa junto aos integrantes fizeram uma ampla pesquisa sobre identidade, (eles dão seus depoimentos durante o espetáculo), entrevistaram pessoas na rua<sup>67</sup>, havia um ambiente de estímulo à discussão sobre os temas que estavam sendo abordados. Como se pode notar no seguinte depoimento: “Falávamos, discutíamos sobre o que era natural, artificial, como afirmamos a nossa identidade. Trabalhávamos esse corpo em contradição, em tensão, perdido em sua condição humana, frágil, tentando se agarrar em alguma explicação” (informação verbal)<sup>68</sup>. Buscava-se estimular o imaginário como uma das vias de acesso para executar e modificar gestos.

Em termos coreográficos, buscava-se levar um sentimento, um estado, para o movimento para compor o sentido da cena. No seu espetáculo *Piti* (1997), cuja temática tratava do comportamento histérico, uma das estratégias coreográficas utilizadas pela artista para configurar cenicamente tal comportamento se deu através do uso do tecido em giro constante, acompanhado de sucessivas entradas e saídas de bailarinos que eram ao mesmo tempo puxados da cena. Esses movimentos repetitivos configuraram um campo de tensão permanente, interligando todos os acontecimentos da cena. O estado de tensão estava sempre presente.

Depois, no *Vaidade*, Dani Lima relata que uma metáfora que permeava o trabalho de

<sup>67</sup> Essas entrevistas vieram a constituir um vídeo que foi inserido no espetáculo, projetado sobre uma parede de caixas de papelão amontoadas que simbolizavam as memórias. E durante o espetáculo brinca-se com isso, com essas memórias que vão construindo a identidade de cada um.

<sup>68</sup> Entrevista realizada em janeiro de 2011 com Vinicius Salles, integrante da Companhia Dani Lima.

pesquisa de movimento foi em torno da relação do feto com a mãe em fase de gestação e também nas reações desse indivíduo quando vai ao mundo: “pensei no ser humano que deixa a proteção do útero materno e passa a buscar a aceitação, a atrair a atenção, olhares e aprovação”. Os tecidos foram explorados e simbolizavam o cordão umbilical. E ela conta que era um trabalho difícil porque as posições no tecido muitas vezes eram desconfortáveis, apertavam a barriga, necessitava-se fazer muita força e ao mesmo tempo existia a tentativa de fazer aquilo com o máximo de prazer para dar uma sensação de acolhimento, de envolvimento, para tentar ser acolhido por aquele tecido.



**Figura 14:** Espetáculo “Vaidade”  
Fonte: Foto - Cafi

Supomos que essa busca por uma sensação, que em geral não estava associada àquele movimento ou posição “circense”, se apresentou como parâmetro exploratório desencadeador de uma reorganização do corpo, de uma procura por redes de conexão inusitadas para um vocabulário já estabelecido. Era uma situação de limite, de desafio (de transformar uma sensação em outra, por exemplo) que provocava novos padrões de movimento. O circo trazia outra perspectiva espacial para a dança se organizar ali, a dança, por sua vez, propunha uma nova maneira do corpo se ajustar àquele elemento. Era aí que circo e dança se imbricavam. O que faz uma coisa se modificar é o relacionamento com outras coisas, o contato com a diferença. Uma coisa realmente se modifica quando ela entra em crise, e ela entra em crise quando em contato com algo fora do seu repertório de possibilidades, gerando desestabilidade (BRITTO, 2008).

Seguindo essa dinâmica, outro recurso exploratório de pesquisa de movimento foi feito no solo, com roupas, vestindo um casaco de várias maneiras, por exemplo. Entendia-se qual era o mecanismo e depois, sem o casaco, testava-se o movimento de vestir, de envolver,

mas sozinho. E ao fim, experimentando aquele movimento de envolvimento, só que com uma pessoa, ou no tecido circense<sup>69</sup>, “vestindo” a outra pessoa, “vestindo” o tecido. De acordo com a coreógrafa:

Mas era um pouco quase como se pegar a “coisa roupa” que vem do tecido que é um objeto e trazer para o corpo, assim como pegar do corpo e levar pro objeto, sabe? Tinha esse lugar. Tanto a qualidade que tem na “vida real”, tentar trazer ali pra aquele objeto, tanto a qualidade do contato do corpo com o tecido gostoso que te envolve pra um movimento de dança.



**Figura 15:** Espetáculo “Vaidade”  
Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

Aqui encontramos um procedimento que ilustra bem a questão anteriormente tratada, em que se entende que o corpo não é um recipiente e, conseqüentemente, que a dança não é um algo a mais a ser inserido no corpo. Ela se inscreve como uma nova organização de movimentos e gestos ordinários que já constituíam o corpo e ali estavam como possibilidades de serem re-arrumados, criando novos padrões.

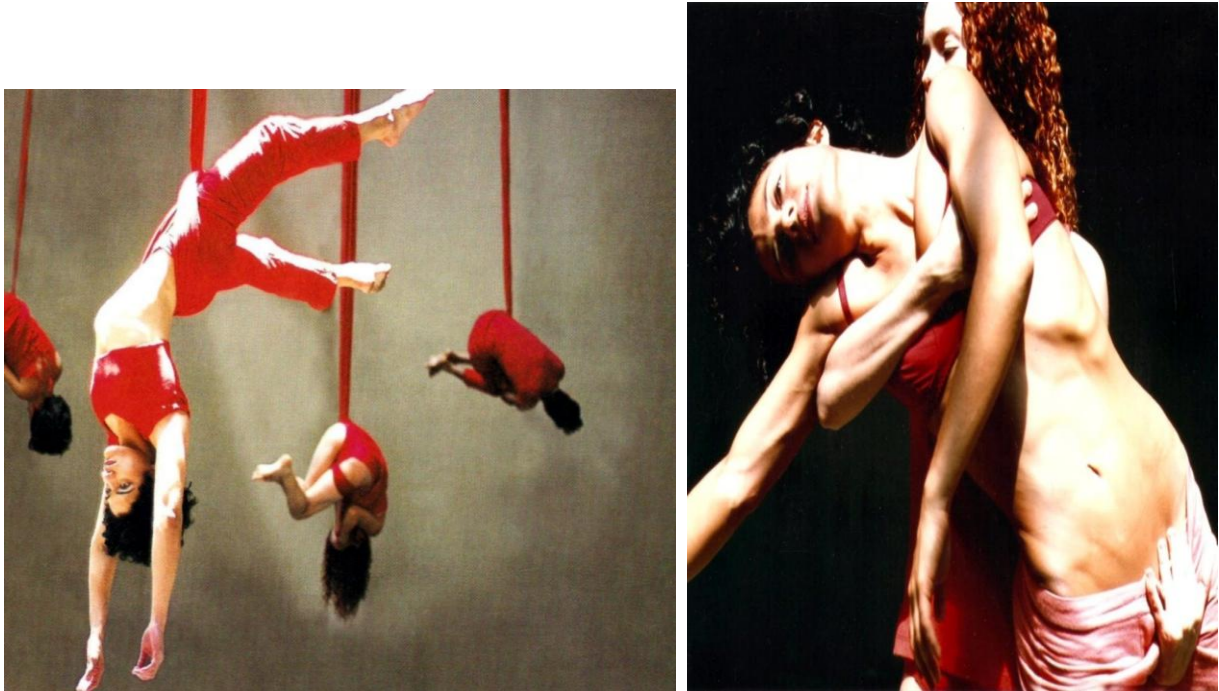
A partir de um gesto cotidiano notamos que se estabeleceram desafios investigativos, como, por exemplo, “vestir uma pessoa”, “vestir o tecido circense”. Tais deslocamentos suscitavam novas organizações corporais, configurando, muitas vezes, movimentos extracotidianos. Ao deslocar um gesto cotidiano da sua função, este gesto apresentava-se como uma investigação para uma nova negociação do corpo com o ambiente – que, neste caso, seria a outra pessoa ou o tecido – quebrando com as cadeias habituais de movimentos, desarticulando a rotina motora, oferecendo um repertório amplo de possibilidades associativas e ao mesmo tempo servindo como um elo expressivo (o vestir, o envolver) que conectava de

<sup>69</sup> No circo utilizamos apenas o termo “tecido” e subentende-se que estamos falando do tecido que fica pendurado e onde se realizam manobras acrobáticas. Aqui optamos por utilizar o termo de forma mais detalhada (“tecido circense”) para não confundir o leitor desacostumado com o jargão do circo.



alguma maneira os movimentos que eram desenvolvidos no solo e os do “ar”.

**Figuras 16 e Figura 17:** Cenas do espetáculo “Vaidade”



Fonte: Foto - Cafi

Na pesquisa documental feita para este estudo, encontramos uma crítica elaborada pela pesquisadora e crítica de dança Helena Katz (2002)<sup>70</sup>, na qual ela analisava o espetáculo *Vaidade* e que nos pareceu um campo fértil para nossas discussões. Katz aponta que o entrecruzamento da dança com o circo “é uma equação dura de enfrentar, como mostra Dani Lima em *Vaidade*, onde a fonte circense empalideceu excessivamente”. Ela diz, ainda, que Dani Lima consegue apresentar, junto ao seu elenco, “situações e imagens rigorosamente originais e autorais, recheadas de criatividade”, mas avalia que “essa capacidade sugere uma coreógrafa ainda afastada da dosagem precisa das suas eleições afetivas (a dança, o circo e a música da Brasov), mas inteiramente capacitada para produzir esse resultado”. Katz conclui, no final do seu texto, que

Dani Lima poderia, na próxima produção, buscar formas de irrigação mais capilares com o circo. Com uma antena sensível como a sua, muito possivelmente outras formas de Novo Circo ou de Dança Aérea chegariam ao mundo. A etiqueta, na verdade, importa pouco. O que conta é a necessidade de assumir a contaminação como uma tarefa. Um “para casa”

<sup>70</sup> “Dani lima busca a fusão de dança e circo”. Publicado no Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo*, ano XVI, nº5421, em 27 de fevereiro de 2002.

que a dança brasileira fica, então, esperando ser terminado (*idem*).

Na ocasião da entrevista perguntei a Dani Lima como ela havia entendido o “assumir a contaminação como uma tarefa” e ela respondeu:

Não sei exatamente, mas acho que é que no *Vaidade* eram oito tecidos verticais, que estavam ali pendurados o tempo inteiro (não, acho que às vezes eles saíam, mas voltavam) e a gente ou dançava no chão ou bem, às vezes, subia pro tecido, mas tinha esse lugar de passar de um para o outro. Mas ainda tinham dois lugares, entendeu? Tinha o aéreo e tinha o chão e tinha, talvez, características próprias de cada uma das movimentações. Se bem que hoje eu olhando, tem muitas coisas que são ligadas, a gente fazia todo um trabalho de duo, trabalhando essa coisa da envolvência que a gente trabalhava no tecido, mas é por que é diferente mesmo (o aéreo e o chão). Esse trabalho, por exemplo, no *Vaidade*, ele era muito diferente porque era um trabalho que tinha que ter muita força (o aéreo), não é um trabalho que cê tá numa cadeirinha de “gri gri”<sup>71</sup> com os pés no chão. Era muita força o tempo inteiro, você ficava o tempo inteiro se segurando, então era um tipo de comprometimento corporal diferente de quando você está no chão.

De acordo com uma dinâmica intrínseca a condições circunstanciais da obra (opções espaciais, corpos envolvidos, estratégias criativas etc.), circo e dança ajustam entre si suas respectivas lógicas e padrões organizativos, sem garantia de fidelidade ou simetria relacional.

No caso de *Vaidade* nota-se que a “veia da dança” realmente permanece predominante, mas, no nosso entendimento, o circo “não empalideceu excessivamente”, ele marca presença na medida em que traz elementos que acionam uma re-organização da dança e, coevolutiveamente, a técnica circense re-organiza-se nessa relação. Nesse sentido, importa que há uma transformação efetiva e não apenas superposição. Há crise e reorganização de ambos, não importando muito uma “simetria relacional”. O diálogo entre eles promove a expansão de cada um dos campos e o aumento de suas respectivas taxas de complexidade (BRITTO, 2008).

[...] as sínteses resultantes da experiência compartilhada entre dois ou mais campos ocorrem, em geral, como a maioria dos projetos humanos, envolvendo conflitos, competição, mas também coopção e sobretudo busca de coadaptabilidade que permita a cada um dos corpos/campos sobreviver (CORRADINI, 2010, p.8).

<sup>71</sup> Cadeirinha de “gri-gri” refere-se ao equipamento utilizado no rapel, que constitui-se de fitas que circundam o quadril e as coxas, possibilitando à pessoa ficar “sentada” no ar e com os braços livres e pernas livres, podendo dar impulsos no chão com as pernas e assim alcançar altura e retornar ao solo, ou descer do alto amarrado em cordas. Dani Lima se refere ao trabalho no espetáculo *Vaidade* como “diferente” provavelmente comparando-o com uma grande parte dos trabalhos que têm sido realizados na área da dança aérea (inclusive uma referência tendo sido citada por Helena Katz na sua crítica), em que se utiliza da “cadeirinha de gri-gri”, não demandando muita força do elemento humano envolvido na atividade.

Vemos, então, que tal processo relacional não ocorre excluindo embates conflituos, mesmo que a partir de intenção colaborativa. Tais embates estão “implicados no processo seletivo e organizativo das informações, pautados em negociações entre distintas lógicas que cooperam neste processo” (CORRADINI, 2010, p.4). No caso desta obra, por exemplo, percebo um conflito em torno da opção por utilizar o elemento aéreo do circo (o tecido) e, ao mesmo tempo, “driblar” um tipo de corporalidade que geralmente é demandada neste aparelho, como a excessiva utilização e demonstração de força física. No lugar disso, a “envolvência” era uma qualidade muitas vezes requisitada tanto ao dançar quanto ao desenvolver uma manobra circense, o que conferia, em ambas as instâncias, uma textura semelhante, interligando-as, contextualizando o movimento em relação ao que se desejava transmitir. Ou seja, buscava-se uma investigação no diálogo dança/circo que favorecesse a produção de novos sentidos.

Eu acho que tem danças que são, talvez, mais circenses do que os meus espetáculos que usavam circo. Pra mim, circense na verdade não está exatamente no uso dos aparelhos, circense pra mim é um pouco a ideia do truque, do domínio e do herói. O circense é um herói, ele sobe a quinze metros de altura, vai onde ninguém vai, ele é um “homem-aranha”, um “super-homem”, ele vai, anda numa corda com só uma varinha, ele dá cinco voltas no ar, tem uma coisa de superação, do heroísmo. Eu acho que o circo tem essa tônica do heroísmo e tem danças que são super heroicas, trabalham com risco. Quando eu falo que tem danças circenses, apesar de não usarem aparelhos, tem uma levada heroica. A minha onda já era outra. Eu falava em “humanizar” o circo, eu tinha vontade de mostrar o erro, de usar o circo, mas não pra falar de heroísmo, mas falar mais de humanidade e simplicidade mesmo (informação verbal)<sup>72</sup>.

Parece-nos que para a diretora não importava apenas a fusão dança/circo, mas a aliança de distintas formas de expressividade (dança, teatro, circo, vídeo, música) interagindo e auxiliando mutuamente na construção do que se desejava exprimir. Esse fato pode ser também observado no seguinte relato dela:

O que eu imagino que ela<sup>73</sup> está falando é que eu podia ter pego uma técnica como essa dos tecidos e ter feito um trabalho de dança todo em cima disso, só. Então seria pegar uma técnica de circo e me propor a trabalhar com um enfoque, com um olhar de dança, mas naquela técnica. Ela me indicou uma coreógrafa chamada Brenda Angiels. Ela é argentina e trabalha no Rio Grande do Sul, às vezes, com aquela companhia de Caxias do Sul, e outro dia eu vi um trabalho dela na parede, e é isso, é basicamente todo o

<sup>72</sup> Entrevista realizada com Dani Lima.

<sup>73</sup> Dani Lima se refere a Helena Katz na crítica acima citada.

desenvolvimento a partir dessa técnica. O meu trabalho não, ele tinha outras coisas, alguns momentos ele tinha circo, tinha alguns momentos que tinham coisas aéreas e outros momentos que não. Eu acho que ela tá falando desse lugar, que tinha tudo, não era uma coisa só (*IDEM*).



**Figura 18:** Espetáculo “Vaidade”  
Fonte: Foto - Cláudia Ribeiro

Entendemos que, na referida obra de Dani Lima, tanto circo como dança sofrem adaptações em busca por uma terceira coisa, não importando tanto o que fica de uma ou outra área, mas sim o estabelecimento de uma relação efetiva. Um espaço interdisciplinar, que, por vezes, não é dança nem circo, mas um lugar de experiência, dado que a relação/fricção ocorre não apenas entre estes dois campos, mas que é mediado por diversos outros fatores que se encontram aí imbricados (BRITTO; JACQUES, 2009), tais como experiências e opções estéticas do coreógrafo, corpos envolvidos, tipo de treinamento e tantos outros agenciamentos indiscerníveis.

A partir dessa análise, destacamos que a própria hibridização entre essas duas áreas como fator que, ao mesmo tempo em que proporciona a expansão de cada uma delas, misturando-as, tornando seus limites imbricados entre si, paradoxalmente, incide no processo de singularização de cada área, propiciando processos de consolidação de cada uma como campo específico. A partir do ponto de vista predominante da dança, no exemplo apresentado, elementos circenses são usados em favor da ampliação da sua expressividade, mas são adaptados a um modo de fazer daquela proposta de dança.

Tal questão nos remete àquilo que tratamos no primeiro capítulo, sobre quando um sistema, através da confrontação dos estoques de diversidades acumulados no seu percurso

histórico junto às novas informações, constrói a sua autonomia (VIEIRA, 2005). Uma transformação que se dá nos campos artísticos quando passam a interagir, ampliando as suas possibilidades de expressão, suas qualidades corporais e estéticas e em que relações entre dança e circo, neste caso, são construídas e problematizadas, expandindo os seus campos de ação.

Quando cada campo de atuação se desloca a partir do contato com informações novas, com a diferença, cria-se condição para que ocorram trocas através das quais eles expandem as suas habilidades adaptativas em um caminho à complexificação, possibilitando uma maximização das condições de existência (VIEIRA, 2005). Na continuidade de suas atividades, lançam ao mundo novos questionamentos, em uma dinâmica que faz parte da própria (co)evolução cultural dessas áreas, e que é irreversível.

“Os efeitos de uma contaminação são irreversíveis, propagam-se no tempo de modo não planejado e para além das instâncias diretamente implicadas” (KATZ, 2005).

### 3.6 UM CIRCO QUE DANÇA: A CIA PICOLINO E SUA DANÇA

Quem anda no trilho é trem de ferro, sou água que corre entre pedras:  
liberdade caça jeito (Manoel de Barros).



**Figura 19:** Companhia Picolino  
Fonte: Foto - Márcia Ogava



**Figura 20:** Cena do espetáculo  
Cenascotidianas@circ.pic  
Fonte: Foto - Márcia Ogava

Para discorrer sobre a Companhia Picolino de Artes do Circo (1998) se faz necessário

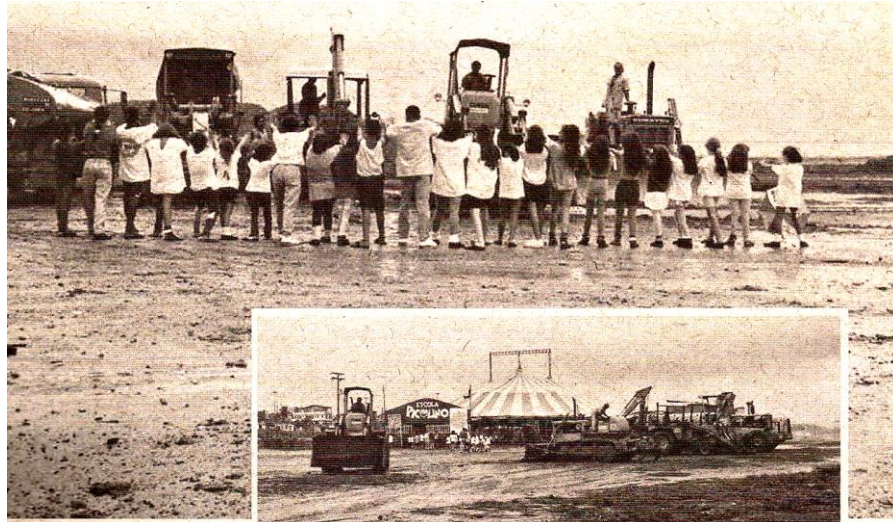
trazer aspectos relevantes da sua trajetória e constituição que compõem as singularidades do seu processo. Chamamos a atenção ao fato da sua produção artística estar vinculada ao processo de ensino/aprendizagem, já que se trata de uma companhia que surge a partir de um projeto de arte-educação em Salvador-BA – a Escola Picolino de Artes do Circo –, que direcionava grande parte das suas atividades a crianças e jovens vulnerabilizados sob os aspectos econômicos, sociais e culturais. Na ocasião da montagem da companhia, a escola já possuía quatorze anos de existência.

Os fundadores da escola, Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki, vinham de experiências com teatro e cinema e iniciaram suas atividades nas artes do circo como alunos da Academia Piolin, fundada em 1978, em São Paulo. Como mencionado no capítulo anterior, esta foi a primeira escola de circo do Brasil, de onde se disseminaram diversos artistas e grupos circenses, marcando um novo momento na arte circense brasileira. Dentre tais grupos, o Tapete Mágico (1981), grupo de circo-teatro do qual Anselmo e Verônica eram integrantes fundadores. Antes disso, eles conheceram e realizaram trabalhos junto ao grupo Abracadabra (SP), que tinha à sua frente o artista Breno Moroni, o qual, conforme também citado anteriormente, foi uma forte referência e abriu caminho a diversos grupos do novo circo no país. Dani Lima, por exemplo, foi outra artista com quem estas histórias se cruzam, pois também iniciou no circo, aprendendo com Breno Moroni e o grupo Abracadabra.

O Tapete Mágico já havia se apresentado em ruas, praças, clubes e lonas de São Paulo e em 1984 “aterrissa” na Bahia. Anselmo e Verônica, em 1985, paralelamente ao trabalho do grupo, fundam a Escola Picolino de Artes do Circo. Apesar de não ser um circo itinerante, ironicamente essa escola, supostamente fixa, migrou diversas vezes, experimentando um pouco da itinerância características dos antigos circos. Começou na lona do Circo Troca de Segredos, que foi expulso do local pela prefeitura dois anos depois, conseguiu abrigo no porão da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, que passou a se chamar Espaço X, de onde foi despejada por motivo de obras. Passou a funcionar num bar emprestado que acontecia no vagão de um trem (Bar Vagão, no Rio Vermelho). Depois disso, com a compra de uma lona, invadiu a área do antigo Aeroclub em 1989, onde ficou até 1996, sendo mais uma vez expulsa<sup>74</sup>. Desde então, funciona em Pituauçu, em um terreno cedido temporariamente pela prefeitura.

---

<sup>74</sup> A Nacional Iguatemi comprou o terreno da prefeitura para construir um shopping, que hoje está praticamente abandonado. Nesta ocasião foram realizados diversos protestos pela permanência do circo naquele espaço.



**Figura 21:** Alunos e professores tentam parar os tratores do shopping (1995)  
Fonte: Acervo Circo Picolino

No início, a Picolino era uma escola de circo particular, atendendo principalmente à classe média que pagava pelas aulas. Porém, desde sempre já realizava trabalhos com a prefeitura, juizado de menores, atendendo a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Em 1991 este trabalho passa a ser sistemático, através da parceria estabelecida com o Projeto Axé<sup>75</sup>. A cada dia chegavam mais meninos e meninas em “situação de rua” no circo. Segundo Anselmo Serrat (2004), “mas a cada menino que chegava do Projeto Axé, era um menino a menos da turma particular. Seus pais os tiravam da escola com medo da mistura com o povo 'da rua!'”

As turmas eram separadas, então, em alunos de projeto social e alunos particulares, pois os choques sociais eram muito grandes e suscitavam discriminações de ambas as partes. Porém, com a parceria com o Projeto Axé, o público da Escola Picolino foi mudando, a partir de 1992 as crianças que entravam através do Axé vão se tornando a maioria, constituindo quase a totalidade dos alunos da escola. Estas crianças “invadem” as turmas particulares e o desafio é lançado, uma grande mistura se dá. A escola, junto com alguns pais, acreditaram e apostaram em não mais separar as turmas entre particular/projeto social, e sim por crescimento técnico e, nesse processo, vão se configurando as singularidades da Escola Picolino e, mais tarde, da Companhia Picolino.

Eram corpos com vivências de mundo bastante distintas, alguns em que o risco

<sup>75</sup> O Projeto Axé surge da iniciativa de um florentino – Cesare de Florio La Rocca. “Nasce em 1990 em Salvador, pensado e discutido em pleno processo de redemocratização do Brasil e de elaboração da nova legislação democrática, depois de 10 anos de ditadura militar. O Projeto Axé foi pensado como um espaço educativo para os filhos e as filhas da exclusão, sobretudo aqueles já em condição existencial de rua. O Axé superou o conceito instrumental da arte; não concebida apenas como um instrumento para educar, mas sendo ela própria, educação. Assim, os jovens do Axé têm acesso às várias linguagens artísticas com uma dupla finalidade: educativa e profissionalizante” (Disponível em: <<http://www.projetoaxe.org.br>>. Acesso em: 10 já. 2010.

corporal do circo representava apenas mais um risco, já que no seu cotidiano experienciavam o risco de não terem o que comer ou de serem violentados, apenas para citar alguns exemplos. Outros corpos em que o circo representava justamente uma grande aventura fora da segurança e conforto dos lares. Para os que vinham “da rua” muitas vezes acontecia também uma transformação de sentido do contato corporal – que antes poderia representar violência ou erotização, na prática circense passa a constituir uma relação de cooperação e confiança<sup>76</sup>.

Porém, ao mesmo tempo eram corpos que, na convergência proporcionada embaixo da lona, iam se deixando afetar pelo fazer do outro, se encontravam nos desafios que cada técnica demandava (coragem, equilíbrio, flexibilidade, confiança) e especialmente na construção dos espetáculos, momento de vivência colaborativa intensa e de exposição do trabalho, de reconhecimento, em que a contribuição de cada um era fundamental para o todo. Algo além do desempenho individual, números que dependiam da participação simultânea de várias pessoas, pressupondo envolvimento coletivo. Por isso, a construção de espetáculos sempre se apresentou como ponto fundamental no processo de aprendizagem dentro da Escola Picolino<sup>77</sup>.

Com a qualidade artística sendo cada vez mais reconhecida pelo público e com os jovens tornando-se adultos, demandando um encaminhamento profissional nas suas vidas, Anselmo Serrat, diretor da escola, decide criar, em 1998, a Companhia Picolino. A partir de então, os integrantes passam a ter um vínculo profissional com a sua atividade artística, trazendo mudanças significativas no sentido do seu comprometimento com esta.

Neste mesmo ano, Anselmo Serrat cria o espetáculo “Panos”, com forte influência da cultura afro baiana. Ele convida, então, Mutá<sup>78</sup> (professor de dança afro)<sup>79</sup> para dar aulas, coreografar e participar do espetáculo como dançarino.

De acordo com Anselmo (2010), nota-se que este momento foi de suma importância na expressividade corporal dos integrantes da Cia Picolino e no desenvolvimento de linguagem da própria companhia. Até então, a dança aparecia de forma tímida, tanto nos espetáculos quanto na própria expressividade cotidiana dessas pessoas dentro do circo. Aos poucos os corpos foram mudando, a partir da entrada de uma nova informação, que, na verdade, não era tão nova assim, visto que a dança e a cultura afro, de uma maneira geral,

---

<sup>76</sup> Muitas das informações aqui contidas foram retiradas do **Almanaque Picolino**, 18 anos de circo e arte-educação revolucionária (2004), um registro da história deste circo/escola, produzido coletivamente pela Associação Picolino de Artes do Circo.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> Além de professor de dança, Mutá é líder religioso do Candomblé.

<sup>79</sup> Aqui conservo a denominação que é normalmente usada para esse tipo de dança (afro), mas destaco que é uma expressividade já bastante contaminada pelo ambiente e culturas brasileiros.



estão presentes no ambiente de Salvador, nos ritmos musicais que são escutados, nas maneiras de dançar no carnaval, por exemplo, na própria herança cultural africana.

Paradoxalmente, apesar de uma suposta identificação com o elemento trazido, este processo não foi simples. Em entrevista realizada para esta pesquisa, o professor Mutá<sup>80</sup> relatou a imensa dificuldade que havia enfrentado devido à resistência de grande parte do grupo àquela dança com elementos de matrizes africanas. Segundo ele, muitos eram evangélicos e viam a dança dos orixás de forma pejorativa, a partir de uma conotação religiosa, chamavam-na “dança do satanás”<sup>81</sup>. O interessante é que, a despeito da resistência dada a priori, os corpos se reconheceram naquele tipo de movimento, naquela musicalidade e em pouco tempo estavam familiarizados com a movimentação proposta. Muitos surpreenderam com a sua dança.

Eram corpos contaminados, a partir do seu cotidiano e da sua história cultural, com a musicalidade e expressividade da dança afro, referências que faziam parte da coleção de informação desses corpos, e esta questão veio à tona no decorrer do processo. Mesmo aquelas pessoas que estavam seguindo uma religião evangélica não conseguiam negar a história de seus corpos, eles não estavam ali simplesmente passivos, esperando algo para ser inserido. Mais uma vez, temos a noção de que “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entre em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas” (GREINER, 2005, p. 131).

O corpo se contamina pelas informações que chegam do meio, seleciona evolutivamente as informações que vão constituindo o corpo. Obviamente, o corpo não passa por esse processo sem se modificar. Ele se altera e continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira e, conseqüentemente, propondo novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente.

A continuidade dessa dinâmica pode ser observada nos espetáculos seguintes. Em Batuque (1999) e Guerreiro (2000), os corpos já se haviam contaminado pela dança, que manteve forte presença, mas vale ressaltar que até então ela aparecia como acompanhamento para os números circenses, na abertura do espetáculo, introdução de números, passagens,

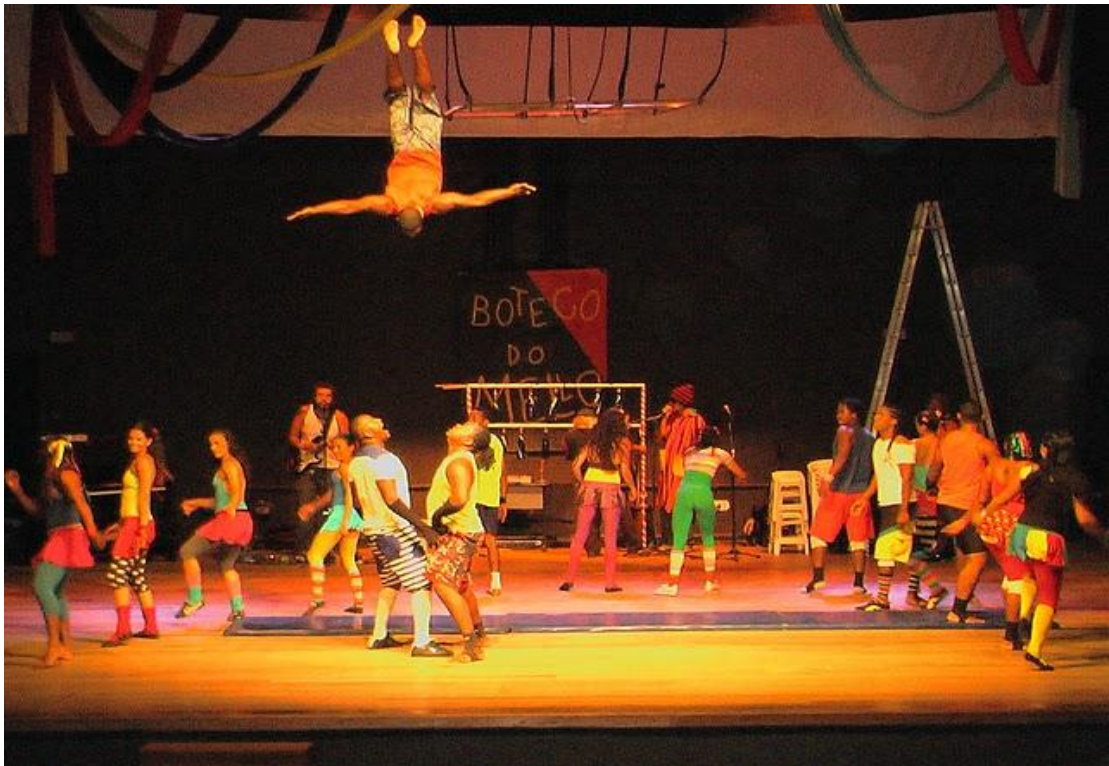
---

<sup>80</sup> Entrevista concedida em Salvador-BA, em setembro de 2010.

<sup>81</sup> Apesar de não aprofundarmos neste assunto, julgamos interessante trazer esta informação, tendo em conta que este é um fenômeno (censura religiosa em relação a elementos da cultura local) com um grande número de incidências. Podemos citar outro exemplo relevante que é o fato de algumas baianas que se converteram a uma religião neopentecostal e, provavelmente pressionadas pela igreja, fizeram uma re-significação do acarajé, trocando-lhe o nome para “bolinhos de Jesus”.

encerramento. É no espetáculo *Cenas Cotidianas*<sup>82</sup> (2004) que a dança passa a dialogar mais efetivamente com as técnicas circenses dentro dos próprios números. De acordo com Serrat, em entrevista concedida, ele desejava que neste espetáculo as fronteiras entre dança, circo, teatro e música estivessem mais dissolvidas e durante todo o processo houve uma provocação neste sentido, como confirmam suas palavras:

Então, por exemplo, na acrobacia, eu não queria mais fazer uma coreografia de pista<sup>83</sup>, de salto. Fazer salto, salto, salto, salto. Queria fazer uma acrobacia dançada e aí acontece que a gente monta uma espécie de *acrocoreografia*. E isso foi montado com pesquisa, com exercício, criando os movimentos, formando mini-grupos que se identificavam dentro daquilo até daí ter toda uma coisa e aí Iran<sup>84</sup> veio e deu um toque de coreógrafo, mas a gente já tinha a dança incorporada. Ele trouxe alguns movimentos de rua, de hip-hop, mas é um espetáculo que ele nasceu pra isso, nasceu dançando, com essa provocação o tempo todo. As músicas se comunicam muito com o número, com a dança, com o circo. Tudo está conectado (informação verbal)<sup>85</sup>.



**Figura 22:** Acrobacia do espetáculo *Cenas Cotidianas*  
Fonte: Foto - Márcia Ogava

<sup>82</sup> O nome original do espetáculo é *Cenas Cotidianas@circ.pic*, utilizei a abreviação *Cenas Cotidianas*.

<sup>83</sup> O número de acrobacia no circo configura-se, muitas vezes, sob a forma de “pista”, coloca-se um corredor de tatames para ali desenvolverem-se os saltos.

<sup>84</sup> Iran Sampaio é formado em educação física e dança, tinha experiências com dança de rua, desenvolvia um estilo próprio de misturar essas informações e foi convidado a dar aulas de dança na Escola Picolino, não apenas para a Companhia, mas para grupos de jovens em formação.

<sup>85</sup> Entrevista concedida por Anselmo Serrat em Salvador-BA, em setembro de 2010.



**Figura 23:** Acrobacia do espetáculo *Cenas Cotidianas*  
 Fonte: Foto - Márcia Ogava

É importante lembrar que os espetáculos da Companhia Picolino sempre foram acompanhados por música ao vivo, que tinha grande participação no desenvolvimento da cena, e neste espetáculo tal aspecto foi intensificado, visto que a banda, que sempre ficava em um palco separado, vem para o picadeiro, os músicos atuam e os artistas circenses também tocam. Além disso, a trilha sonora foi totalmente desenvolvida em diálogo com a cena. Sobre este aspecto, é revelador o depoimento de um dos integrantes da companhia:

[...] Eu acho que no *Cenas* a música tá mais dentro. Por exemplo, tem um momento de acrobacia que Betão<sup>86</sup> sai do canto do Picadeiro pra entrar junto com a gente. A gente tá fazendo acrobacia, ele cola com a gente, a gente lá vai fazer coisas, “artes mortais”, ele embaixo da gente cantando! Pô, velho, que maravilha! [...] Nos outros espetáculos tem também essa ligação, mas é mais distante. No *Cenas* não, é juntinho, coladinho ali, sabe? Os músicos e a música estão dentro do picadeiro, no picadeiro com a gente.<sup>87</sup>

Este trecho ilustra a proposta de integração entre a música e a cena que permeava este espetáculo que, de acordo com as palavras de Anselmo, era um objetivo seu quando começou a imaginar o espetáculo; “É, no *Cenas* foi esse mesmo o desafio, eu disse: tem que romper,

<sup>86</sup> Gilberto Portugal, músico que compunha o elenco deste espetáculo.

<sup>87</sup> Trecho de entrevista realizada com Márcio Gabriel da Silva, integrante da companhia, retirado da dissertação de Juracy do Amor Cardoso Filho – *Música, Circo e Educação: um estudo sobre a aprendizagem musical na Companhia de Circo Picolino*, Faculdade de Música da UFBA, 2007.

tem que ser uma coisa só, música, dança, circo”. Neste espetáculo a Companhia se arrisca mais na experimentação de possibilidades da arte circense, mistura dança, poesia, ruídos de máquinas, piano de garrafas<sup>88</sup>, música eletrônica e acrobacias.



**Figura 24:** Cena com o piano de garrafas. Espetáculo cenas Cotidianas no TCA (2007)  
Fonte: Foto - Márcia Ogava

### 3.7 A DANÇA DO COTIDIANO NO ESPETÁCULO CENASCOTIDIANAS@CIRC.PIC

No espetáculo anterior a *Cenas*, intitulado *Guerreiro*, Serrat, juntamente com o grupo, elaborou uma homenagem ao cineasta brasileiro Glauber Rocha. O espetáculo transitava pelo universo dos filmes de Glauber a partir de uma leitura do circo, em diálogo com a dança, o teatro, o cinema e a música. O elenco era grande e o espetáculo demandava uma infraestrutura também de grande porte, o que dificultava a sua circulação.

Depois de *Guerreiro*, o desejo de realizar um espetáculo de semelhante impacto se anunciava, mas tambémurgia a necessidade de uma estrutura mais flexível que tornasse a sua sustentabilidade viável. Neste sentido, sob uma perspectiva evolutiva, é possível pensar que a intensificação do diálogo entre circo e dança, neste espetáculo, se apresenta também como uma estratégia do grupo na procura de maior possibilidade de adaptação, ou seja, em busca da permanência de suas atividades. O imbricamento com a dança apresentava-se como uma

---

<sup>88</sup> Uma espécie de piano produzido pelos músicos com garrafas, onde cada garrafa, de acordo com a quantidade de água contida, produzia uma nota diferente, possibilitando a execução de temas musicais durante o espetáculo.

forma de ampliar as possibilidades expressivas do circo, favorecendo a conexão e a produção de sentido nos números circenses. Principalmente nos números realizados no solo, a dança fazia com que, por exemplo, de acordo com a necessidade, o espetáculo fosse apresentado em formato menor, classificando-o como dança de rua (SERRAT, 2010).

Sobre a concepção do espetáculo, foi partindo da premissa de um espetáculo de estrutura mais viável e da inspiração no romance de João Ubaldo Ribeiro, “Viva o povo Brasileiro”, que Serrat começou a pensar o *Cenas Cotidianas*.

O espetáculo estreou em dezembro de 2003, dentro do Projeto Viva o Circo Ano XVIII, participou do Festival Internacional Planeta Circo, em julho de 2004, em Brasília/DF. No final deste mesmo ano ganhou o Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo e em 2005 realizou turnê pelo Brasil através do Palco Giratório. De volta à cena em 2007, através do projeto *Remontando Cenas*, o espetáculo foi apresentado em diversas cidades do interior da Bahia, onde foram realizadas também discussões com o público após cada apresentação.

A ideia do espetáculo era trazer para a realidade do próprio circo grandes personagens da construção cultural do Brasil, presentes no livro “Viva o Povo Brasileiro”. Construía-se metáforas com vida de seus artistas, a luta diária de sobrevivência, as exigências burocráticas, falta de apoio, de patrocínios, assim como trazia-se as alegrias também, enfim, o dia a dia de um trabalho de arte-educação revolucionária no Brasil, na Bahia. Para a concepção do espetáculo era necessária a observação (vivenciada) da sua própria existência. O conceito era o próprio cotidiano, a organização do circo, seus questionamentos em relação à vida artística etc. Sobre este assunto, Juracy Cardoso Filho, músico da companhia, declara:

Arelado à poesia, ao teatro, à dança e à música, o *Cenas* é um produto cultural de grandes proporções, dotado de expressão artística singular. Possui uma estética revolucionária, interpretativa e questionadora, em que são perceptíveis momentos de reflexão sobre a temática que envolve a todos (CARDOSO FILHO, 2007, p. 162)<sup>89</sup>.

Para a montagem do *Cenas*, Anselmo Serrat convocou um elenco de dezesseis integrantes, dentre eles dois músicos, e realizava laboratórios em que trazia inspirações do romance citado, mas sem necessariamente fazer referências explícitas ao livro. Naquele contexto, se fazia mais interessante uma conexão com o universo daquelas pessoas e o *link* encontrado por Serrat foi relacionar metaforicamente o conteúdo do livro com o cotidiano dos integrantes.

---

<sup>89</sup> Dissertação de mestrado Música, Circo e Educação: um estudo sobre aprendizagem musical na Companhia de Circo Picolino, Faculdade de Música da UFBA, 2007.

A minha forma de trabalhar é provocando exercícios, improvisações, e do resultado desses exercícios ir tirando as cenas. A gente fazia laboratórios que duravam três horas, quatro horas, e daí saíam cenas ou indicações de cenas. Eu trazia coisas de teatro e muita coisa que eu invento, vou criando situações, desenho o espetáculo com essas situações e trago-as para serem vividas pelo grupo. E aí o grupo vai criando seus personagens, cada um foi criando seu personagem dentro dessa história. Então a coisa era feita trazendo o espaço individual mesmo, o espaço de cada um com sua criação, com seu mundo, com seu universo. E as nossas experiências eram muito bacanas nisso, porque a gente não chegava com nada pré-concebido, as descobertas eram no picadeiro (eu continuo trabalhando assim até hoje). Eu sei onde quero chegar, eu crio um número, mas a construção é feita ali na prática, no exercício, nas oficinas, nas descobertas, nas brigas, nos choros, daí nasce a coisa.<sup>90</sup>

A própria bagagem de experiências daquelas pessoas era o conteúdo central de exploração. Tal procedimento não apenas possibilitava como, mais que isso, estimulava a imersão daquilo que o contexto de cada pessoa (experiência, anatomia, percepção, emoção) permitia acessar. Mais uma vez recorremos aos estudos de Antônio Damásio (2000) para enfatizar a insubstituível perspectiva da experiência nos nossos processos mentais:

Toda a construção do conhecimento, do simples ao complexo, do imagético não verbal ao literário verbal, depende da capacidade de mapear o que ocorre ao longo do tempo, *dentro* do nosso organismo, *ao redor* do nosso organismo, *para* e *com* o nosso organismo, uma coisa seguindo-se à outra, infinitamente (DAMÁSIO, 2000, p. 243).

Na proposta artística dessa obra, totalmente atrelada ao cotidiano dos seus integrantes, fica notória a inexistência de uma lógica cartesiana, na qual o fazer artístico seria fragmentado, descontextualizado. Nesse ambiente, o fazer artístico não se separava da formação do indivíduo. Podemos perceber que nas formas de condução e estratégias de criação assumidas pelo diretor estava implicitamente aderida a ideia de que mente e corpo atuam de forma integrada, o que mobiliza um, mobiliza o outro e vice-versa. A partir de estímulos gerados naquele meio, ia-se construindo e organizando o próprio conhecimento. Havia procedimentos evidenciando que é a partir daquilo que o nosso corpo experiencia que vamos entender, conceituar, teorizar, imaginar, criar. “Nossa corporeidade e nossa mente interagem para dar sentido ao mundo” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 22).

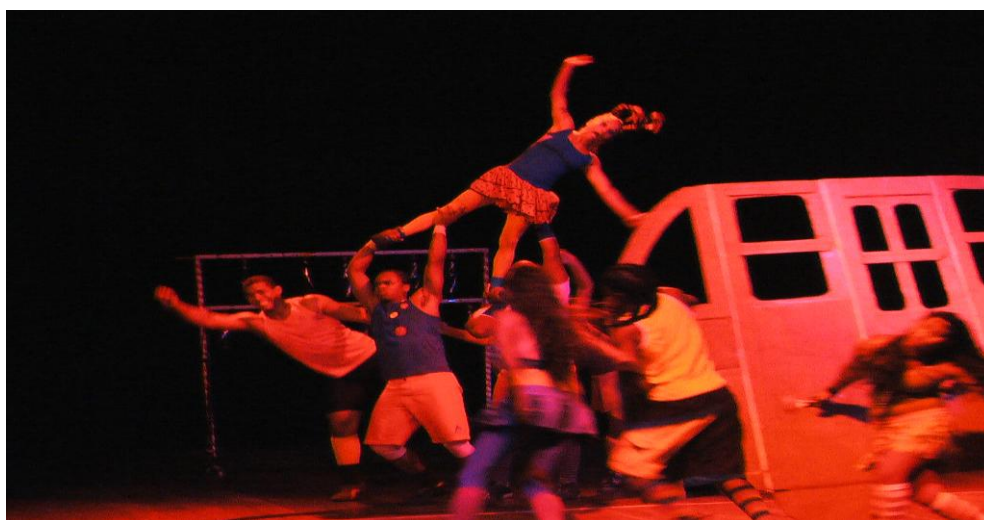
Em entrevista com uma das integrantes, Carine Gomes<sup>91</sup>, ela demonstra a satisfação em participar deste espetáculo pelo seu caráter coletivo, de expressão de cada corpo que

<sup>90</sup> Entrevista concedida por Anselmo Serrat em Salvador-BA, em setembro de 2010.

<sup>91</sup> Carine Gomes é estudante de Dança na Universidade Federal da Bahia. Integrou a Companhia Picolino e participou do referido espetáculo.

constituía o grupo e que trazia as suas singularidades. “Tem um pouquinho de cada um da gente, então é mais gostoso de fazer. Um pouquinho mesmo do dia a dia de cada um” (informação verbal).<sup>92</sup> Em seu próximo depoimento, podemos imaginar como o vínculo com o cotidiano daquelas pessoas ia sendo estabelecido, como isso ia acontecendo, no que concerne à exploração de movimentos. Neste relato ela se refere à cena do *ônibus*, na qual a ideia é retratar o que se passa no dia a dia das pessoas dentro dos ônibus lotados, através de gestos, deslocamentos espaciais e acrobacias.

Eu lembro que foi uma cena que ficou bem marcada porque Anselmo falava assim: “Quando você pega ônibus, o que acontece?” Aí eu fui lembrando das coisas que aconteciam quando eu ia pro circo, quando pequena. Os caras ficavam naquele “amassa”, naquela coisa. E eu morria de raiva, eu empurrava, fazia cara feia. E várias coisas iam acontecendo, o povo caía, várias coisinhas iam acontecendo. Todo mundo foi pensando em situações; “Ah, então vamos botar isso, então vamos botar aquilo”. “Oh, faz assim agora, vê o que pode acontecer daqui”, aí surgiu o *Ônibus* (*idem*).



**Figura 25:** Cena de “Ônibus”. Espetáculo “Cenas Cotidianas”, Juazeiro -BA/2007

Fonte: Foto - Márcia Ogava

A artista se refere a como iam sendo desenvolvidas as improvisações dos movimentos desta cena e perguntei, na entrevista, como tinham sido introduzidos os movimentos de acrobacia, já que ao assistir ao *Ônibus* pudemos perceber que os movimentos acrobáticos, mais circenses, digamos assim, estavam inseridos na movimentação como um todo, como uma dança.

Era tipo assim, por exemplo: Anselmo falava: “a menina vai ter que descer agora e ela tá lá no fundo do ônibus, como é que vai fazer?” Passa por cima.

<sup>92</sup> Entrevista concedida por Carine Gomes, integrante da Cia Picolino, em Salvador, em setembro de 2010.

“Como é que vai passar por cima?” Aí foi criando um jeito de Sofia<sup>93</sup> passar por cima pra poder “descer no ponto”. Aí chega lá na frente, “ih, não é esse ponto, volta de novo”, aí ela descia, eu puxava, ela ia, não tinha espaço pra ela passar, aí ia por baixo, pelos pés, aí tomava um arzinho. “Ê, sai daí menina!” O ônibus foi o que eu mais lembro. Outra coisa que ele pensou foi quando Marcinho<sup>94</sup> faz a parada, fica lá de cabeça pra baixo com as pernas pra cima, sacudindo, era como o povo lá dentro, passando mal, tentando respirar de alguma forma. Aí foi pensando várias coisas, o que é que pode juntar? O que é parecido? O que dá a ideia? Aí jogava (*idem*).

Nesses depoimentos encontramos a forma colaborativa de criação presente neste espetáculo, em que o material que emergia de cada indivíduo e do processo como um todo tinha especial relevância e gerava subsídios para o encaminhamento de uma proposta condizente com aquele contexto, com aqueles corpos. Através do exercício da autonomia, o próprio grupo se organizava.

Foi possível notar que o diálogo entre o circo e a dança também ia sendo construído nessa dinâmica, a partir da memória de uma ação, uma vivência cotidiana, criavam-se metáforas de movimento. Os movimentos não eram, então, simplesmente executados, eles estavam inseridos dentro da proposta e isso fazia com que, principalmente aqueles considerados “circenses” – que tinham uma trajetória pré-definida – sofressem transformações. Por exemplo, não era só chegar lá e executar uma “parada de mão”<sup>95</sup>, o jeito de entrar e sair do movimento era modificado, as pernas tinham que mover (para dar a sensação de agonia do aperto do ônibus), a pessoa que estava embaixo não ficava parada etc. O movimento padrão do circo sofria alterações adaptando-se ao que a cena demandava, exigindo do corpo novos modos de negociação. Tal situação estimulava um exercício da memória corporal, buscando encontrar referências com outras qualidades de movimento, outras dinâmicas que se adequassem ao que se estava propondo.

---

<sup>93</sup> Sofia Muritiba, integrante da Companhia.

<sup>94</sup> Márcio Gabriel, integrante da Companhia.

<sup>95</sup> Movimento no qual a pessoa se equilibra nas mãos, de cabeça para baixo, como aparece na foto. No caso deste exemplo, o equilíbrio era feito sobre as mãos de uma outra pessoa.





**Figura 26:** Cena da “parada de mão” no “Ônibus”. Espetáculo “Cenas Cotidianas” (Juazeiro-BA/2007).

Fonte: Foto - Márcia Ogava

No entanto, voltando à questão anteriormente tratada quanto à objetividade do movimento (com uma finalidade pré-concebida), no caso da *Cia Picolino* o aspecto virtuoso do circo se mantém, o que de certa forma restringe a variabilidade do movimento. O risco e a necessidade de se utilizar trajetórias corporais específicas para se alcançar um resultado pré-estabelecido conferem, se não um limite, ao menos um desafio na busca por uma inovação estética (novos padrões) dentro da própria movimentação circense<sup>96</sup>. Como qualquer técnica consolidada, a técnica circense contém determinadas informações em detrimento de outras, o que no corpo significa repetir padrões e cadeias de movimento.

Nesse sentido, o uso da improvisação assume fundamental importância nessa obra, provocando uma busca por coerência na inserção dos movimentos, evitando que estes fossem feitos gratuitamente. Os movimentos ditos dançados eram organizados a partir de material coletivo, de gestos cotidianos, não demandando grandes exigências técnicas, tal flexibilidade também contribuía para que os corpos estivessem disponíveis para novos acordos, facilitando o imbricamento entre “movimentos circenses” e “movimentos dançados”.

Nota-se, porém, que a improvisação, enquanto recurso exploratório tanto na aquisição de vocabulário novo, quanto na busca por novas redes de conexão para um vocabulário já estabelecido, demanda do corpo muitas experiências motoras, como elucidada Helena Katz

---

<sup>96</sup> Julgo importante aqui chamar atenção ao fato de que este tipo de análise é um interesse particular enquanto pesquisadora com vivência nas duas áreas, não significa que seja uma ambição da companhia que não tenha sido alcançada. É uma companhia de circo que inova a sua forma de abordagem e apresentação, mas valoriza-o também na sua forma convencional.

(1997, p. 20):

[...] as experiências confirmam que quanto mais sólida for a formação desse corpo, mais apto ele estará a realizar as desarticulações que pretende. Não se trata de um paradoxo, mas de uma condição. Para improvisar, o corpo precisa haver colecionado muitas experiências motoras. A sua capacidade de inovar parece depender totalmente da sua habilidade em haver adquirido muitos conhecimentos motores.

No caso da Pícolino, a formação da maioria dos seus integrantes estava limitada às técnicas circenses e, especificamente, ao que foi aprendido na própria Escola Pícolino, sendo assim, os movimentos acessados nas improvisações se restringiam àquele universo, a uma rotina motora já estabelecida que englobava, principalmente, o treinamento no circo e as referências artísticas que permeavam aquele ambiente, o pagode, Michael Jackson, hip-hop, dança afro etc. Não existia a proposta, por exemplo, de utilizar certas estratégias investigativas de improvisação, tais como estabelecer desafios, regras, limites, que, nos processos criativos, pudessem proporcionar ainda novas esferas de percepção.

O que eu buscava era provocar, principalmente como 99% são artistas circenses, era fazer com que eles se entregassem à dança, porque sabia que eles tinham a dança no corpo. Então era descobrir a dança que cada um tinha no seu corpo pra isso poder ser usado de uma maneira bonita. Então eu saí provocando essa dança, essa coisa de misturar realmente e de tirar de cada um. E não um comportamento rígido da dança, e nem o comportamento rígido do “militarismo” do circo. A gente nunca trabalhou com a rigidez do treinamento circense, aquela coisa de chegar no “suprassumo” do limite, a gente não busca esse limite. Então, a galera fazia circo e tinha dança no corpo que foi vindo à tona de maneira descontraída, através de jogos, de brincadeiras. Então na verdade nós rompemos as tensões, nós criamos esse espaço de diálogo entre a dança e o circo, deixando vir à tona a expressividade de cada um (informação verbal)<sup>97</sup>.

Em algumas palavras deste depoimento pode-se entrever como se estabelecia a relação dos artistas com as duas áreas do conhecimento e como este aspecto era abordado pelo diretor: “a galera **fazia** circo e **tinha** a dança no corpo”. Nota-se que a relação com o circo era do fazer diário, do treinamento assimilado e atualizado a cada dia e a dança era tida como aquela que surgia “espontaneamente”, que estava **dentro** do corpo. Aqui existem pontos a serem refletidos. Entendemos o sentido implícito de não se tentar impor movimentos aos corpos, por outro lado compreendemos a dança como um modo de organizar informações em forma de movimento, informações estas que não estão em um “dentro”, mas que emergem de

<sup>97</sup> Na mesma ocasião da entrevista citada anteriormente.

uma operação dialógica do corpo com o meio a cada instante e que tem algo a comunicar, portanto, precisa ser “interrogada”, desafiada.

O próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento. Ou seja, a ação criativa de um corpo no mundo reproduz os procedimentos que o engendraram como uma porta vaivém, responsável por promover e romper contatos. Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. O corpo se habitua a conectá-los, a presença de um anuncia a possibilidade de presença de outros. [...] Os processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, por exemplo, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão (GREINER, 2005).

O corpo, então, re-organiza-se a partir de experiências interativas que ele tem com tudo ao seu redor, isso quer dizer que a quanto mais processos interativos o corpo for exposto, mais conectividade ele estará apto a fazer com outros diversos eventos, e, conseqüentemente, mais complexidade ele terá.

Sempre que o corpo entra em contato com novos desafios, limites ou regras que podem ser estabelecidos por vias diferentes como, por exemplo, ideias de conexões corporais, percepções, imagens, ideais de movimento, por necessidades corporais concretas, dentre tantas outras possibilidades, há reorganização de padrões de movimento que dão margem ao desenvolvimento de aspectos criativos e técnicos, alterando formas de perceber, conceber, experimentar e contextualizar o gesto (NIVOLONI, 2008, p. 52).

Assim, encontramos um aspecto de certo modo paradoxal no trabalho da Companhia Picolino em geral, e também no espetáculo *Cenas Cotidianas*. A necessidade de reafirmar constantemente a sua qualidade artística diante de tantas adversidades presentes em um projeto de arte educação – especialmente num país como o Brasil – acabou provocando certa postura de auto-suficiência, sugerida pelas justificativas de que “o nosso é melhor”, ou de que “a cultura local basta”. Esta característica é tanto indispensável quanto inadequada, haja vista que, por um lado, ela se apresenta como fator de sobrevivência, por outro lado, causa um fechamento em si mesma, evidenciando uma dificuldade em inovar. Tal fator é agravado, ainda, pela imposição de obstáculos financeiros no acesso a novas informações, tais como convidar professores, viajar, fazer cursos etc.

De todo modo, apesar de, na sua dramaturgia, o espetáculo não descentralizar algumas questões já há muito estabelecidas, exibindo alguns códigos já existentes até mesmo no balé

clássico (como a ideia de se contar uma estória com os movimentos, o espaço centralizado, a utilização de uma narração “literal” para os movimentos em alguns momentos da coreografia), nota-se que o *Cenas Cotidianas* apresenta-se como uma forma única de imbricamento entre dança, circo e cultura local, além de uma intensa experiência de conexão entre arte e sobrevivência.

Durante os estudos realizados para esta dissertação, deparamo-nos com um texto da pesquisadora Helena Katz (2003, p. 1)<sup>98</sup> no qual ela sugere que a dança contemporânea é aquela que faz perguntas.

O que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que ele faz. Mais explicadinho: é preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato. Se, de fato, acontecer assim, essa tal pergunta pode ser tomada como um divisor de águas: a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie.

E, a partir daí, começamos a nos perguntar: O que seria, então, este “fazer perguntas”? Ou, ainda, que tipo de perguntas *Cenas Cotidianas* estaria fazendo? Supomos que seja um parâmetro difícil de responder, pois este olhar depende de muitas variáveis. Por exemplo, se a dança contemporânea faz perguntas, a quem estas são direcionadas? A todo tipo de público que a assiste? E em que contexto? De todo modo, essa afirmação se mostrou eficiente no sentido de causar inquietações e propor questionamentos. Talvez o espetáculo faça tais perguntas no seu sentido político, reforçando todo o poder que a arte possui de transformar a vida destas pessoas, mesmo que isso soe “clichê”.

Não podemos esquecer, também, que nada existe num sentido só, mas coevolutiveamente. Logo, estes corpos e suas experiências singulares exigem novas posturas da arte, transformando-a. Qual seria, então, a pergunta feita em *Cenas Cotidianas*? Talvez a grande diversidade de tipos de corpos no grupo indague algo sobre o pensamento hegemônico que associa circo e dança a corpos atléticos e uniformes. Ou talvez o grupo consiga levar para o movimento as noções de coletividade e autonomia profundamente vivenciadas, que vêm bem antes de as cortinas se abrirem. Se o grupo não produzir aquele espaço, por exemplo, o espetáculo não acontece. Ou ainda, quiçá a relação estabelecida entre a arte e a própria sobrevivência daquelas pessoas chegue até o público, o contagie e o indague. Talvez essa noção seja levada para o palco na maneira como todos se envolvem na segurança de alguém,

---

<sup>98</sup> “O Corpo como Mídia de seu Tempo: a pergunta que o corpo faz”. Em CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança 2003.

nos entreolhares ou na satisfação coletiva quando acerta-se um salto, ou quando chega a hora daquele passo inspirado em Michael Jackson, recriado num ensaio no quarto do hotel<sup>99</sup>.



**Figura 27:** Espetáculo “Cenas Cotidianas”, TCA (Salvador-BA/2007)  
Fonte: Foto - Márcia Ogava

Nesse sentido, propomos que toda obra artística é contextualizada, como resultado de um processo criativo, abriga em si as vivências interativas daqueles corpos com o ambiente, não podendo acontecer de forma desvencilhada.

A ideia de que toda informação que chega em um corpo é incorporada e transforma a maneira como se percebe e se atua no ambiente pressupõe que toda organização em dança resulta, ainda que oculta, de grande fluxo de idéias, associações e de pensamentos. Ou seja, o corpo que faz dança não está desvencilhado da forma como concebe e pensa sobre si próprio, como compreende os processos do ambiente e como atua e transforma seu entorno, mutuamente (NIVOLONI, 2008).

Sendo assim, será sempre contextualizada não apenas em referência ao lugar em que foi feita, mas também em qual época, envolvida em tais grupos sociais e em tal situação política. Nesse sentido, pareceu-nos especialmente revelador o depoimento do diretor Anselmo Serrat quando perguntamos “o que ele percebia como mudanças nos corpos daquelas pessoas, a partir da vivência artística e de aprendizagem dentro da companhia”.

<sup>99</sup> Carine Gomes conta, por exemplo, que depois do espetáculo montado, quando o grupo estava em turnê, viajavam assistindo Michael Jackson: “ah, esse passo, a gente pode colocar naquela parte. Esse passo a gente pode fazer assim, assim. A gente foi construindo as coisas, melhorando, trocava um movimento por outro, a acrobacia foi sendo feita enquanto iam apresentando” (informação verbal).

Poxa, isso é muito fantástico porque foram várias mudanças. Eram uns corpos duros e intocáveis. Você não podia encostar nesses corpos porque eles tinham medo, a grande maioria tinha sofrido algum tipo de violência, então era muito difícil de tocar. Primeiro, o corpo se entregando e passando a confiar, então tem uma grande mudança e o circo foi fundamental. E quando entra exatamente o trabalho da dança, você quebra toda uma série de moral, uma série de couraças, armaduras, principalmente nos homens, de preconceitos mesmo. E aí você vê que o corpos dessas pessoas se modificam completamente, eles passam a ficar mais soltos, mais leves e sem se transformarem em monstros, halterofilistas. São corpos desenhados e livres. E acho que isso ficou e valeu, eles têm um conhecimento de causa muito grande, nenhum deles é um especialista, mas eles conhecem aquele universo, eles dançam, cantam, saltam, jogam. E isso foi fundamental pra vida deles, esse entendimento de corpo. Então tem essa construção, eu digo que nós trabalhamos com o abc do corpo e eu acredito piamente que as pessoas pensam com o corpo também, o corpo pensa (informação verbal).

Obviamente que este depoimento se refere a um tempo maior do que aquele dedicado à elaboração do espetáculo *Cenas Cotidianas*, mas, como explicitado anteriormente, neste trabalho o fazer artístico e a formação do indivíduo estão intrinsecamente relacionados, mostrando-se relevante trazer esta questão. “Não há nada que esteja em um pensamento que não tenha estado também no sistema sensório-motor do corpo” (GREINER, 2010, p. 127).

Observo que uma noção não dicotômica corpo/mente estava presente neste trabalho, embora não necessariamente elaborada de forma crítico-reflexiva por seus integrantes. A abordagem das sensações, das produções imagéticas, do pensamento, como ações corpóreas que se processam de acordo com o contexto experimentado pelo corpo permeava o fazer do grupo. O corpo implicado no ambiente, produzindo subjetividades a partir da suas capacidades motoras, emocionais, culturais, sociais, políticas.



**Figura 28:** Espetáculo “Cenas Cotidianas”, TCA (Salvador, BA/ 2007)  
Fonte: Foto - Márcia Ogava

Portanto, pensar o corpo como atravessado por fluxos de processos comunicacionais que estão em constante transformação torna-se uma importante estratégia para se propor outras maneiras de abordar a criação artística, tanto em dança como em circo. Buscar, então, procedimentos singulares, considerando o corpo como um agente simultaneamente transformador e propositor de informações, em que seus modos de fazer estão imbricados com as experiências e visões de mundo de cada pessoa. As pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais de um corpo emergem da relação coevolutiva que este estabelece com o ambiente (KATZ; GREINER, 2005).

Dessa maneira, propostas artísticas que não ignoram as relações intrínsecas entre corpo, ambiente, cultura e contexto e que, ao contrário disso, aprofundam tais relações, parecem contribuir significativamente para uma mudança de paradigma, indicando outras possibilidades para as artes do corpo, como a emergência de novos padrões de proposições em comunicação e criação em dança, circo, circodança, dançacirco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Onde conhecimento não descobre segredos e sim dialoga com o mistério. Para conhecer, porém, precisamos de doses de familiaridade e de estranheza (KATZ, 2005, p. 103).

A maior riqueza do homem  
é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como  
sou - eu não aceito.  
Não aguento ser apenas um  
sujeito que abre portas, que puxa válvulas,  
que olha o relógio, que  
compra pão às 6 horas da tarde,  
que vai lá fora,  
que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.  
Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem  
usando borboletas.

(Manoel de Barros)

A nossa possibilidade de aprendizagem social e a capacidade de associar recursos cognitivos com os de outros membros do nosso grupo social é o que nos permite apreender através da imitação, da instrução e da colaboração, produzindo um conhecimento que estará sempre criando contínuas redes de conexão em que cada novo conhecimento atualiza aquele pré-existente.

A partir do argumento traçado na primeira parte do trabalho (capítulos I e II), podemos antever que é através do conhecimento compartilhado que criamos tradições cuja complexidade se incrementa com o passar das gerações. Isso implica em nosso processo de evolução cultural que, também por essa razão, está sempre agregando novas informações e não “roda para trás”, podendo ser sempre re-elaborado por outras pessoas, por outras gerações.

A dança e o circo, enquanto processos de evolução cultural, se encontram nessa dinâmica, desenvolvendo-se dentro de um sistema de contaminação cultural que os complexificam irreversivelmente. Através de documentos históricos ou de registros videográficos temos a possibilidade de, hoje, olhar para dançarinos/artistas e configurações de outrora e ter uma ínfima noção desse processo, percebendo pequenos processos evolutivos



que foram acontecendo em cada época. Por exemplo, no caso dessa dissertação, a dançarina Dani Lima, que participou e aprendeu com a *Intrépida trupe*, que aprendeu com Graziela Figueiroa, que foi aluna de Twila Tarp, e assim por diante. Ou, ainda, a historiadora Ermínia Silva, que veio de família circense e hoje escreve sobre a história do circo, além de dar aulas sobre o tema. Informações que se inscrevem e que são transformadas por outras informações. Partindo desta perspectiva, a ideia de criação a partir do nada, de autoria e de originalidade torna-se inadequada, já que o conhecimento é construído em fluxos de processos colaborativos. Deste modo, “ao reconhecer o caráter genuinamente criativo dos relacionamentos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de continuidade totalmente avesso à noção conservacionista de preservação da dita 'identidade' das 'coisas em si' (BRITTO, 2008).

Através da propagação do conhecimento, na medida em que a tecnologia conecta cada vez mais rápido “os mundos”, esse processo se torna mais intenso, pode-se ver vídeos de outros grupos, acessar na internet, e aprender, contaminar-se por eles, não necessitando exclusivamente o contato presencial. Vemos, então, que a tendência é que as fronteiras entre os conhecimentos se diluam cada vez mais e diferentes áreas estejam mais e mais imbricadas. Isso não significa uma homogeneização, já que cada pessoa é uma organização única de um universo de informações compartilhadas (NIVOLONI, 2008) e, sendo assim, sempre haverá diversificação, reforçando a contribuição ímpar que cada pessoa pode trazer para o universo artístico. São transformações que se inscrevem e se modificam em fluxos criativos, irreversivelmente. Nesse processo, algumas informações são selecionadas e permanecem, outras não. Esse é um processo intrínseco à evolução, e que se faz notar também entre dança e circo.

Ressaltamos o fato de que processos adaptativos, tanto em uma área quanto na outra, tiveram papéis fundamentais na emergência de entrecruzamentos, tais como apresentados nas obras analisadas. Dentre esses processos adaptativos citamos, no caso da dança, a busca por novos espaços, novas perspectivas, tanto para o dançarino quanto para o espectador. No circo, o seu processo de reconversão cultural através da democratização dos seus saberes, agora disponibilizados em escolas, possibilitou o acesso a diversas pessoas, inclusive dançarinos, facilitando a troca entre essas áreas.

Conforme vimos nesta pesquisa, a cada encontro com uma nova informação são geradas modificações nas áreas do circo ou da dança, construindo conhecimentos que, por sua vez, participarão das próximas trocas. A cada interação, são disponibilizadas novas aberturas, novas formas de se conectar a outros conhecimentos. É por meio desse processo que um

sistema cultural se diversifica ao longo do tempo, garantindo-lhe de alguma forma a sua permanência, ou seja, aquilo que, conectando-o ao seu passado, permitirá possíveis futuros, lançando ao mundo, por sua vez, novos questionamentos, numa dinâmica que faz parte da própria (co)evolução cultural desses sistemas.

Antes dos entrecruzamentos se fazerem notar numa dimensão mais ampla – ou seja, a nível de sistemas culturais – eles acontecem primeiramente no corpo, instância primordial para a consolidação de tais processos de troca. Assim, “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento” (GREINER, 2005). No capítulo III analisamos, então, de que formas isso ocorre no corpo, a sua ação criativa no mundo demonstrando a sua capacidade singular de agregar experiências, transformando-se e transformando o meio. Ressaltamos, desta maneira, a importância do entendimento não dicotômico acerca de mente e corpo; é por meio do corpo, das experiências sensório-motoras, que a mente aprende, faz inferências, conceitua e constrói conhecimento.

Neste sentido, é fundamental voltar à questão norteadora da pesquisa: De que forma propostas artísticas de duas companhias brasileiras constroem e problematizam as relações entre dança e circo, considerando suas linguagens específicas, seus protocolos de ação e suas qualidades corporais e estéticas? Neste estudo pudemos observar, então, que mesmo que de maneiras distintas, condizentes com cada contexto, com cada corpo, o uso de procedimentos diferentes, se do circo para a dança, ou se da dança para o circo, demandam distintas soluções adaptativas que ampliam o vocabulário corporal, prontificando-o a novos ajustes e reorganizações, produzindo novos conhecimentos e, por conseguinte, diversificando também a obra artística.

O estudo dos cruzamentos entre dança e circo nas duas companhias eleitas revela, portanto, desdobramentos atuais nesses dois campos, evidenciando transformações nos modos de se trabalhar e de se referir ao corpo e, conseqüentemente, nas suas áreas de atuação. Tudo isto pode ser entendido como estratégias de sobrevivência, já que, por mais paradoxal que possa parecer, tanto a dança como o circo, através de processos interativos de cooperação, “viabilizam um ao outro a construção de especialidades e o aumento de suas respectivas taxas de complexidade, assegurando entre si a continuidade dos processos de expansão e de consolidação como campos específicos” (CORRADINI, 2010, p.8). São campos dinâmicos que se formulam mutuamente, estabelecem relações de troca, coexistem e coevoluem, bem como reconfiguram-se continuamente.

Todo sistema artístico, como todo bom sistema vivo, é um sistema aberto. Todo sistema aberto necessita abrir para um certo meio ambiente. Ele depende desse meio ambiente para poder permanecer vivo. E a evolução aponta algo mais ou menos assim: toda vez que um sistema atinge certo grau de complexidade, esta ele tem que partilhar e tem que buscar no meio ambiente imediato (ALBUQUERQUE DE VIEIRA, 2005, p. 101).

Vimos, no estudo das companhias, que o circo (técnicas circenses) oferece ao corpo que dança situações espaciais bem diferentes do cotidiano. A dança, por outro lado, através de uma vertente processual, improvisacional, pode trazer um pouco de “cotidiano” ao circo, dissolvendo-lhe o aspecto unicamente virtuoso. Lembramos que o que faz uma coisa se modificar é o relacionamento com outras coisas, o contato com a diferença, com algo fora do seu repertório de possibilidades, gerando desestabilidade.

Procuramos destacar ao longo desta reflexão que o diálogo dança/circo aparece de diferentes maneiras em cada configuração. Embora tenhamos apresentado apenas dois exemplos – a *Cia Dani Lima* e a *Companhia de Circo Picolino* –, poderíamos dizer que existem tantas configurações quanto criadores, ou grupos criadores, envolvidos com esse diálogo para a cena, cada qual optando as prioridades entre um e outro e limitando-se à sua medida, ao campo de experimentação dos seus participantes, treinamentos, de acordo com seus objetivos e possibilidades contextuais (DA SILVA, 2009). Mas, no caso dessas companhias, ressaltamos uma característica comum que se revelou fundamental para a ocorrência do entrecruzamento entre as áreas de forma significativa e inovadora: a presença predominante de um entendimento de corpo não dicotomizado.

Vimos que tanto a *Cia Dani Lima* quanto a *Companhia de Circo Picolino* buscaram seus métodos investigativos e desenvolveram habilidades técnicas e expressivas dentro do diálogo dança/circo, os quais estão intimamente relacionados ao contexto de cada obra, às suas escolhas compositivas, aos corpos envolvidos que traziam seus “infinitos particulares” – a forma como compreendem tempo-espço, movimento, gesto, emoção, sentimento e tudo mais –, e que estão arraigados no corpo e na sua maneira de mover, de interagir com o mundo. A relação técnica/criação é também um processo coevolutivo, as proposições artísticas sempre implicam na preparação corporal (NIVOLONI, 2008).

Percebe-se, nas configurações analisadas, que já são diferentes do que seriam sem as misturas entre as áreas, muito embora note-se também que o enfoque inicial de cada linguagem (em cada companhia) é prioritariamente mantido. O circo se complexifica, mas com “olhar do circo”, e a dança se complexifica, mas com “olhar da dança”. Isso nos faz lembrar das palavras de Moacir dos Anjos (2005), com as quais ele se refere ao hibridismo

como um processo, um entrelugar, “uma aproximação entre diferentes que não se completa nunca”.

Pensando-se evolutivamente, esse processo pode ser visto como uma tendência, agregando, atualizando transformações. E, até mesmo no próprio diálogo dança/circo – tido também como processo coevolutivo, em que cada nova experimentação irá fazer emergir novos ajustamentos e na continuidade desses processos – formas distintas de procedimento e investigação irão suscitar adaptações coevolutivas, tendendo a uma plasticidade maior de fronteiras, a um maior imbricamento. As investigações unindo circo e dança causam impactos nas duas áreas, havendo inúmeras formas de se abordar essa informação. Ao que parece, é uma informação que precisa ser vivenciada e constantemente acessada para estabilizar e “virar corpo”, assim como qualquer prática corporal.

Desse modo, se o corpo circense, ou se o corpo dançarino, precisou interagir entre seus campos de ação para permanecer, essa troca se torna uma realidade. No momento das trocas de informações, por exemplo, cada momento particular não define o que virá a seguir, mas a mente conhece o que foi feito anteriormente e que deixou vestígio na memória. “Assim vamos dando os passos sutis que impulsionam os processos evolutivos. A natureza que acolhe a diversidade naturalmente produz descrições plurais” (KATZ, 2005, p. 04). Nessa dinâmica, o conhecimento humano, sempre compartilhado, permite a elaboração de tradições e produtos artísticos cuja complexidade se incrementa com o passar das gerações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, João Bosco da Mota. **Teoria geral de sistemas**. Disponível em: <<http://ramses.ffalm.br/falm/info/professores/danielaf/Material%20%20Prova%20TGS/tgs2.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2011.

ASSOCIAÇÃO PICOLINO DE ARTES DO CIRCO. **Almanaque Picolino: 18 anos de circo e arteeducação revolucionária**. Sem editora, 2004.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNASCONI, Jayne; SMITH, Nancy. **Aerial dance**. EUA: Human Kinetics, 2008.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. **Trans/form/ação - Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista**. São Paulo/SP: Editora UNESP, 2001. pp.101-112.

\_\_\_\_\_. **O circo “civilizado”**. Atlanta – Georgia (EUA): Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), 2002.

\_\_\_\_\_. **Palhaços**. São Paulo/SP: Editora Unesp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismos**. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/422>>. Acesso em: 08 jul. 2010.

BOUISSAC, Paul. **Timeless circus in times of change**. Disponível em: <[www.semioticon.com/people/bouissac.htm](http://www.semioticon.com/people/bouissac.htm)>. Acessado em: 2 abr. 2009.

BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.

CARDOSO FILHO, Juracy do Amor. **Música, circo e educação**: uma aprendizagem musical na Companhia de Circo Picolino. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Universidade Federal da Bahia, 2007. 203p.

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e consciência**: uma introdução contemporânea à filosofia da mente. São Paulo: Unesp, 2004.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DA SILVA, Hugo Leonardo. **Poética da oportunidade**: estruturas coreográficas abertas à improvisação. Dissertação [Mestrado em Dança]. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

DAWKINS, Richard. **Desvendando o arco-íris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Rio que saía do Éden**: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DENZIN, N.K.; Lincoln, Y.S. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. 2. ed., Porto Alegre: Artmed; 2006.

DOS ANJOS, Moacir. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DOURADO, Rodrigo. **O novo circo**: sob a lona da mistura. Continente Multicultural, Recife, VII, 77, p.17-20, maio/2007.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Editora UNICAMP - Universidade de Campinas, 1995.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **O corpo na dança contemporânea dos anos 80**. Disponível em: <<http://www.daneprairie.com>>. Acesso em: 25 out. 2009.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: **Lições da dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p.11-35.

GOMES, Carine. Dados coletados em entrevista, em Salvador, em setembro de 2010.

GERALDI, Sílvia. **Representações técnicas para dançar**. Húmos 2 /Org. Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

GIL, A.C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002. 175p.

GODOY, Arilda Schmidt. **Pesquisa qualitativa**; tipos fundamentais. Disponível em: <[http://www.producao.ufrgs.br/arquivos/disciplinas/392\\_pesquisa\\_qualitativa\\_godoy2.pdf](http://www.producao.ufrgs.br/arquivos/disciplinas/392_pesquisa_qualitativa_godoy2.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2009.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: o futurismo ao presente. Martins Editora, 2006

GREINER, Christine. A cultura e as novas dramaturgias do corpo que dança. *In: Cadernos do Gipe-Cit: Grupo Interdisciplinas de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador: UFBA / PPGAC, nº8, dez. 1999, p.65-70.

\_\_\_\_\_. **O corpo** – pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anna Blume, 2005.

GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JACQUES, Vanda. Dados coletados em entrevista. Rio de Janeiro, janeiro de 2010.

JOHNSON, Steven. **Emergência**: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Dani Lima busca a fusão de dança e circo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 de fevereiro de 2002. Caderno 2 ano XVI, nº5421.

\_\_\_\_\_. O coreógrafo como DJ. *In: Lições da dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1997. p.11-24.

\_\_\_\_\_. O espectador da arte contemporânea, 2005.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. Metáforas da vida cotidiana. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

LEWONTIN, Richard. **A tripla hélice**: gene, organismo, ambiente. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Daniella. Dados coletados na pesquisa de campo no período de 07.01.2010 a 20.01.2010.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. *In*: ANTUNES, A. **Lições de dança, nº 2**. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2000.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo**: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. México, D. F.: Fondo Cultura Economica, 2002.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2010.

MENDES, J. C. A abordagem qualitativa e quantitativa no estudo de caso. Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?>>. Acesso em: 16 abr. 2010.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

MINAYO, M.C. de S (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 18. ed., Petrópolis. Editora Vozes, 2001.

NIVOLONI, Karime. **Corporeografias**: princípios da educação somática como estratégia de investigação criativa em dança. Dissertação [Mestrado em Dança]. Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. 2008. 105p

NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do recôncavo baiano**. Dissertação [Mestrado em Etnomusicologia]. Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 2008. 181p.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina Martinez. **El cuerpo híbrido en la danza**: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. análisis teórico y propuestas experimentales. Tese [Doutorado em Bellas Artes]. Universidad Politecnica de Valencia. Valencia, 2008. 481p.



PINKER, Steven. **Tabula rasa**: a negação contemporânea da natureza humana. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade**: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. Tese [Doutorado em Comunicação e Semiótica]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2007. 161p.

SERRAT, Anselmo. Dados coletados em entrevista, em Salvador, em 4 de setembro de 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, Ermínia. **O circo**: sua arte e seus saberes - o circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX. .Campinas/SP. Dissertação [Mestrado em História] - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP - Universidade de Campinas, 1996.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. São Paulo: Atração/Livros, 1998.

TÔRRES, José Júlio Martins. **Teoria da complexidade**: uma nova visão de mundo para a estratégia. Disponível em: <[http://www.facape.br/ruth/adm-filosofia/Texto\\_5\\_-\\_Teoria\\_da\\_Complexidade\\_e\\_Estrat.pdf](http://www.facape.br/ruth/adm-filosofia/Texto_5_-_Teoria_da_Complexidade_e_Estrat.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2010.

VALÉRIO, Manoela Maria. **Passagens circenses**. Dissertação [Mestrado em Psicologia]. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. 107p.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia sistêmica e complexidade. Formas de conhecimento**: arte e ciência. Uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. Organização e sistemas. **Rev. Informática na Educação - Teoria & Prática**. Revista do Programa de Pós Graduação em Informática na Educação. Porto Alegre: UFRGS. v. 3 n.1. set./2000, p.4.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.

WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CIA DANI LIMA. Disponível em: <<http://danimila-ciadanimilaperformances.blogspot.com/>>

e [www.mediamania.com.br/secundarias/danilima/p3.htm](http://www.mediamania.com.br/secundarias/danilima/p3.htm)>. Acesso em: 30 març.2010.

ÁLBUM DA WEB. **Picasa Cia Picolino.** Disponível em: <http://picasaweb.google.com/picolino.circo>>. Acesso em: 25 jan. 2011

## **ENTREVISTAS**

Anselmo Serrat, diretor da Cia Picolino de Artes do Circo. Entrevista em 20 de setembro de 2010, em Salvador-BA.

Carine Gomes, integrante da Cia Picolino de Artes do Circo. Entrevista em 24 de setembro de 2010, em Salvador, BA.

Clarisse Silva, integrante da Cia Dani Lima. Entrevista em 16 de janeiro de 2011 (via internet).

Dani Lima, diretora da Cia Dani Lima. Entrevista em 3 de março de 2010 (via internet).

Mutá, professor de dança afro na Cia Picolino de Artes do Circo. Entrevista em 20 de setembro de 2010, em Salvador-Ba.

Tatiana Miranda, integrante da Cia Dani Lima. Entrevista em 15 de janeiro de 2011 (via internet).

Vanda Jacques, fundadora/integrante da Intrépida trupe. Entrevista em 19 de janeiro de 2010, no Rio de Janeiro.

Vinícius Salles, integrante da Cia Dani Lima. Entrevista em 15 de janeiro de 2011 (via internet).

## **ANEXOS**

**ANEXO A: Entrevista realizada com Anselmo Serrat, diretor da Cia Picolino de Artes do Circo em Salvador no dia 20 de setembro de 2010**

1. Como foi a sua aproximação com o circo?

A - Eu tava em São Paulo dirigindo o teatro oficina, montando o rei da vela, eu tava administrando o espaço do teatro oficina. Aí um dos grupos que chegou pra se apresentar foi um grupo de circo-teatro, naquela época eu conhecia circo, circo teatro não existia. Aí pinta esse grupo e eu curti muito, com uma coisa nova, que hoje é que tá ficando claro o quê que tá acontecendo, misturando essas linguagens. Era uma montagem feita por Breno Moroni sobre o sumiço da irmã, que sumiu na guerrilha do araguaia (Aonde estás, onde usava as técnicas de circo como em busca da irmã e aquilo me atraiu muito. Aí eu comecei a fazer algumas experimentações, produzir alguns textinhos e aí eles montavam e apresentavam. E aí eu comecei a ver que a resposta do circo era muito imediata. Eu vinha do cinema que demorava dois anos pra ver a resposta do público. Eu vi o circo como uma arma muito forte de passar idéias, vender idéias. (início dos anos 80). Daí montei um grupo chamado Tapete Mágico, juntando algumas pessoas que transitavam pelo Abracadabra (dirigido por Onei e Breno trabalhava também), ficamos em São Paulo durante uns dois anos e acabei fechando um contrato pra vir pra Bahia onde eu já tinha as minhas raízes fincadas, e ficamos aqui.

2. Como foi o processo de criação do “Cenas Cotidianas”?

A – Nós tínhamos feito o “Guerreiro” e achávamos que depois do Guerreiro a gente não podia fazer qualquer coisa, mas o custo desse espetáculo era muito grande. E nós tínhamos muitos convites pra viajar e sempre tinha o problema da quantidade de pessoas, mas ao mesmo eu queria fazer uma coisa tão forte quanto. E eu tava lendo e estudando o “Viva ao povo brasileiro” do João Ubaldo Ribeiro e tinha vontade de montar como circo, inclusive tinha feito desenhos, plantas, mas quando eu ví, era um espetáculo muito caro, difícil, dois anos de produção. Aí eu tirei uma coisa do “Viva o povo...”, que eram as almas que iam se reencarnando, as alminhas que ficam lá no puleiro. Aí eu comecei a viajar nessa coisa de como estariam essas alminhas aqui na Bahia, vivendo aqui. Aí comecei a construir o espetáculo pensando nisso, criando os personagens a partir disso, não exatamente, mas inspirado. Aí tinha o “caboclo Capiroba”, o sargento, a mulher guerreira, etc, como estariam estas pessoas hoje aqui em Salvador. Então todos os laboratórios eu trazia elementos de exercícios que eu mexia com esses elementos mas sem precisar dizer que estava fazendo isso, aí foram sendo construídos os “personagens” que são “a alma do povo brasileiro” e o cotidiano dessa história. Eu não queria lidar com uma super banda, queria um trabalho usando uma coisa mais moderna, sintetizadores, efeitos e, com certeza, com muita dança, eu sabia que era um espetáculo que tinha muita dança. O anterior eu tinha trabalhado cinema e circo, esse eu queria trabalhar a música, com a dança, com o circo, então ele é quase todo “coreografado”.

3. Como era a preparação corporal do espetáculo?

A – Nós viemos de uma série de dança afro (nos espetáculos anteriores), aí pro “Cenas” eu trouxe um professor de dança contemporânea (Iran), aí passamos um ano, quase, dançando com ele, sofrendo com ele. Então o espetáculo foi criado por aí, com a prática da dança e com laboratórios. Na verdade, a minha forma de trabalhar é provocando exercícios, provocando coisas e do resultado desses exercícios ir tirando as cenas. Quase todas elas são criadas em

alguns laboratórios. A gente fazia laboratórios que duravam três horas, quatro horas, e daí saíam cenas montadas ou indicações de cenas.]

#### 4. Como eram esses laboratórios?

A – Bom, eu trazia coisas de teatro e muita coisa que eu invento, eu invento bastante, tomo umas cervejas e fico animado e criativo (risos). Aí eu vou criando “situações”. Eu na verdade “desenho” o espetáculo com essas “situações” e trago essas situações para serem vividas pelo grupo. E aí o grupo foi criando seus personagens, cada um foi criando seu personagem dentro dessa história.

5. Dentro desse espetáculo tem muita coisa que remete a circo e dança, né? Queria que você falasse um pouco disso, de como é que a companhia foi construindo essa relação entre dança e circo considerando as especificidades de cada um, qualidade corporal, por exemplo?

A – Na verdade eu considero o “Cenas Cotidianas” o espetáculo mais contemporâneo de todos, digamos assim, a nível de busca e pesquisa, porque a gente fez toda uma trajetória misturando mesmo a dança, a gente dançava o tempo todo, mas isso também já era uma coisa que a gente já vinha com a dança afro. Nós atravessamos a Europa, antes do “Cenas”, com o Batuque, dançando o tempo todo, a gente dançava em todo lugar que chegava, mesmo fora dos espetáculos e isso ficou muito forte no grupo, mas era dança afro. Quando eu trouxe Iran, já foi querendo misturar a dança afro mas mais com os movimentos do cotidiano, aí ele trouxe hip hop, a dança de rua, trouxe elementos que foram se misturando, se incorporando ao texto do espetáculo, elementos que interessavam ao texto. Então, por exemplo, na acrobacia, eu não queria mais fazer uma coreografia de pista, de salto, fazer salto, salto, salto, salto, queria fazer uma acrobacia dançada e aí acontece que a gente monta uma espécie de *acrocoreografia*, junta as duas coisas que dá numa coisa que foi o que a gente montou. E isso foi montado com pesquisa, com exercício, foi montando grupo, “você três, você dois”, criando os movimentos, criando mini-grupos que se identificavam dentro daquilo até daí ter toda uma coisa e aí Iran, na verdade veio e deu toque do coreógrafo mas a gente já tinha a dança incorporada. Ele trouxe alguns movimentos de rua, de hip-hop, mas é um espetáculo que ele nasceu pra isso, nasceu dançando, com essa provocação o tempo todo, as músicas se comunicam muito com o número, todas elas se comunicam muito com o número, com a dança, com o circo. Tudo tem muito a ver. O “trapézio de quatro” por exemplo, nunca foi tão dançado. Então é um espetáculo em que essa linguagem, essa mistura tá muito presente, essa mistura de rua. Agente podia apresentar ele na rua, como dança de rua. E eu acho que além da dança ter ficado muito forte, a gente tinha ali pessoas que gostavam muito de dançar, assim como pessoas que gostavam, muito de tocar. Então o “Cenas” acabou produzindo outras histórias, a gente trabalhava viajando, fazendo turnê e de repente todo mundo era banda, todo mundo tava tocando. As pessoas iam se transformando de músicos em bailarinos, de bailarinos em circenses.

#### 6. A banda foi pro picadeiro também, né?

A – Exatamente. Saiu de fora, de cima, deixou de ser uma coisa a parte. E dança no espetáculo, todo mundo dá seus passos lá de “bailarino” (risos).

7. O que você percebe como tensões e convergências entre dança e circo, presentes nesse espetáculo, que possibilitam a emergência de novos modos de pensar o corpo numa obra artística?

A - Nós temos três situações, na verdade, na história. Um que é a dança, que exige todo um tipo de preparação física, de concentração específica, o circo já é uma outra relação. A dança se relaciona com o público de uma maneira, o circo de outra maneira. A dança se relaciona com o corpo de uma maneira, o circo de outra. São culturas bastante...aparentemente distantes. No meio disso tinha eu, que não sou nem bailarino nem circense na verdade. O quê que eu buscava? Era provocar, principalmente como 99% são artistas circenses, era fazer com que eles relaxassem para se entregar à dança, porque sabia que eles tinham a dança no corpo. Então não tinha a intensão em transformar o grupo em um “corpo de balé”, mas descobrir a dança que cada um tinha no seu corpo pra isso poder ser usado de uma maneira bonita. Então eu saí provocando essa dança, essa coisa de misturar realmente e de tirar de cada um. E não um comportamento rígido da dança, (aí entrava os conflitos com o coreógrafo, que trazia um pouco essa rigidez) e nem o comportamento rígido do “militarismo” do circo, trabalhando com uma coisa muito mais solta, muito mais livre que é como eu trabalho na verdade. A Escola Picolino nunca trabalhou com a rigidez do treinamento circense, aquela coisa de chegar no “suprassumo” do limite, a gente não busca esse limite. A dança “quer” o máximo do bailarino, o circo “quer” o máximo do acróbata, eu não quero nem o máximo da dança, nem o máximo do acróbata, quero o máximo das pessoas que tão se encontrando. Então , quando a gente encontra pessoas que tem um talento mas que não esses “fenômenos”, mas que conseguem botar pra fora tudo que tem de mais bonito, você consegue fazer um trabalho bacana. Então, a galera fazia circo e tinha dança no corpo e precisava botar isso pra fora. E de maneira descontraída, através de jogos, de brincadeiras e da descoberta do potencial deles enquanto dançarinos e enquanto músicos mesmo, porque isso foi uma coisa que ficou forte nesse grupo. Então na verdade nós rompemos as tensões, nós criamos esse espaço de diálogo entre a dança e o circo, através de deixar fluir o espaço individual mesmo, o espaço de cada um com sua criação, com seu mundo, com seu universo. E as nossas experiências eram muito bacanas nisso, né, porque a gente não chegava com nada pré-concebido, as descobertas são no picadeiro, eu continuo trabalhando assim até hoje. Eu sei onde quero chegar, eu crio um número mas a construção é feita ali na prática, no exercício, nas oficinas, nas descobertas, nas brigas, nos choros, daí nasce a coisa.

8. Quanto tempo foi de montagem?

A – Uns três meses.

9. E foi só o Iran de coreógrafo?

A – Teve toques do Jorge Silva, do Mutá. Mas quem arrumou foi o Iran, o principal foi dele.

10. E na história da companhia você percebe algum momento que a relação entre dança e circo começa, tipo algo que marcou?

A – A dança entra forte em “Panos”. Até então a dança tinha uma distância do circo. E a dança entra no circo através da dança dos orixás. Essa descoberta do universo da dança negra, da dança dos candomblés dentro do circo é fundamental na história, esse é o momento de transformação mesmo dos espetáculos.

11. E você acha que a partir daí se intensificou esse diálogo com a dança?

A – Intensificou sim. “panos”, ele eram solos de dança. Em “Batuque” nascem as coreografias de grupo, que vão se repetir de certa maneira em “Guerreiro” e se fortalecem em “Cenas Cotidianas”.

12. Você falou agora e eu fiquei pensando... em Cenas parece que a dança entrou mais no número do circo, até Guerreiro era mais assim: a coreografia, o número de circo, era mais separado, em cenas tava mais tudo junto.

A – Tanto que o Bife faz o mestrado dele todo baseado no casamento do circo com a música. Mas a dança tá ali junto na mesma história, um responde ao outro, uma coisa que, no circo brasileiro eu não vi em lugar nenhum. E que é tão incrível porque o grande medo que a gente tinha de Cenas, e que diziam, é que ele não era pra o “povão”, que ele era um espetáculo pra elite, intelectual porque tinha poema, tinha poesia de Maiakovski, etc. E a gente correu o Brasil inteiro com este espetáculo, apresentando em circão, 2000 pessoas assistindo e curtindo.

13. O quê que você percebe de mudança no corpo dessas pessoas?

A – Poxa, isso é muito fantástico porque nós temos também várias mudanças porque nós temos uns corpos duros e intocáveis porque você não podia encostar nesses corpos porque eles tinham medo, a grande maioria tinha sofrido algum tipo de violência, então era muito difícil de tocar. Primeiro o corpo se entregando e passando a confiar, então tem uma grande mudança e o circo foi fundamental. E quando entra exatamente o trabalho da dança, você quebra toda uma série de moral, uma série de couraças, armaduras, principalmente nos homens, de preconceitos mesmo. E aí você vê que o corpo dessas pessoas modifica completamente, eles passam a ficar mais soltos, mais leves e sem se transformarem em monstros, auterofilistas, são corpos desenhados e livres. Você não consegue imaginar esses “machos duros” dançando, se requebrando, vestidos de mulher, pra citar um exemplo extremo, e a dança trouxe essa liberdade de expressão através do corpo. E acho que isso ficou e valeu, eles tem um conhecimento de causa muito grande, nenhum deles é um especialista mas ele conhece aquele universo, ele dança, canta, salta, joga e isso foi fundamental pra vida deles, esse entendimento de corpo. Então essa construção, aqui é uma escola de corpo, eu digo que nós trabalhamos com o abc do corpo e eu acredito piamente que as pessoas pensam com o corpo também, o corpo pensa. Nós tivemos artistas aqui que tiveram grande dificuldade no ensino formal, com esse tipo de pensamento, não conseguiram nem ser alfabetizados direito, mas que tinham uma visão cênica, espacial, física fantástica. Tinham uma inteligência fantástica pra esse universo do corpo. E geralmente essas pessoas são rejeitadas, são consideradas burras porque elas tem uma inteligência que não é reconhecida. Então você acaba perdendo vários talentos porque hoje todo mundo tem que escrever, tem que ser político, tem que saber escrever projeto, quem não sabe fazer isso não vale nada e essas pessoas tem uma inteligência corporal fantástica, pessoas que raciocinam numa velocidade que o computador não consegue acompanhar porque o computador não dá um salto mortal e elas dão três saltos mortais.

**ANEXO B: Entrevista realizada com Carine Gomes, integrante da Cia Picolino, em Salvador, no dia 24 de setembro de 2010.**

1. Sobre o espetáculo Cenas. Sim, Cari, vc falou o que, que tem um pouquinho de cada um?

C. É tem um pouquinho de cada um da gente, então é mais gostoso de fazer. Um pouquinho mesmo do dia a dia.

2. E como foi a criação de Cenas, o processo?

C. Eu lembro mais do ônibus, que foi uma cena que ficou bem marcada pq Anselmo falava assim: “Quando vc pega ônibus, o que acontece? Aí eu fui lembrando das coisas que aconteciam quando eu ia pro circo pequena. Os caras ficavam naquele amassa, naquela coisa. E eu morria de raiva, eu empurrava, fazia cara feia. E várias coisas iam acontecendo, o povo caía, várias coisinhas iam acontecendo. Todo mundo foi pensando em várias coisas; “Ah, então vamo botar isso, então vamo botar aquilo’. Oh, faz assim agora, ver o que pode acontecer daqui, aí surgiu o ônibus, né?”

3. E como é que misturou com a acrobacia?

C. Tipo, a menina vai ter que descer agora e ela tá lá no fundo do ônibus, como é que vai fazer? Passa por cima. Como é que vai passar por cima? Aí foi criando um jeito de Sofia passar por cima pra poder pra poder descer no ponto. Aí chega lá na frente, ih, não é esse ponto, volta de novo, aí ela descia, eu puxava ela aí não tinha espaço pra ela passar aí ia por baixo, pelos pés, aí tomava um arzinho. Ê, sai daí menina!! O ônibus foi o que eu mais lembro. Outra coisa que ele pensou foi quando Marcinho faz a paradafica lá de cabeça pra baixo com as pernas pra cima, sacudindo, era como o povo lá dentro, passando mal, tentando respirar de alguma forma. Aí foi pensando várias coisas, o que é que pode juntar? O quê que é parecido? O que dá a idéia? Aí jogava.

4. E a acrobacia, como é que foi?

C. Começou assim, Anselmo pegou as cadeiras e aí a gente sentou onde queria sentar. Aí ele falou vou fazer uns trajetos. Pq assim, Anselmo já chega com a coisa escrita, pensando em várias coisas, aí ele dá a idéia e a gente pensa no que fazer com aquela idéia que ele deu. Aí a gente sentou e ele falou 'Eu quero que vcs montem 4 corredores, aí a gente montou. Aí fez assim: tal pessoa, tal pessoa, tal pessoa, levanta. Aí a primeira pessoa vai fazer um trajeto e todas as pessoas vão atrás. Aí aquele grupo fazia o trajeto e voltava pra cadeira. Aí outro grupo levantava e fazia outro trajeto. Aí depois levantavam todos juntos mas cada grupo fazia o seu trajeto. Aí, no processo, não ficava mais aquela filinha, não importava mais como é que vc ia, mas cada um sabia o seu trajeto. Aí colocou os saltos nos corredores. Aí, depois que a gente montou o espaço e o movimento de acrobacia, veio Iran e Anselmo botou a música (Zeca Baleiro), aí ele falava umas coisas, tipo umas idéias, sente na cadeira e veja as possibilidades que vc tem pra fazer na cadeira. Ou então ele fazia, sentava, dançava, se jogava no chão, (risos) e passava algumas sequências, várias coisinhas de Michael Jackson, ele botava. Aí no final, depois que montou e que a gente começou a apresentar, os meninos foram inventando um monte de coisa. Aí a gente começou a viajar com o espetáculo, aí a gente viajava assistindo Michael Jackson (risos); “Ah, esse passo, a gente pode colocar naquela



parte...Esse passo a gente pode fazer assim, assim”. A gente foi construindo as coisas, melhorando, trocava um movimento por outro, a acrobacia foi sendo feita enquanto íamos apresentando.

5. Na acrobacia, como foi resolvendo a hora de cada um fazer alguma coisa?

C. Tinha uma idéia da acrobacia de Batuque, aí depois, cada vez que alguém estivesse fazendo alguma coisa (acrobacia), a gente estava dançando, mas não dançando junto, só no final que a gente juntava. O único momento onde a gente parava é quando rolava os corredores de saltos.

No começo da Lira era todo mundo num bar, aí todo mundo tocava, todo mundo cantava, caixinha de fósforo, o que tivesse na mão a gente fazia som.

6. E as danças, as coreografias?

C. Anselmo falou pra Iran sobre todo o espetáculo e falou pra gente que queria que fosse um acordar desesperado pra ir pro circo. ' Oh, eu quero que vocês pensem assim que vocês acordaram atrasados, como sempre, pra vir pro circo, vocês não chegam sempre aqui atrasados? Então acordam atrasados, ficam “pirados” aí fazem as ações que tem que fazer (lavar rosto, vestir roupa, sai correndo pra pegar o ônibus e aí quando chega ainda está atrasado). Aí a gente foi colocando as ações, soltos, aí Iran pegou alguma coisa que tinha e costurou, arrumou e colocou o sacudido que ficava mais dançado. Algumas coisas apareciam na trilha (o telefone, o despertador, o sonho). Quando Iran chegou já tinha um roteiro de ações que Anselmo fez com a gente (dormiu, acordou, escova os dentes, veste as roupas, correr pra pegar o ônibus, coisas assim). Ele alterou as ações, colocou maior.

7. E iran dava aula de dança, dava aquecimento ou já chegou pra fazer as coisas?

C. Ele fazia umas coisinhas de chão pra aquecer um pouco o corpo mas já passava pra fazer as coisas da cena mesmo.

Na verdade, neste espetáculo tudo a gente foi melhorando, foi colocando as coisas. É um espetáculo muito bom de fazer. Quando terminava você ficava com vontade de quero mais. Era 1:15.

**ANEXO C: Entrevista realizada com Clarisse Silva, integrante da Cia Dani Lima, em 16 de janeiro de 2011. (via internet)**

1. Qual a sua formação? ( não necessariamente acadêmica)

Na infância e adolescência fiz aulas de balé clássico, jazz e sapateado. Ao entrar na faculdade de licenciatura em dança, entrei em contato com a dança contemporânea. Sou graduada pela UniverCidade (2001). Fiz uma formação em dança contemporânea chamada "exerce" no Centro Coreográfico de Montpellier, na França (2005). O trabalho com Dani Lima e João Saldanha foram muito importantes na minha formação, por um lado; assim como o contato com a yoga, técnica de Alexander e Ginástica Holística, por outro.

2. Se você veio da dança, como foi para o seu corpo a adaptação à movimentação do circo? (ou ao contrário, caso sua formação seja mais em circo)

Na altura em que entrei em contato com a acrobacia aérea (tecido) eu já tinha um certo trabalho de chão, o que contribuiu na consciência do uso da força. Mas acho que na época em que trabalhava com a técnica circense eu não tinha tanta noção de como gerenciar essa força de forma eficiente porém econômica. Não à toa, foi uma época em que me lesionei bastante. Talvez outra razão para as lesões tenha sido as várias demandas que o corpo precisava atender. Em "Vaidade", era preciso dar conta de "releases", tecido, corridas, saltos...

3. Observo que no espetáculo Vaidade há elementos que remetem a circo/dança, você poderia falar um pouco sobre isso? De que forma a companhia constrói as relações entre dança e circo?

Seria difícil falar no presente porque, além de não trabalhar atualmente com a Dani, a cia mudou mudou sua "linguagem" (não sei se é adequado usar este termo). No "Vaidade" me recordo de ter como referências o uso do tecido (buscando enfatizar o gesto, o contato do corpo com o tecido - que simbolizava o cordão umbilical - enfim, ferramenta de uma condução teatral do espetáculo) e o contato-improvisação e o release technique, que vinham da história da Dani com a dança, de sua experiência um tempo com o Wim Vandekeybus. Mas pra mim talvez o mais instigante fosse o que de teatral existia ali: a fala, as imagens como subtexto dos momentos e partituras coreográficas, o recolocar da ideia de técnica de dança.

4. O que vc percebe como possíveis tensões/convergências que cercam a dança e o circo presentes em Vaidade que possibilitam a emergência de novos modos de pensar o corpo em cena?

O que eu percebo no "Vaidade" não tem relação exatamente com novos modos de pensar o corpo em cena, mas confirma e ideia do alargamento das fronteiras de definição de um espetáculo (que no caso foi classificado de dança contemporânea). O quanto de teatro, circo, dança tem ali? Acredito que o predomínio do corpo e não da fala tenha ajudado nessa classificação. Mas e se fizéssemos todo o espetáculo, exatamente como ele é, acrescentando fala em todas as cenas? Seria teatro então? Quando penso em corpo em cena, no caso do Vaidade, penso que pra mim foi necessário questionar a dança como prática de uma ou mais

técnicas. Mas não acho que fosse um novo modo de pensar o corpo em cena, era novo pra mim como bailarina.

**ANEXO D: Entrevista realizada com Dani Lima, diretora da Cia Dani Lima, via internet, no dia 13 de março de 2010.**

1. Qual sua formação? Como se deu a sua aproximação com o circo e a dança?

D. Circo eu comecei fazendo uns cursos, eu fazia teatro na escola, a gente tinha um grupo e o meu professor incentivou a gente a fazer acrobacia, aí a gente foi fazer uns cursos que tinham na época, isso era década de 80, início da década de 80, com Breno Moroni, chamava grupo Abracadabra, são pessoas que foram uma referência muito grande pro novo circo no RJ. (Luiz Ramalho, Adelbras) Aí em 84 eu entrei pra escola nacional de circo e não me formei, saí de lá em 86 pq a Intrepida trupe começou e era uma escola mais interessante pra mim do que a escola de circo na época. Comecei a trabalhar com a intrépida, sou uma das fundadoras do grupo, a gente começou a trabalhar numa missão cultural do circo voador que é um lugar ali na Lapa que existe até hj, em frente a fundição que ia pra copa do mundo acompanhar os jogos no México. Aí o meu namorado na época que tb era da escola de circo, juntou uma turma da escola de circo, tb com outras pessoas de teatro e de dança e fez o grupo que a gente deu o nome de intrépida trupe.

E em dança, como toda menina de classe média, eu fiz balé, entre os meus 9 e os meus 15 anos, eu nunca fui uma grande aluna, era muito aplicada, muito esforçada, mas não era a primeira da turma. E depois, com esse grupo de teatro nos anos 80 eu fui cair num lugar chamado coringa, era um grupo de dança contemporânea dirigido por uma uruguaia chamada Graziela Figueroa e que foi nos anos 80 um grupo que era uma referência muito grande pra dança contemporânea no RJ. Outras pessoas da intrépida foram de lá tb. Eu na verdade não fui do grupo mas eu comecei a fazer aulas com o grupo, com todo mundo, por exemplo a Deborah Colker foi desse grupo, era bem misturado, ela foi uma das fundadoras do grupo. Fiz aula com a Deborah, fiz aula com todos integrantes, foi lá que eu comecei a me aproximar da dança contemporânea. Eu nunca fiz dança mais moderna, eu nunca fiz jazz nem técnica de moderno, eu pulei do clássico pra o contemporâneo mesmo. o trabalho da Graziela era bem na linha mais contemporânea, ela tinha dançado com a Twyla Carp nos eua, então era outra coisa. Essa é minha formação, só que na verdade eu completei a minha formação já trabalhando, ao longo da carreira com inúmeros cursos, com profissionais. Como eu não tive escola formal, toda vez que vinha alguém dar um curso, eu fazia, a intrépida viajava muito pra europa aí eu dava um pulo nas escolas de circo, fazia workshops.

2. Falando agora do espetáculo vaidade, como é que foi a escolha dos artistas, dos dançarinos?

D. No vaidade eu já tinha a companhia, ela começou em 97, eu tava na intrépida ainda, mas eu já tava sentindo muita necessidade de fazer um trabalho de composição e de pesquisa de movimento que não tinha muito espaço na intrépida naquele momento. Então em 96 eu comecei a dar aula, que chamava “Dança nas Alturas” que era um lugar de pesquisa tb, de trocas, no clube dos macacos. Aí eu fiquei até o ano 2000 dando aulas lá. Muitos dos meus alunos foram integrar a intrepida trupe e foi um lugar onde eu pesquisei o que viria a ser as raízes da minha companhia, um ano depois. Em 97 eu propus ao panorama nacional de dança de fazer um trabalho, chamaria Piti, eu tinha tido um sonho e queria fazer uma experiência com os tecidos em giro e coisas assim e a Lia Rodrigues que era diretora na época aceitou. Aí eu juntei meus alunos e fiz um esboço de uns dez minutos pro Panorama de 97 e deu super certo, as pessoas adoram, teve uma crítica super positiva nos jornais. Aí em 98 pra minha

surpresa eu consegui um apoio do Globo pra divulgação e aí fiz uma companhia, eu não tinha nenhum dinheiro mas fiz uma companhia e em 98 Piti estreou, tinha muita dança aérea, era um espetáculo basicamente de transição do circo pra dança. Tinha muita dança também mas tinha muita dança aérea. E foi ali que a companhia nasceu. E aí Vaidade é um espetáculo já de 2000, não foi o primeiro espetáculo da companhia e aí enfim companhia, audição, na verdade já perdi o número de audições que fiz daquela época pra cá, entra gente, sai gente, é um trabalho muito específico.

3. Você consegue lembrar o que te chamava atenção, o quê que você queria nos dançarinos, até se vc conseguir trazer mais pra essa coisa do diálogo entre dança e circo? Como é que era essa coisa na hora de escolher?

D. É, isso era uma coisa super importante naquele momento. Eram bailarinos que pudessem fazer um treinamento, sobretudo na parte aérea que eu tinha desenvolvido, então tinha que ter força, coragem, vontade. Pra minha surpresa, muita gente do jazz pegava muito rápido, os bailarinos parece que tinham mais dificuldade, é diferente o tipo de trabalho, mas o pessoal do jazz pegava rápido, tinha interesse, tinha força abdominal. Então durante muitos anos eu fiquei formando as pessoas que às vezes chegavam e eram bailarinos, ou às vezes chegavam e tinham formação em circo mas não dançavam e aí era triste, ficava anos formando uma pessoa e quando tava preparada saía. E eu ficando cansada de fazer isso.

4. E tinha aspectos que te chamavam a atenção de diferenças entre os corpos que vinham da dança e os corpos que vinham do circo?

Acho que não dá pra generalizar porque tem gente de todo tipo. Mas tinha por exemplo um menino que dançou comigo muito tempo que tinha uma formação de teatro e capoeira. O corpo da capoeira era muito bom pra mim, tinha uma maleabilidade, muita possibilidade e muita força. Ele já tinha feito algumas coisas de dança mas não era BAILARIIIIINO, sabe? Mas ele tinha um corpo incrível, me ajudou muito a desenvolver linguagem, ficou comigo muito tempo. Ele tinha esse trânsito muito fácil entre uma coisa dançada fluida que era a minha onda de dança na época e a coisa do circo, da força, pq tem que ter, né? Tem que ter força, tem que ter coragem, a gente fazia muita coisa em giro, era muito perigoso. Era mais comum pra mim gente de dança que eu treinava em circo do que o contrário. Porque se a pessoa veio do circo e nunca fez dança é mais difícil, tem uma dureza que é mais difícil de se encaixar. A maior parte dos bailarinos com quem eu trabalhei tinha vindo do jazz e eu nunca tinha feito jazz. Não sei porque mas parece que esses corpos tinham um tipo de preparo que possibilitavam mais o meu trabalho. Às vezes chegavam umas meninas que tinham feito balé a vida toda mas tinha uma coisa nos braços que não conseguia sustentar o peso. Ao mesmo tempo tinha umas coisas que eu tentava trabalhar tipo consciência do peso, do tempo e do espaço. A dança que eu trabalhei tinha muito a coisa de brincar com o tempo e o espaço, esse olhar pra isso. Tinha que ter a possibilidade de perceber, de vc tá ali fazendo uma baita força mas tá jogando no tempo, tá jogando com outras coisas que não eram só de fazer truque, eram coisas de outra natureza. Porque o circo tem muito isso, né, do truque?

5. E a preparação corporal do grupo, vocês faziam alguma aula de dança juntos, ou de circo? Ou de alguma abordagem corporal específica?

D. Tiveram vários momentos, né? Nessa época dos aéreos (pq em 2003 eu desci dos aéreos e nunca mais subi) eu dava aula de aéreos direto, as pessoas faziam a minha aula e eu dava aula de dança também. Eu nem tinha dinheiro pra pagar outras pessoas. Depois teve uma época,

em 2000 pro Vaidade que a gente teve um patrocínio da Avon e aí eu chamava vários professores convidados, teve balé, hip hop, a cada dois meses. Nem me lembro direito. Mas a gente fazia mesmo uma aula de dança e uma preparação pros aéreos, mais do que uma aula exatamente.

6. E a preparação pros aéreos era assim mais preparação física, de força, ou você já tentava colocar a dança no aéreo?

D. Já era misturado, A gente tinha um exercício, por exemplo, que era subir e descer inúmeras vezes, quantas aguentasse, buscando cada vez trabalhar o registro de tempo de uma forma diferente. Desde ser muuuuito lento a ser muuuuito rápido: subir lento, descer rápido; subir rápido descer lento; parar no meio, trabalhar com pausas; fragmentar o tempo. E também pensava na iniciação, como é que cê chega no aparelho e como é que cê sai dele, se vai pro chão, se fica em pé, se pula dele. Então tinha já essa idéia de que não era só chegar ali e fazer o truque. Tava ali fazendo força mas tava também percebendo outros aspectos. Teve uma coisa engraçada, que tinha uma coisa que a gente fazia na corda que tinha que subir, ficar pendurado só nas mãos e jogar o bumbum pra cima pra prender a perna em cima e aí uma pessoa que tava embaixo girava a corda. E tinha uma menina que queria muito fazer aquilo, mas ela não conseguia jogar o bumbum pra cima porque faltava força. Aí eu inventei um jeito pra quem não conseguia, fazer ali embaixo, usando o chão de impulso. Então quando ela descia, ela quase já estava tocando o chão. E isso se demonstrou uma coisa maravilhosa, eu acabei descobrindo nesse giro um potencial absurdo, que foi o que eu fiquei desenvolvendo anos e anos na minha companhia, e depois com a Intrépida também no espetáculo “Sonhos de Einstein”, que tem uma coreografia que é basicamente esse material que é essa possibilidade de trabalhar o giro da corda bem baixo, então entrando, botando o pé no chão, saindo, trabalhando com o pé no chão, sabe? Usando a força centrífuga pra te segurar e você encontrar peso e apoio mas sempre entrando e saindo com o pé no chão. E foi uma coisa desenvolvida a partir de um erro, de uma impossibilidade. Abriu uma porta, pra um outro jeito de fazer. Que tem há ver com o jeito que eu sempre trabalhei o circo; eu nunca fui uma grande acrobata e nem uma grande bailarina, de grandes saltos e muitos giros, e nem uma acrobata muito forte então eu fico num lugar de aproveitar esses erros e talvez transformar eles em potência.

7. De que forma foi construída as relações entre dança e circo em Vaidade, considerando as especificidades de cada linguagem?

D. É difícil dizer em “Vaidade” especificamente, porque foi ao longo da minha trajetória, começou no curso, depois no Piti, depois no Vaidade e entre os dois eu fiz uma série de performances e experiências, então foi uma coisa que foi se construindo. Eu acho que tem o uso de certos parâmetros de pesquisa e de composição que são mais usados em dança, perceber tempo, uso do espaço, qualidade de movimento, textura de movimento, fluxo, poder usar isso no trabalho com os aéreos. Pq, pelo menos as experiências que eu tive em circo, isso nunca foi uma questão, é fazer o truque, é ter força pra fazer, no máximo é ter linha. A questão era, por exemplo, quero fazer isso aqui tudo molengo, quero fazer tudo duro. No começo dos meus cursos eu não sabia muito por onde ir mas eu sentia que tinha um terreno pra chegar aí eu dava uns exercícios tipo, “a bela e a fera”, tinha que fazer uma mesma sequência como a bela e como a fera e isso não era teatralmente falando, era em termos de linha, em termos de registro de tempo, por exemplo. Era feito neste sentido, sabe, de tentar trabalhar o truque do circo mas tentar fazer de outro jeito, tentar jogar também com a composição mais, de uma sequência, não só um encadeamento de truques. Tem uma coisa importante que é que no circo

em geral tem truque, truque, truque, truque e as passagens muitas vezes são esquecidas, né? Então tinha uma preocupação de como tornar as passagens tão importantes quanto os truques. Porque eu acho que a dança não tem isso, né? Tudo é dança. A gente fazia as sequências, então, (chave de cintura, desenrolada, etc,) dando ênfase nas transições. Esse tipo de exercício. Na verdade era usar as possibilidades que o circo dá em termos de vc expandir a expressividade do corpo, subindo, caindo, tirando na altura, mas também não fazer isso pra mostrar que vc domina o aparelho, que eu acho que é a tônica do circo, mas também pra aproveitar o seu potencial expressivo naquilo, pra expressar alguma coisa. No caso do Piti, por exemplo, o piti é um espetáculo sobre ataque histérico, então era inteiro, as frases dançadas, digamos assim, era de histeria e no tecido a gente trabalhava o tempo inteiro em giro, que dava essa coisa também. Era sempre alguém entrando, saindo, sendo puxado, tinha uma tensão que tava super presente. Depois no Vaidade foi o trabalho em cima da criança, da relação da mãe com a criança, dentro da barriga...a gente usava os tecidos como cordão umbilical, a gente tinha essa viagem. A gente desenvolveu muita coisa a partir da “chave de cintura”, ficava bem aquela imagem de cordão e de um feto pendurado pelo cordão e todo o trabalho era em cima disso. Lembro que era uma força absurda e a gente tentava fazer aquilo com o máximo de prazer, pra dar uma sensação de envolvimento, de prazer, de acolhimento, mas vc tava fazendo uma força imensa, tava estrangulando a sua barriga e vc tava ali tentando se sentir acolhido por aquele tecido. Era um desafio, era um trabalho difícil. O público entrava e oito bailarinos já estavam pendurados lá em cima (desenrolada dupla e subia e ficava como um feto), as pessoas via umas bolinhas lá em cima, e era tudo vermelho, os tecidos, as roupas. E de repente essas bolinhas começavam a cair. Era tudo meio metafórico em relação ao nascimento, a relação de nascer e a relação com a mãe. Eu tava na época super querendo ser mãe, eu acho que isso foi muito forte. A gente fazia uns exercícios com roupas nas frases do chão, por exemplo, a gente improvisava com roupas. Vestíamos um casaco, por exemplo, de formas diferentes, entendia qual era o mecanismo, depois tirava o casaco e ficava com a movimentação de vestir, de se envolver, de envolvimento. Depois tentava fazer aquele movimento com uma pessoa, fazia aquele movimento de envolvimento só que com uma pessoa (risos). Mas era um pouco quase como se pegar a coisa roupa que vem do tecido que é um objeto e trazer pro corpo, assim como pegar do corpo e levar pro objeto, sabe, tinha esse lugar. Tanto a qualidade que tem na vida real tentar trazer ali pra aquele objeto, tanto a qualidade do contato do corpo com o tecido gostoso que te envolve pra um movimento de dança. Tinha muito duo, basicamente ou as pessoas estavam sozinhas penduradas pelo tecido na cintura ou elas estavam fazendo duos. Tinha uma coisa também de caixas, de memórias, elas mostravam fotos, tinha umas projeções, a gente fez uma pesquisa grande sobre identidade, era super psicanalítico (risos).

8. Eu vi na crítica da Helena Katz que ela fala assim de assumir a contaminação dança e circo como uma tarefa, um dever de casa. Como é que cê viu isso? Tipo assim, do que que ela tava falando?

D. Eu acho que ela tava falando, não sei, mas acho que é que no Vaidade eram oito tecidos verticais, que tavam ali pendurados o tempo inteiro, (não, acho que às vezes eles saiam mas voltavam) e tinha um lugar que a gente ou dançava no chão ou bem as vezes subia pro tecido, mas tinha esse lugar de passar de um lugar pro outro. Mas ainda tinham dois lugares, entendeu? Tinha o aéreo e tinha o chão e tinha, talvez, características próprias de cada uma das movimentações. Se bem que hoje eu olhando, tem muitas coisas que são ligadas, a gente fazia todo um trabalho de duo, trabalhando essa coisa da envolvimento que a gente trabalhava no tecido, mas é porque é diferente meesmo.( o aéreo e o chão). Esse trabalho por exemplo, ele era muito diferente pq era um trabalho que tinha que ter muita força (o aéreo), não é um

trabalho que cê tá numa cadeirinha de “gri gri” com os pés no chão, era muita força o tempo inteiro, cê ficava o tempo inteiro se segurando, então era um tipo de comprometimento corporal diferente de quando cê tá no chão.

9. E porque que cê tá falando em chão e “não chão” ? É como se o chão não fosse circo, é isso?

D. É porque no caso circo, pra mim, estava ligado aos aéreos. Eu nunca trabalhei muito o circo no chão, acrobacia de solo, por exemplo. Então circo ali tava visível no trabalho dos aéreos que foi onde eu me especializei mesmo, por isso é que eu faço essa distinção entre chão e alto, porque era estar pendurado de algum jeito ou estar no chão, sabe?

10. Mas vc acha que ela falou disso porque tava separado as coisas que eram relativas a dança e as relativas ao circo? Ou se era uma coisa assim que tinha pouco circo? É que eu não entendi direito.

D. Não, eu acho que era as coisas não estavam misturadas o suficiente.

11. Mas vc acha que tinha uma diferença assim: esse momento é circo, esse momento é dança ou vc acha que conseguiu misturar?

D. Eu acho que não tinha esse momento que a gente fazia só circo, sabe? Mas talvez... é diferente. Por exemplo, eu podia ter pego uma técnica como essa dos tecidos e ter feito um trabalho de dança todo em cima disso, só. Mas o quê que na verdade tinha ali? Ali tinham coreografias digamos, entre aspas, de dança mesmo, que não tem nada de circo e tinham os momentos que tinha isso, entende? (os aéreos dançados). O que eu imagino que ela tá falando é como se pegasse e trabalhasse só em cima daquilo ali. Então pega uma técnica de circo me proponho a trabalhar com um enfoque, com um olhar de dança mas naquela técnica. Ela me indicou uma coreógrafa chamada Brenda. Ela é argentina e trabalha no Rio grande do Sul, às vezes, com aquela companhia de Caxias do Sul e outro dia eu vi, até há pouco tempo, um trabalho dela na parede e é isso, é basicamente todo o desenvolvimento a partir dessa técnica, é só isso. O meu trabalho não, ele tinha outras coisas, alguns momentos ele tinha circo, tinha alguns momentos que tinham coisas aéreas e outros momentos que não. Eu acho que ela tá falando desse lugar, que tinha tudo, não era uma coisa só, sabe?

12. O quê que você percebe como possíveis tensões e convergências entre dança e circo que possibilitam uma emergência de novos modos de pensar o corpo na dança?

Acho que tem o lugar da mudança de perspectiva que é muito bom pra dança, essa coisa de vc não estar sempre nessa relação vertical em relação ao chão, vc pode mudar a perspectiva do corpo, subverter a perspectiva vertical “pé no chão”. Isso abre, né? A questão do espaço, cria novas percepções, acho bacana. Acho que basicamente isso, na verdade, porque eu não vejo que seja tão outra coisa, sabe? Eu acho que tem danças que são talvez mais circenses do que os meus espetáculos que usavam circo. Pra mim circense na verdade não está exatamente no uso dos aparelhos, circense pra mim é um pouco a idéia do truque, do domínio e do herói. O circense é um herói, ele sobe a quinze metros de altura, vai onde ninguém vai, ele é um “homem-aranha”, um “super-homem”, ele vai, anda numa corda com só uma varinha, ele dá cinco voltas no ar, tem uma coisa de superação, do heroísmo. Eu acho que o circo tem essa tônica do heroísmo e tem danças que são super heroicas, trabalham com risco. Quando eu falo que tem danças circenses, apesar de não usarem aparelhos, têm uma levada heroica. A minha



onda já era outra. Eu falava de humanizar o circo, eu tinha vontade de mostrar o erro, de usar o circo mas não pra falar de heroísmo, mas falar mais de humanidade e simplicidade mesmo, tanto que era inevitável eu “descer”, sabe? Teve um momento que eu senti que isso (os aéreos) não dava mais conta do que eu tinha vontade de expressar. Mas eu acho, voltando a sua pergunta, eu não vejo que sejam duas instâncias tão opostas, ainda mais hoje em dia. Eu acho que o circo traz positivamente, no meu olhar, pra dança, é essa possibilidade de ampliar o espaço pra além de um domínio que a gente está habituado. A subversão das perspectivas, o uso dos aparelhos.

13. Uma curiosidade mais minha...eu vi “Falam as partes do Todo” e tem aquele momento que a dançarina anda em cima dos outros dançarinos e que eu que conheço a sua trajetória, eu vejo circo ali.

D. Eu acho que tem mesmo. É a minha formação, foram treze anos na Intrépida trupe. Então esse foi um universo que eu vivi muito, foi a minha entrada na vida artística que foi por aí, então aí é muito inscrito em mim e numa série de coisas. Essa questão da mudança de perspectiva é uma questão que persiste no meu trabalho de outras formas, mas persiste. E até numa questão de dramaturgia do movimento que eu vejo que é uma coisa da qual eu sempre fugi mas eu vejo que tá muito impregnada em mim, que é a dramaturgia do truque, que é uma dramaturgia de movimento de circo; que você faz um **truque**, aí passa e vai pra outro **truque**, aí passa e vai pra outro **truque**. É como se você tivesse assim os “hight lights”, “os truques”. Então, como quebrar isso, né? Eu me pego de vez em quando nessa cilada, por isso, porque tá tão em mim, na origem da minha formação que às vezes volta a aparecer, por mais que eu venha trabalhando em outras direções.

14. Mas vc sente isso agora não necessariamente com truques, truques mas como se fossem momentos da dança que fossem truques?

D. Exatamente. Não é truque truque no sentido circense mas no fundo é meio circense. No espetáculo mesmo que você viu, “Falam as Partes do Todo”, ela cai pra trás, sobe no ombro e cai, pequenos truques. Embora a gente tenha tentado construir com uma trajetória contínua.

15. E mesmo depois disso, você ainda sente essa inscrição do circo em coisas que você faz de coreografia?

D. Sinto as vezes, As vezes eu fico com vontade de... Por exemplo, quando eu pensei lá nessa coreografia que você citou, eu pensava: “Ai legal uma pessoa que nunca pisa no chão”. Eu acho que eu ter pensado nisso vem do fato de eu ter tido a história que eu tenho, né? Isso de alguma forma habitava o meu imaginário. Eu acho que eu venho trabalhando muito no sentido do “não espetacular” ultimamente, movimentos menos heroicos (risos), menos extraordinários, menos espetaculares, mas em algum lugar eu acho que faz parte da minha história também e talvez volte a aparecer. Eu ando ultimamente meio saudosista, ano passado eu fiquei com vontade de remontar o Vaidade. Uma saudade assim desses tempos que totalmente abandonei, nunca mais mesmo. Mas de vez em quando bate saudade, É que é um “know how” que eu sinto que tá em mim, muitos anos dedicada a isso, tem um gozo de jogar com isso também, sabe? Quando a Intrépida me convida pra fazer coreografia pra eles, eu adoro, que é uma possibilidade de voltar a experimentar, né? O lugar que eu tô em dança nesse momento mas como é que ele se expressa naqueles corpos, que são corpos circenses, que gostam de jogar com o risco, etc. Que tem essa coisa do truque.

16. Eu vi uma reportagem que o jornalista se referia a Intrépida como um grupo de dança e acrobacia, o quê você acha disso?

Eu acho que o último espetáculo é bem dançado, é o espetáculo mais “coreográfico” da Intrépida. Inclusive alguns defensores do circo ficaram meio revoltados, reclamaram que a Intrépida queria dançar, e ela não era dança, era circo. Eu acho que depende de muitas coisas, depende das pessoas estão lá naquele momento puxando, porque a Intrépida é um grupo que não tem uma cabeça fixa, então depende de quem tá lá, quem puxa, que no caso era o Renatinho Linhares, Paulo Mantuano e o Cláudio Baltar, esse menos, eu acho, eles puxaram pra um lado mais dançado. Eu acho que procede, vendo o Metegol procede muito. Mas eu não diria dança-circo, se fosse dizer conjugado eu diria dança-circo-teatro porque acho que a coisa teatral é super importante.

**ANEXO E: Entrevista realizada com Tatiana Miranda, integrante da Cia Dani Lima, via internet, em 15 de janeiro de 2011.**

1. Qual a sua formação? ( não necessariamente acadêmica)

Fui atleta, ginasta olímpica por 7 anos, integrando a seleção brasileira e participando de campeonatos internacionais, treinamento na Rússia, EUA, Espanha. Trabalhei com circo, cursos na Escola Nacional de Circo e outros cursos livres na área. Formação no Centro de Estudos do Movimento Angel Vianna e jornalismo na PUC-RIO.

2. Se você veio da dança, como foi para o seu corpo a adaptação à movimentação do circo? (ou ao contrário, caso sua formação seja mais em circo)

Eu vim do circo e do esporte para a dança. O que sinto é que tive um intensivo trabalho de descondicionamento daquilo que o meu corpo tinha aprendido até então, que eram movimentos com muita força, explosão, pouca mobilidade de tronco. Então tive que aprender a relaxar (o que foi difícil!), a me entregar, a trabalhar com a leveza, articular mais o corpo de uma forma geral, uma vez que estava muito habituada a me movimentar como um "bloco". Agora, sem dúvida, a técnica adquirida tanto no circo como no esporte, a minha noção de espaço, o domínio do meu corpo foram grandes facilitadores na aprendizagem da dança. Vamos dizer, é como se tivesse meio caminho andado.

3. Observo que no espetáculo Vaidade há elementos que remetem a circo/dança, você poderia falar um pouco sobre isso? De que forma a companhia constrói as relações entre dança e circo?

O Vaidade apresenta o tempo inteiro a integração circo-dança. Em primeiro lugar foi a formação da diretora e objeto da sua pesquisa. A gente se aproveitou do conhecimento dessas duas linguagens e buscamos um diálogo entre elas. então, no momento em que estávamos no tecido, por exemplo, buscávamos trabalhar qualidade de movimento: Rápido, lento, seco, lânguido etc percebendo que um movimento acrobático podia ter diversas qualidades diferentes e, por conseguinte, diversas leituras diferentes da parte do espectador. Ou partindo da dança, em sequências no solo, ousávamos um pouco mais nas "pegadas" dos duos ou trios, por termos uma destreza acrobática. E chega num momento da pesquisa que já não se sabe (ou não importa) se o movimento é, a princípio, um movimento de dança ou de circo, porque as duas linguagens já estão tão integradas que já caminham juntas.

4. O que vc percebe como possíveis tensões/convergências que cercam a dança e o circo presentes em Vaidade que possibilitam a emergência de novos modos de pensar o corpo em cena?

Não sei se entendi bem a sua pergunta... Acredito que hoje existem várias formas de pensar o corpo em cena. A dança abraçou diversas possibilidades de pesquisa e de comunicação, trabalha junto com artes plásticas, com mídia digital, dialoga com linguagens de outras áreas. E o próprio corpo é pensado de forma mais holística. Todas as técnicas, seja ela do balé, do

esporte, do circo, são usadas pra somar, como se todo o seu conhecimento fosse usado a seu favor, não importando se você faz um espetáculo de dança contemporânea ou de street dance. O corpo, suas possibilidades, a pesquisa do movimento estão acima da técnica em si, esta vem para acrescentar na pesquisa e no resultado que dela surgirá. Não sei se fui clara ou mesmo se estou no caminho da sua pergunta; se quiser reformulá-la e mandar pra mim novamente, não tem problema.

**ANEXO F: Entrevista realizada com Vanda Jacques, fundadora/integrante da Intrépida Trupe, no Rio de Janeiro, no dia 19 de janeiro de 2010.**

1. Como foi o processo de criação de Metegol?

V. Um artista plástico, amigo da Marieta Severo, nos procurou pra falar de um projeto que ele tinha de um totó gigante, que ele queria ver se emplacava esse projeto pra copa do mundo na Alemanha e parecia um boa possibilidade e a gente começou a pesquisar o Claudinho fez uma maquete, providenciou uma maquete do que seriam as varas, como prenderiam as pessoas e a gente começou a pensar em cima daquela idéia. Bom, ninguém daqui é exímio jogador, as meninas principalmente, mas a gente resolveu encarar e aí a gente foi pesquisar esse universo do futebol. Então, como que seria esse corpo, teria que ser um corpo em algum momento semelhante a um boneco, a um bonequinho de chumbo ou de madeira, aí a gente começou essa pesquisa e a pesquisar tudo o que tinha referência com o futebol, programa de tv, de comentários, comentaristas, de reprise de cenas, câmera que volta e que vai, faz em câmera lenta agora, depois essa coisa da torcida, como que a torcida se comporta, as emoções, e aí essa coisa do coletivo, de , pô, não importa quem você é o olhar é pro gol, o que importa é o gol, é realizar o ponto, então essa coisa do trabalho de equipe, da estratégia, essa coisa solitária do goleiro, do jogador, do enfrentamento, da espertize, das semelhanças do dible com coisas da capoeira. A gente saiu pra todo lado que a gente tinha alguma referência, e que tinha alguma intimidade ou que não tinha intimidade nenhuma também, a gente começou a pesquisar o que seria esse corpo e todo e qualquer estado que a gente pudesse perceber e trazer pra cena, todo e qualquer estado desse corpo que é um atleta, que é um ser humano que se emociona, é um cara que vence os limites, é um cara que tá ali presente mas a cabeça também tá numa câmera lenta de pensamentos e elocubrações.

2. E vocês pesquisavam com laboratórios de movimento, como era? Além da pesquisa individual de olhar coisas, mas no grupo alguém liderava, como era?

V. Houve vários momentos, não é? Por exemplo, no primeiro momento a gente fez muito aquecimento com capoeira, com Claudinho que era um dos diretores puxando e ele é capoeirista desde muito tempo. A gente também já tinha feito na Intrépida uma pesquisa paralela, muitos anos atrás com essa coisa da capoeira das entradas, da inserção dos corpos como estratégia mesmo de defesa. Porque quanto mais perto você tá, menos braço de alavanca você tem, então o jogo de dentro tem muito a ver com isso, com você penetrar o outro pra amaciar o golpe, pra estar mais próximo do centro do golpe. Isso é uma forma também de prevenção contra o golpe. Então a gente começou a pesquisar isso, a mandinga, o faz que vai mas não vai, mas tudo o que se aproximava mais do dible da situação do futebol. E aí você vai ver que tem muito a ver uma coisa com a outra, essa mandinga do brasileiro, esse jogo de cintura tanto na capoeira quanto no futebol você vai ver que é muito presente. E essa coisa também de situações extremas do corpo, porque de repente pra você defender você abre um spaccato, pra você dar um golpe você vai buscar a cabeça do cara lá, né? Então a gente foi pesquisando mais por esse lado, pelas situações limites, pelo esgarçamento do movimento, até que ponto chega o corpo pra uma defesa ou um ataque. Então o primeiro momento a gente trabalhou bem fundamentado na capoeira. Depois teve um momento também que a gente trabalhou uma marcha, que era uma coisa hora andada, hora saltitada e em várias direções, era um coletivo em marcha. Tinha uma coisa de movimento e direções e estados do corpo que hora era um grupo que atacava, hora era um coletivo que simplesmente andava, outra hora era uma marcha que tinha uns tropeços, enfim, a partir de uma marcha

criada em direções pelo espaço a gente foi introduzindo pequenas frases coreográficas de queda, de empurrão, de puxada, de rasteira de mortal. Depois tinha a coisa dos aéreos também, que num dado momento, no início do espetáculo e no meio do espetáculo a gente fazia umas coisas penduradas, então a gente também montou situações aqui, montou duas cordas com mosquetões pra se prender em boudries, numa altura fora do chão, então tinha dias que a gente trabalhava movimentos em suspensão mesmo, no ar.

3. E nessa hora que trabalhava no ar vocês levavam o que vocês trabalhavam no chão? Aquilo que tinha no chão ia pra ar? Aquilo da capoeira, da malandragem?

V. Com certeza, as torções, os chutes, os movimentos de braço. E aí tinha um momento que a gente trabalhava giros de ombro que a gente começou e depois percebeu que era uma coisa que precisava de muito mais atenção pra prevenir lesões porque a gente teve alguns casinhos então a gente foi se dando conta e depois mais do meio pro final do processo a gente começou com um trabalho de pilates direcionado pra o ombro, pra cintura escapular e pra força de centro, pra poder se precaver de lesões. E nessa se deu muito bem quem já tinha alguma noção de ginástica olímpica também. Porque tem coisas que são facilidades mesmo de alguns corpos e outra que são trabalho, que precisa de um aprofundamento, de uma atenção redobrada.

4. E como foi a escolha das pessoas?

V. A gente já era o grupo.

5. E tinha gente que só tinha familiaridade com uma dessas linguagens, dança ou circo e que durante o processo teve que se aproximar mais da outra?

V. Teve. Mas não era assim, só fazia circo ou só fazia dança, normalmente a gente já vinha com uma preparação de outros espetáculos. É claro que, por exemplo, a Juju, tinha uma coisa mais de jazz e mais familiaridade com dança mas também teve todo um processo de formação dos éreos aqui nas aulas do Léo, trabalhou um tempo também com a Dani Lima. A Flavinha que veio do sapateado e do clássico também teve todo um processo de adaptação com a linguagem dos aéreos. Mas isso já vinha se dando desde outros espetáculos.

6. Mas voltando um pouco atrás, como é que era nesse momento, do corpo quando chega de um ou de outro, porque tem gente que tem mais um treinamento durante a vida de circo ou de dança, como era esse momento de começar um outro treinamento?

V. Vou falar do meu caso específico; durante o processo do Metegol, eu tinha começado a fazer a Faculdade Angel Viana então eu tava assoberbada de prática. Eu fazia prática de yoga bem cedo e às vezes tinha aula prática na faculdade até 11 horas da noite aí eu tive um problema de sinovite no pé, e tive até que me operar, e foi bem dentro desse processo aí.

(Continuação) Mas na verdade sempre teve um processo contínuo. A Intrépida é muito acolhedora. É mais por uma questão de uma interação com o coletivo, acho que isso que mais conta porque o próprio coletivo ajuda nos limites de uma pessoa que é muito querida, envolvendo-a e fazendo-a ficar e vai construindo junto, tem essa característica o grupo.

7. Isso puxa uma outra pergunta que é quanto ao modo de preparação técnica dos componentes; vocês fazem alguma aula juntos, alguma técnica específica?

V. Olha, já rolou de tudo. No início da Intrépida a gente vinha de dança, de circo, de teatro, cada um vinha com seu corpo, com sua linguagem expressa ali, não é? E ia se deixando afetar pela maneira de fazer do outro e acabava que virava um grande caldeirão isso daí e as coisas iam se uniformizando, os corpos iam pendendo pra uma coisa comum. Mas isso também não era taxativo, por exemplo, com os palhaços já era evidente que a coisa acrobática não pegava tanto, era uma coisa mais pro cômico. A gente não tinha um aquecimento coletivo, mas, por exemplo, no primeiro espetáculo, a gente nasceu em 86, o primeiro espetáculo autoral Intrépida Trupe que foi até lançado o nome aí, a gente fez um processo de criação desse espetáculo com a Graziela Figueiroa. A gente se reunia todo dia a partir de 8 da manhã no Clube dos Macacos, fazia uma aula de dança contemporânea, mas tinha essa coisa do acolhimento, eram corpos muito diferentes mas a Graziela tinha aquela porção mágica nas mãos e envolvia a todos e ninguém se sentia menor porque não dava um *grand jeté* ou não fazia ponta. E aí foi uma construção bem de todos, cada um com a sua potencialidade, com as suas facilidades e com seus limites também. E aí a gente fez esse espetáculo que foi uma maravilha e agente conquistou a mídia, o público. E aí a gente foi pra França em 89 e quando a gente voltou, já com uns equipamentos de alpinismo, já pensando nas máscaras que a gente tinha conhecido lá no México quando a gente foi em missão cultural, quando nasceu a Intrépida. A gente queria fazer uma cena com os mascarados, que tinha um pouco a ver com os mascarados dos telecats mexicanos, da luta livre mas também tinha um “quê” de artes marciais japonezas, daqueles heróis de televisão. E aí a gente queria que esses heróis fossem heróis aéreos, fossem os aéreos.

8. E qual foi esse espetáculo?

V. Foi o ARN que em francês ficava “aerien”, que eram os aéreos, eram os super-heróis aéreos. E aí a gente fez o ARN e o ARN 2, anos depois. Daí já ficou uma coisa mais mesclada, super acrobáticas e tinha uma coisa já de dança, mais ligada com dança de salão. A gente foi, cada vez mais se aproximando, trazendo essa linguagem pra dança também. No primeiro encontro a Graziela pegou os corpos de acrobatas, de palhaços e alguns que já eram do grupo Coringa, eu, a Beth, a Dani, fazíamos aulas já, mas a galera veio com facilidade. Aí a Débora Colker começou a trabalhar com a gente, aí já era uma dança mais “Debinha” mesmo. Então os meninos já começaram a se retrair um pouco, os acrobatas já tinham uma exigência maior. Já começou a rolar uma certa “saia justa”, digamos assim. Mas também tinha um aquecimento dado pela Débora, enfim, foi a nossa preparação maior.

9. E isso foi algum espetáculo específico?

V. Era ainda pro ARN. Eu acho que a coisa foi mais pontuada nas preparações dos espetáculos porque aí sim você precisava de um aquecimento coletivo, porque aí já concentrava, já direcionava os números que a gente tava concebendo então já tinha mais uma especificidade, então já no aquecimento a gente tentava introduzir isso. Mas a gente nem pensava muito sobre o corpo intrépido. E aí foram caindo as fichas e foi ficando mais clara essa busca por um corpo que correspondesse à essência daquele espetáculo. Nos processos seguintes a gente continuou fazendo dança, a Dani Lima nos preparou várias vezes. Depois a gente teve uma preparação com dança contemporânea, depois com Ashtanga Yoga, com Pilates. E mesmo com Pilates, muitas pessoas embarcavam adorando e outras, que tinham um pouco mais de dificuldade, se sentiam um pouco incomodadas com aquela história de afunda o peito, desce as costelas, desce o ombro, respira. Mas, mais e mais, nesse processo todo de 23 anos, caminhando para 24, a gente foi percebendo a importância desse olhar pro corpo, no sentido de preservar esse corpo, de preparar melhor pra evitar lesões, de preparar com mais detalhes

para um rendimento maior e pra um desempenho mais efetivo. E no Metegol a gente se preparou com dança contemporânea com o Paulo Caldas, com o Tony também que veio substituir o Paulo algumas vezes e passou um longo tempo também dando aula pra gente. e Pilates. Também com a Raquel Karro que também já tinha feito Pilates na Angel e que tava coreografando a parte dos aéreos num dado momento lá do Metegol também fez uma preparação de cintura escapular pra que a gente pudesse fazer esse trabalho de aéreos mais tranquilamente.

9. Você acha que no Metegol a dança tá mais presente do que em outros?

V. Na verdade a gente usa a dança como linguagem de movimento então não tem aqueles códigos da dança contemporânea de ir no chão e se arrastar e não sei o quê. No caso do Metegol o enfoque era como cair, utilizando-se das técnicas da dança contemporânea, as aterrissagens e suspensões.

10. Porque esse espetáculo, pra quem conhece a Intrépida, vê que o grupo como circo, mas acho que uma pessoa que não conhece a Intrépida pode olhar como um espetáculo de dança, porque tá tão misturado.

V. Eu acho que tem uma essência circense, vamos dizer assim, no sentido de que é uma coisa que mexe com a caixa cênica inteira, mexe com o espaço aéreo, que toca o limite do corpo, das alturas, da emoção, suspensões em alturas grandes, tipo: o Léo pendurado com Caio mais eu pendurados no pé dele e ele pendurado pela mão. Essa coisa do coletivo que o circo tem, da confiança no outro, da mistura dos corpos formando uma coisa só, enfim, do risco, né? Então eu acho que todas essas coisas que são essenciais do circo, que tão impregnadas da linguagem circense. É meio difícil também, todo mundo pergunta: “É dança? É teatro? É circo? É o quê?”. Eu acho que é uma mistura disso tudo. É uma construção de linguagem de movimento. Que tem muito essa referência do circo tradicional porque a nossa formação perpassa pelos mestres de circo que a gente teve. O meu primeiro professor de trapézio foi o Roger, o Picolino, lá em São Paulo. Depois a gente teve o Savala, que era primo do carequinha que foi do Piolin, lá de São Paulo.

11. Você sente essa referência do circo tradicional nesse espetáculo?

V. Eu acho que é uma referência que tá dentro do corpo. Já não sei muito bem o quê que é o quê?

12. Eu lí uma reportagem onde o jornalista se referia à Intrépida como um grupo de dança e acrobacia. Qual a sua opinião sobre isso?

V. Eu acho que cabe isso também, na verdade não é só uma coisa, não é só outra, é tudo junto, é Intrépida Trupe. As pessoas olham uma pessoa pendurada e já dizem: “Olha, Intrépida Trupe!” Já é referência. O nome extrapola, a linguagem extrapola o circo, o teatro e a dança, mas contém tudo isso.

13. É uma linguagem da Intrépida, não é?

V. É. Tanto que por conta dessa curiosidade e dessa necessidade de embasamento e dessa dinâmica nas referências é que a gente tem ido procurar a Angel Viana pra se formar, tá lá o Gui Lazarri, a Flavinha, eu e a Beth nos formamos no ano retrazado, a Carol acabou de se



formar, a Raquel tá lá também. E é muito legal isso. Antes de ser a Intrépida Trupe, a gente foi, Beth e eu, grupo Coringa, eu me formei em arquitetura. Depois eu passei quase trinta anos sem ter um compromisso com o estudar continuamente, e quando eu entrei na faculdade, na Angel Viana pra fazer Licenciatura em dança, eu pude experienciar a teoria na prática, eu percebi que a minha prática de toda a minha experiência significa muito. Eu não tinha a menor idéia do que eu tava fazendo, na real, na real, era uma coisa que a gente simplesmente fazia. Então essa coisa de sistematizar, de buscar uma metodologia, de avaliar os processos, de pensar sobre a linguagem, e não só sistematizar a linguagem de movimento do corpo, mas a pedagogia, a troca com os alunos, a questão da segurança, da técnica, da engenharia circense. Então a gente se viu como pessoas que nesses anos todos elaboraram, construíram um saber, nesse sentido, nessa linguagem da Intrépida Trupe, que tem a ver com a dança, com circo, com teatro, com a engenharia, com a montagem, com a questão técnica, com os processos criativos, com os processos de aprendizado. E aí a gente se deu conta dessa riqueza toda e aí também as pessoas conheceram mais por dentro o trabalho da Intrépida Trupe. E a gente via que a gente sempre foi muito bem recebido onde a gente ia. A Intrépida Trupe é um nome que já faz parte do imaginário cultural carioca.

14. Na sua opinião, existe uma linguagem predominante no espetáculo Metegol?

V. em relação ao circo, acho que ele toca bem essa essência do circo, que é o limite, a altura, o espaço aéreo, estar pendurado, a expressão com o corpo solto no ar, o risco, a questão do corpo do outro ser o suporte do seu, pirâmides, o cômico. E, vamos dizer assim, em que ponto o Metegol é dança? Eu acho que nessa coisa das aterrizações, na exaustão do movimento. Por exemplo, não tem uma carreira de flic flac, mas tem umas coisas com o bastão que foi uma pesquisa que a gente levantou. A gente começou a trabalhar com o bastão como se fosse os bonequinhos presos no totó e começamos a brincar. Fizemos vários dias de improvisos no bastão, fomos gravando algumas coisas e depois foi composto uma coreografia a partir daqueles vários elementos levantados. Foi uma construção coreográfica que teve uma pesquisa muito grande com um objeto extra circense, digamos assim. Mas que acabou virando uma gangorra, uma balança.

15. Tem coisas que só aconteciam ali porque tinha gente que fazia circo?

V. Exatamente.

(Extra) Tinha aquela cena dos dois elásticos que era como se fosse uma divagação, uma coisa meio atemporal que era uma coisa muito linda. Eram os corpos do caio e do Gui com o maquinário que subia e descia com os motores e remetia a uma coisa atemporal, flutuante, poética, é extremamente poético aquilo ali. E eu acho que é um momento do espetáculo onde cada um dos acrobatas, dos bailarinos aparece mais pessoalmente. Porque acho que houve uma tendência, no Metegol, de ser uma coisa de time, então uma unificação dos corpos, houve uma exigência eu acho até, da direção por parte do Renato Linhares que os corpos todos fizessem tudo. Eu, por exemplo, dancei nessa. Eu não tinha corpo, eu tava já com cinquenta anos. Já tinha algumas lesões importantes que me limitavam mesmo.

16. E o Renato participa também?

V. Participa. E tem coisas que o corpo do Renato faz que só o corpo do Renato faz. Tem alguns encaminhamentos de pesquisa que são muito próprios do corpo do Renato. Então não é uma coisa estanque, não, sabe? A participação de cada um, a contribuição de cada um, o

corpo de cada um significa muito em cada processo e na construção do “corpo intrépido”.

17. E você falou daquele momento dos elásticos em que aparecia cada um mais na sua personalidade. Por que isso acontecia?

V. Porque eu acho que a direção de movimento do Metegol era bem voltada para uma coisa de time, de uniformizar, mas teve uma liberdade de atuação na hora de compor esse número.

18. E sobre a tecnologia dentro do espetáculo, você acredita que facilita pra esse diálogo entre dança e circo?

V. Com certeza. Principalmente nessa coisa de extrapolar a linguagem. Você tá dançando no chão, de repente tá no ar. E a gente foi adquirindo os equipamentos de acordo com a necessidade de realizar um sonho, um determinado vôo, ou uma determinada suspensão. Por exemplo, a gente queria fazer a coreografia da bola, tinha que ser um motor que tinha que ter previsto uma grande sobrecarga porque eram oito pessoas e mais a bola, e às vezes tem um trancozinho, vai subir, vai descer. E a gente “cortou um dobrado” pra entender o motor, as velocidades. Porque normalmente, a velocidade do motor, se você não faz nada, ela é uma só. Então, às vezes ficava muito tempo pra dar uma altura legal pra uma determinada imagem e depois pra voltar para o chão. Então a gente teve que acoplar um equipamento que transformava as velocidades. E aí foi um espetáculo muito grandioso. A gente corria de fazer espetáculo grandioso, de repente a gente caiu na armadilha de novo. Mas a ideia era muito sedutora. E aí a gente se viu com quatro motores, mais um motor mega pra fazer a bola subir. A gente foi aprendendo a lidar com os motores, com a iluminação.

19. Eu falo dessa coisa da tecnologia ajudar nesse mistura da dança com o circo porque com um motor, por exemplo, dá pra ficar os corpos mais leves, não é? Porque o circo tem isso, a gente pra subir a coisa é muito na força, né? Então, se você tem um motor, dá pra ficar com os braços livres, as pernas livres, já entra uma outra qualidade de movimento do que se você está sempre se agarrando.

V. Na verdade eu tenho escrito sobre isso e penso que a segurança e os equipamentos fazem sentido quando são instrumentos que ampliam as possibilidades de expressão do corpo no espaço. Então, na verdade, as nossas aquisições e os nossos conhecimentos de engenharia devem muito a esse desejo de estar em qualquer ponto. Veio a partir disso. Não foi “Vamos comprar um motor e ver o que a gente faz.”

**ANEXO G: Entrevista realizada com Vinícius Salles, integrante da Cia Dani Lima, via internet, em 15 de janeiro de 2011.**

1. Qual a sua formação? ( não necessariamente acadêmica)

Capoeira, foi minha base. Depois quando entrei para a Escola de Teatro Martins Pena, meus professores de dança falaram que eu tinha a técnica necessária para ser um bailarino contemporâneo e assim me introduziram a dança contemporânea, mímica, etc... E assim que conclui a escola eles me convidaram para dançar profissionalmente na companhia de dança que eles coreografavam, como Marcia Rubin.

Depois fiz alguns cursos como a escola do teatro Municipal de ballet, mas não gostei e saí depois de seis meses! e foi meio assim, nunca tive um comprometimento com a dança, mesmo trabalhando com Dani depois de 5 anos eu ainda me definia como ator... o que foi uma pena...

2. Se você veio da dança, como foi para o seu corpo a adaptação à movimentação do circo? (ou ao contrário, caso sua formação seja mais em circo)

Eu vim da capoeira... vim do teatro... no meio do caminho cruzei com a dança... "o circo"... foi quase que natural... well... eu nunca tinha visto circo, até Dani invadir a minha vida, minha alma, meus sonhos... e nem acho que tenha feito circo... Fiz Dani... trabalhei em alguns projetos com a Intrépida, de "circo"... circo me doía, machucava, eu sempre tive muita facilidade, mas meu corpo é preguiçoso e sou vaidoso, duas combinações que não concordam com o circo.

3. Observo que no espetáculo Vaidade há elementos que remetem a circo/dança, você poderia falar um pouco sobre isso? De que forma a companhia constrói as relações entre dança e circo neste espetáculo?

Dani sempre trabalhou com a vulnerabilidade. Coisa que para mim não concorda com o circo. O circo... acho que no espetáculo são os aparelhos mas o approach é outro. Em vez desse corpo super-homem, que domina o aparelho, o truque, e se destaca de outros seres, esse corpo do circo não tem espaço na Dani. Na Dani a gente sempre trabalhou esse corpo em contradição, em tensão, perdido em sua condição humana, frágil... tentando se agarrar em alguma explicação de onde vemos, quem somos?... acho que falávamos, discutíamos sobre o que era natural, artificial, como afirmamos a nossa identidade.

Bem, circo/dança... Na Dani, é um corpo passivo, passivo ao aparelho... não há controle do aparelho, ou domínio como no circo tradicional. Na cena em que abríamos o espetáculo com uma parede de caixas de papelão isso é bem claro. Era um aborto do circo... eu jogava Fernandinha, presa num tecido enrolado na cintura dela... destruindo a parede frágil de caixa de papelão... eu roda ela, e seu corpo se desenrolava por completo, violentamente... ela acabava segura apenas pelas mãos... a força da gravidade nesse momento é tamanha... Fernandinha uma vez caiu feio no chão, sorte que foi nas caixas... o público via apenas um corpo estendido no ar, tentando se segurar, se manter ali, contra a força da gravidade... nesse sentido é um corpo passivo, não existia o desejo de dobrar os braços e controlar, mas de se ver os efeitos físicos refletidos naquele corpo, talvez fragilizado, bom, a gente podia discutir esse "fragilizado"... as vezes a gente pode dar poder a alguém constatando que seu corpo é frágil?...

Acho que é isso, na Dani, o corpo era passivo ao aparelho... era permitido sentir dor!... por isso eu me sentia forte! ...no circo o aparelho é passivo ao homem... Acho que na Dani era

apenas uma aplicação desse homem contemporâneo em busca de uma identidade...bem, mais do que isso... isso vale horas de especulação...

4. O que vc percebe como possíveis tensões/convergências que cercam a dança e o circo presentes em Vaidade que possibilitam a emergência de novos modos de pensar o corpo em cena?

Acho que já falei. É a idéia de controle versus não controle, humano e super-humano-máquina, virtuoso e verdadeiro.... acho que Dani influencia muito mais o circo, pois ela faz mesmo o Circo repensar sua posição no mundo contemporâneo. Eu olhava as pessoas do circo-circo, “os circenses”, parecia que eles tinha uma carcaça de músculos como uma armadura, como que preparados para a guerra! ...difícil de penetrar... na Dança, no Brasil, Dani para mim trás o reflexo desse Brasil em busca de uma identidade, fragilizado, corrompido, roubado, marginalizado, que busca se manter num fio de uma corda bamba...girando, girando...