

**Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas**

JEAN WINDER VIEIRA DA GAMA

**Performance Circense na Amazônia:
Corpo, Território e Ritual**

**MANAUS
2026**

JEAN WINDER VIEIRA DA GAMA

Performance Circense na Amazônia:
Corpo, Território e Ritual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, na área de concentração: Teoria, História e Crítica da Cultura, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Alfredo Wagner Berno de Almeida

MANAUS
2026

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

G185p

Gama, Jean Winder Vieira da

Performance Circense na Amazônia : Corpo, Território e Ritual /
Jean Winder Vieira da Gama. Manaus : [s.n], 2026.

136 f.: color.; 21.0 cm.

Dissertação - Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas-
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2026.

Inclui Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida.

1. Performance Circense. 2. Circo. 3. Corpo. 4. Ritual. 5. Território
Amazônico. I. Prof. Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida (Orient.)
II. Universidade do Estado do Amazonas. III. Título

CDU(1997)168.522(043.3)


JEAN WINDER VIEIRA DA GAMA

**Performance Circense na Amazônia:
Corpo, Território e Ritual**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, na área de concentração: Teoria, História e Crítica da Cultura, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Ciências Humanas.

Aprovado em: 26 / 01 / 2026.


BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 **ALFREDO WAGNER BERNO DE ALMEIDA**
Data: 11/02/2026 12:09:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida. PPGICH/UEA
Presidente da Banca

Documento assinado digitalmente
 **LIONELA DA SILVA CORREA**
Data: 10/02/2026 18:58:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Lionela da Silva Corrêa, Universidade Federal do Amazonas - Ufam
Avaliadora Externa

Documento assinado digitalmente
 **YARA DOS SANTOS COSTA PASSOS**
Data: 10/02/2026 18:49:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Yara do Santos Costa Passos, Universidade do Estado do Amazonas - UEA
Avaliadora Interna

À minha mãe, por toda fé, por todo o amor e por fazer cada passo, cada queda e cada recomeço valerem a pena.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH, a seus coordenadores, professores e à equipe administrativa, pela qualidade das atividades, pelo acolhimento e pelo auxílio nos momentos em que precisei. Agradeço à Universidade do Estado do Amazonas - UEA, por possibilitar a realização desta pesquisa por meio do PPGICH e por disponibilizar o espaço para a apresentação da performance.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida, por sua generosidade ao aceitar me acompanhar nesta jornada da pesquisa científica e por ter sido luz, força e inspiração ao me guiar, mantendo-me sempre próximo dos anseios do coração.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM, por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação Stricto Sensu - POSGRAD, que apoiaram esta pesquisa e tornaram possível a dedicação exclusiva às atividades acadêmicas.

Agradeço às professoras Lionela Corrêa e Yara Costa pelas contribuições ao processo de elaboração desta dissertação, tanto como pesquisadoras e artistas — cujos trabalhos são referências fundamentais para esta pesquisa — quanto por aceitarem participar da banca de defesa.

Agradeço à artista e pesquisadora Viviane Palandi por toda a atenção e carinho dedicados a mim e a esta pesquisa, por ser ombro amigo e por se fazer presente e disponível todas as vezes em que a solicitei. Agradeço por toda a energia positiva que emanou e representou durante a instância acadêmica e neste período da minha vida.

Agradeço especialmente ao Programa de Dança, Atividade Circense e Ginástica (PRODAGIN), por ter sido parceiro desta pesquisa, juntamente com a Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF), e a Universidade Federal do Amazonas (UFAM), por disponibilizarem os espaços e os materiais solicitados e por serem grandes incentivadores e difusores das práticas acrobáticas no Amazonas.

Agradeço também ao professor, artista e pesquisador Jaime Diakara, do povo Dessana, por sua atenção, sua empatia, por sua amizade e por ter disponibilizado suas obras para fazerem parte deste trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. João Paulo Lima Barreto, do povo Yepamahsã (Tukano), por todas as suas contribuições à academia, e por ter me recebido e aceitado fazer parte desse trabalho.

Agradeço ao artista chiCOKAboco por sua parceria, criatividade, disposição e disponibilidade para contribuir com a construção do processo de produção da performance. Agradeço, igualmente, a todos os profissionais da equipe técnica da performance — Kelly Vanessa, Miguel Perry, Fabrício Ribeiro, Daniel Ferrat e Dyllan Sullivan — por aceitarem participar e por contribuírem com seus conhecimentos para que a realização da performance fosse possível.

Agradeço à artista Elisete Tikuna, pelo acolhimento, pela escuta e pela partilha e por ter realizado a pintura corporal de tinta de jenipapo. Agradeço também à artista e pesquisadora Melanie Theresia Peter, pelo cuidado, pela amizade e por ter produzido caxiri¹ de cará-roxo², para o dia da apresentação da performance.

Agradeço à minha parceira de vida, Fernanda Bezerra, por cuidar da nossa filha nos momentos que eu dediquei à realização desta pesquisa, e por ser abrigo, calma e acalanto em todos os momentos em que precisei. Agradeço também à minha filha Ísis, por ser minha paz e amor incondicional.

Por fim, agradeço a todos os meus mestres circenses, que me ensinaram com o corpo em suspensão, com o risco que educa, com a queda que forma e com os afetos que sustentam a travessia. Com eles aprendi que o circo não é apenas destreza, mas memória viva, ética do cuidado e escuta atenta do próprio limite. Agradeço, igualmente, aos meus companheiros de caminhada, artistas, professores e pesquisadores do circo, que seguem montando e desmontando lonas visíveis e invisíveis, ocupando escolas, ruas e palcos improváveis, insistindo, mesmo na escassez, em fazer a arte acontecer como gesto político e poético. São eles que mantêm acesa a chama teimosa da esperança, essa que se equilibra, desafia a gravidade do mundo e insiste em continuar.

¹ Bebida fermentada tradicional de povos indígenas da Amazônia.

² Tubérculo nativo da Amazônia.

RESUMO

Esta dissertação investiga o processo de produção da performance circense *Raízes do Céu*, desenvolvida na cidade de Manaus, a partir das noções de corpo, território e ritual. A pesquisa parte da premissa de que o processo criativo, quando sistematizado e analisado, constitui um procedimento metodológico legítimo, possibilitando a reflexão crítica sobre a criação circense. A metodologia desenvolvida nesta investigação baseia-se em uma pesquisa qualitativa, por meio da autoetnografia e da prática como pesquisa. Nesse sentido, a metodologia organiza-se em duas etapas complementares. A primeira consiste na análise teórica dos estudos do corpo, performance, cultura e das pesquisas sobre o circo e técnicas corporais, com ênfase nas relações entre formação, produção artística e pesquisa. A segunda etapa envolve a descrição do processo de produção da performance, considerando o corpo como território epistemológico e produtor de saberes. Os resultados evidenciam que o corpo não pode ser dissociado do espaço que habita, tampouco das cosmologias que o constituem. A articulação entre corpo, território e ritual revela a acrobacia como chave interpretativa para compreender as práticas circenses como manifestações culturais, experiências históricas e territoriais, profundamente enraizadas em seus contextos de produção. Conclui-se que a performance circense, no contexto amazônico, constitui uma prática artística e epistemológica relevante, contribuindo para a ampliação dos modos de produção de conhecimento nas artes, cultura e sociedade.

Palavras-Chave: Performance Circense; Circo; Corpo; Ritual; Território Amazônico.

ABSTRACT

This dissertation investigates the process of producing the circus performance *Raízes do Céu*, developed in the city of Manaus, based on the notions of body, territory, and ritual. The research is grounded on the premise that the creative process, when systematized and analyzed, constitutes a legitimate methodological procedure, enabling critical reflection on circus creation. The methodology adopted in this study is qualitative in nature, employing autoethnography and practice as research. In this sense, the methodology is organized into two complementary stages. The first consists of a theoretical analysis of studies on the body, performance, culture, and research on circus and bodily techniques, with emphasis on the relationships between training, artistic production, and research. The second stage involves the description of the performance production process, considering the body as an epistemological territory and a producer of knowledge. The results indicate that the body cannot be dissociated from the space it inhabits, nor from the cosmologies that constitute it. The articulation between body, territory, and ritual reveals acrobatics as an interpretative key for understanding circus practices as cultural manifestations and as historical and territorial experiences deeply rooted in their contexts of production. It is concluded that circus performance, in the Amazonian context, constitutes a relevant artistic and epistemological practice, contributing to the expansion of modes of knowledge production in the arts, culture, and society.

Keywords: Circus Performance; Circus; Body; Ritual; Amazonian Territory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Corpo.....	5
Figura 2: Ritual.....	6
Figura 3: Tecido acrobático.....	17
Figura 4: Bolsa Funarte para formação em artes circenses.....	19
Figura 5: Espetáculo No+.....	23
Figura 6: Schumann, Concierto para acrobatas.....	26
Figura 7: Delisier Rethy.....	28
Figura 8: Edson Silva e Leon Schlosser.....	28
Figura 9: Por isso te trago flores	29
Figura 10: Hildur.....	30
Figura 11: Um pintor e uma tela em branco.....	31
Figura 12: Espetáculo Viveiro Acrobático da Cia Circo Caboclo.....	32
Figura 13: Eu e minha mãe.....	33
Figura 14: Ginásio do Proamde.....	40
Figura 15: Banco Kumurõ.....	55
Figura 16: Cuias.....	56
Figura 17: Cesto.....	56
Figura 18: Cuias Cruas.....	57
Figura 19: Equilíbrio com o banco.....	58
Figura 20: Exploração na Corda Lisa.....	60
Figura 21: Força Dental.....	61
Figura 22: Sino dos ventos (de bambu).....	63
Figura 23: Cuia Grande Oca.....	63
Figura 24: Cuia Média Percussiva.....	63
Figura 25: Chocalho.....	64
Figura 26: Elementos de Cena.....	64
Figura 27: Investigação no Dental.....	65

Figura 28: Jenipapo.....	67
Figura 29: Miriã.....	69
Figura 30: Tinta de Jenipapo.....	74
Figura 31: Pintura de Jenipapo.....	75
Figura 32: Pintura de Urucum.....	75
Figura 33: Entrando em cena.....	78
Figura 34: O peso de uma memória.....	79
Figura 35: Corpo de Borracha.....	80
Figura 36: Retirando os instrumentos artesanais.....	81
Figura 37: Sino dos Ventos.....	82
Figura 38: Chocalho artesanal.....	83
Figura 39: Retirando a corda lisa do cesto.....	84
Figura 40: Invocando a cobra.....	85
Figura 41: Corpo Corda.....	86
Figura 42: Posicionando o cesto no ponto de ancoragem.....	87
Figura 43: Sentado no Banco Kumurõ.....	88
Figura 44: Equilíbrio e Contorção.....	89
Figura 45: Dança das cuias.	90
Figura 46: Máscara de cesto.....	91
Figura 47: Corpo em vertigem, pendurado na corda lisa.....	92
Figura 48: Movimentos espirais e voluptuosos na corda lisa.....	93
Figura 49: Figura na corda lisa.....	94
Figura 50: Corpo e a Corda Lisa.....	95
Figura 51: Força dental.....	96
Figura 52 Cena final do Ritual acrobático.....	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 - PRÁTICAS ACROBÁTICAS E SEUS DESDOBRAMENTOS NA AMAZÔNIA.....	12
1.1 PRÁTICAS CORPORAIS.....	13
1.2 PRÁTICAS CIRCENSES.....	16
1.3 MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA.....	21
1.4 O CIRCO NA UNIVERSIDADE.....	24
1.5 CIRCO NO CONTEXTO AMAZÔNICO.....	34
2 - PROCESSO DE PRODUÇÃO DA PERFORMANCE CIRCENSE RAÍZES DO CÉU.....	40
2.1 PREPARAÇÃO CORPORAL.....	42
2.1.1 TREINAMENTO.....	43
2.1.2 VOZ.....	46
2.1.3 INTERPRETAÇÃO.....	47
2.2 CARTOGRAFIA CRIATIVA.....	50
2.2.1 IMAGENS - ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA CRIATIVA.....	51
2.2.2 TEXTO - ELEMENTO DA CARTOGRAFIA CRIATIVA.....	52
2.2.3 MEMÓRIAS - ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA CRIATIVA.....	53
2.2.4 MÚSICA - ELEMENTO DA CARTOGRAFIA CRIATIVA.....	55
2.2.5 OBJETOS - ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA CRIATIVA.....	56
2.3 PESQUISA ACROBÁTICA.....	57
2.3.1 APARELHOS CIRCENSES.....	59
2.3.2 EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA.....	62
2.4 COMPOSIÇÃO CÊNICA.....	68
2.5 ELEMENTOS TÉCNICOS.....	74
2.6 APRESENTAÇÃO PARA O PÚBLICO.....	78
3 - A CULTURA DO CIRCO.....	100
3.1 A PRÁTICA CIRCENSE COMO PESQUISA.....	103
3.2 O ATO ACROBÁTICO.....	106
3.3 CIRCO DO AMANHÃ.....	112
4 - CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO.....	118
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

Entendendo a função das técnicas circenses enquanto ferramenta de comunicação em uma experiência estética, responsável por proporcionar o diálogo entre o público e o artista em cena, nesta pesquisa colocarei atenção na etapa de produção artística (de uma performance circense). O processo de produção artística se realiza por meio de métodos que estabelecem um procedimento de investigação que pode resultar tanto em obra artística quanto em conhecimento científico sobre o fazer artístico e sua relação com as práticas socioculturais. Compreender o processo, os procedimentos e o percurso da produção artística é uma abordagem que a autora Cecília Salles (2008), doutora em lingüística aplicada e estudos de línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, chamou de "crítica genética". Segundo a autora,

Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas (Salles, 2008, p 26).

A atenção no processo de produção nos permitirá analisar com mais precisão os elementos materiais e simbólicos provocadores da relação artista e público através da obra cênica; assim como a tarefa de esmiuçar o processo criativo de uma performance circense, levada a cabo na Amazônia, estabelece uma referência metodológica de produção artística com foco na linguagem circense, para fins de formação e pesquisa. Neste sentido, esta dissertação tem como objetivo apresentar a investigação do processo de produção de uma performance circense, intitulada "Raízes do Céu", desenvolvida na cidade de Manaus, tendo como estímulo noções de corpo, território e ritual.

Para entender o contexto desta proposta é importante saber que esta investigação surge a partir de uma trajetória artística vinculada às artes circenses. Sou formado em artes circenses pela Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (Rio de Janeiro), graduado em artes cênicas (com especialização em artes circenses) pela Universidad Nacional de San Martín - UNSAM (Argentina). Tenho outras

formações específicas que contribuem consideravelmente na minha prática artística, como as formações em técnicas do teatro físico, dança e canto. Há mais de uma década desenvolvo pesquisas relacionando as artes circenses com a expressividade amazônica, tanto em trabalhos individuais como “Pajelança” (2012), “Casa Flutuante” (2014) e “Solstício” (2023); quanto em criações coletivas junto a Cia Circo Caboclo¹, como é possível constatar nas obras “O homem sem sombra” (2022), “Experiência Flutuante” (2023), “Viveiro Acrobático” (2024) e “Kuem” (2025). Dentro deste panorama, foi percebido que para além dos elementos utilizados em cena havia alguns fatores determinantes nos processos de investigação que transcendem a materialidade dos recursos empregados nas cenas. Alguns desses fatores consistem na bionarrativa (Soares, 2021), e também nos elementos que influem na corporalidade, que para que sejam compreendidos necessitam ser analisados com procedimentos específicos, que permitam perceber as consequências do processo de colonização da Amazônia.

Diante do exposto, a metodologia da pesquisa consiste em duas camadas de realização: a primeira voltada para o estudo e análise de textos sobre corpo, território e ritual; a segunda etapa fundamenta-se na realização do processo de produção da performance Raízes do Céu. Neste sentido, a primeira etapa baseia-se na análise dos conceitos abordados nesta pesquisa estabelecendo uma relação com as práticas circenses.

Por sua vez, a segunda etapa da pesquisa consiste no processo de produção da performance circense Raízes do Céu. Esta fase apresenta a auto-etnografia² da produção de uma performance circense, por meio da descrição do processo criativo, que consiste na composição da performance. Segundo Scialom (2021) as práticas corporais, ao serem utilizadas como metodologia de pesquisa, conferem ao corpo a legitimidade de um território epistemológico, que armazena e produz conhecimento. Nesse sentido, a autora afirma que validar as atividades corporais, oriundas das práticas artísticas, direciona o entendimento para uma manifestação filosófica e acadêmica que se fundamenta por meio da exaltação do corpo enquanto potência epistemológica.

¹ Companhia de circo contemporâneo que se dedica à investigação e produção artística por meio da linguagem circense, na cidade de Manaus, desde 2017.

² Segundo Fortin (2009, p. 83) a auto-etnografia “se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si”.

A partir da perspectiva da prática como pesquisa (Scialom; Fernandes, 2021), onde a produção da performance pode ser estabelecida como um meio de produção de conhecimento sobre a prática do acrobata/artista, a metodologia compreende a descrição e análise da preparação corporal (corpo, voz e atuação); também o procedimento de construção de uma cartografia criativa (Ribeiro; Queiroz, 2019), que baseia-se na elaboração de um arquivo com duas imagens (fotos, desenhos, colagens), um texto, duas memórias (escritas), uma música e pelo menos um objeto.

Vale enfatizar que os elementos selecionados foram de livre escolha, estimulados pelo desejo e pelo afeto, determinando a relação sujeito-memória-ação sumamente relevantes durante a pesquisa e necessários para a composição de uma narrativa performática, que implicará nos aspectos identitários-culturais-territoriais da pesquisa. Nesse sentido, a cartografia criativa e a noção contextualizada de corpo, território e ritual são fundamentais, estabelecidos como fontes de referência para a definição dos estímulos sensoriais utilizados na criação do programa performativo.

Por sua vez, a análise dos dados coletados foi efetuada a partir das teorias da prática como pesquisa (Fortin, 2009; Scialom, 2020, 2021; Fernandes, 2013, 2014, 2018; Da Silva Tavares et al, 2018, 2022), e dos estudos das atividades circenses como manifestação sociocultural, com base nos estudos sobre a performance (Shechner, 2006, 2017; Féral, 2009, 2015; Camargo, 2016; Langdon, 1996, 2009; Turner, 2005; Fabião, 2010, 2013; Bonfitto, 2002); assim como nos estudos sobre o circo e demais técnicas corporais (Silva, 2006, 2008; Machado, 2015, 2020; Duprat, 2014; Lopes, 2020; Mandell, 2016; Passos, 2019; Mauss, 2018; Nascimento, 2022; Corrêa, 2022).

Investigar a produção de uma performance circense no contexto amazônico provoca inúmeros questionamentos que reverberam tanto para o campo das artes quanto para as áreas do conhecimento que se dedicam aos estudos da sociedade e da cultura. Afinal de contas, diversos fatores são abordados quando falamos de métodos de criação artística, e ainda mais quando se trata sobre a arte produzida na Amazônia brasileira. A priori, por se tratar de uma pesquisa por meio da linguagem do circo, me deparei com a demanda de estabelecer os conceitos em

torno do objeto de estudo. Tais indagações provocam uma reflexão essencial que parte das perguntas: como se dá o processo de produção de uma performance circense na amazônia? De que forma as noções de corpo, território e ritual se desdobram na composição de uma performance artística? Nesse sentido, supõe-se que a relação entre esses diferentes elementos pode contribuir para uma reflexão que aprofunde o conhecimento sobre o circo e seus desdobramentos nos diversos campos do conhecimento.

Segundo o autor uruguaio Eduardo Galeano (2000), em seu livro "As veias abertas da América Latina", o processo de colonização, durante a chegada dos brancos em território indígena, gerou a disseminação de vírus que não eram comuns entre os povos indígenas, o que provocou o extermínio de milhares de nativos. Por outro lado, os colonizadores não pouparam esforços em impor seus costumes, crenças, ideologias e formas de organização, o que provocou o desaparecimento de muitas culturas e povos ao longo de todo o continente americano. A cosmovisão dos povos habitantes das américas, antes da chegada dos brancos, já era constituída de suas próprias noções de existência, que exprimiam suas formas de habitar e entender o mundo, assim como suas culturas eram desenvolvidas o suficiente para suprir suas necessidades e garantir a permanência de seus descendentes.

A etnóloga Tânia Stolze Lima (2000) afirma que embora os povos originários tivessem o entendimento sobre a característica anatômica do corpo enquanto organicidade, a noção de corpo tal qual é concebida pela cultura ocidental, um corpo físico/objetivo que confere unicamente à humanidade a característica de pessoa, atribuindo-lhe um princípio de individuação quanto um princípio de subjetivação, foi um dos conceitos disseminados pelos colonizadores nos territórios usurpados. Na cosmovisão dos Juruna, um povo Tupi, a ideia de corpo depende necessariamente de uma perspectiva. Neste sentido, corpo, alma e inclusive a ideia de humanidade são relações, posições ou ainda pontos de vista. Por exemplo, dentro da noção Juruna, um animal é humano para si mesmo, e para os humanos ele é um animal. Para Lima, na cosmologia Juruna, as noções de mundo dependem de uma perspectiva alheia. O antropólogo brasileiro Eduardo

Viveiro de Castro (1996) complementa a questão argumentando que a própria perspectiva é dependente de um corpo.

Em sua tese “O mundo em mim: uma teoria indígena e os cuidados sobre o corpo no Alto Rio Negro”, o antropólogo indígena João Paulo Lima Barreto (2021) afirma que o corpo é compreendido como um microcosmos que sintetiza as qualidades e substâncias de elementos imateriais, esses elementos naturais e espirituais precisam estar em constante equilíbrio. O equilíbrio é alcançado e mantido por práticas como o bahse, uma forma de ritual que atua diretamente na saúde e no bem-estar do indivíduo, integrando corpo, mente e espírito.

Barreto (2022) afirma que o bahse é um procedimento realizado pelos “especialistas indígenas”, conhecidos como pajés (kumu), que envolve o uso de conhecimentos tradicionais e medicinais. Esses rituais incluem cânticos, rezas e o uso de plantas. Partindo desse ponto, os kumus atuam na manipulação metaquímica das substâncias, através do ritual Bahse, para agir sob os elementos e promover a saúde, por meio da regularização do equilíbrio energético.

Figura 1: Corpo

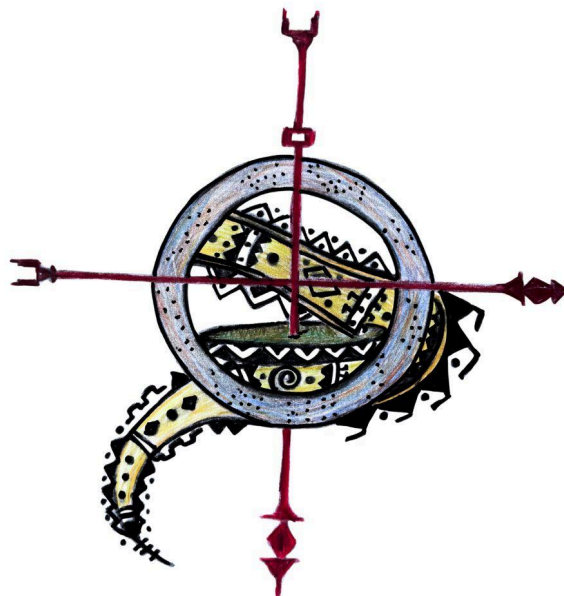


Imagem do artista Jaime Diakara³. Fonte: acervo pessoal do artista.

³ Jaime Moura Fernandes, também conhecido como Jaime Diakara, é Professor Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), ilustrador e escritor brasileiro, da etnia Dessana.

Não obstante, a noção de território, para o povo Yepamahsã (Tukano), abarca múltiplas dimensões, abrangendo os mitos de origem, as suas relações sociais e o espaço pós-morte, por exemplo. Em uma visão ampla, a noção de território, para os Yepamahsã, está atrelada às formas de relações entre todos os seres que habitam os espaços, “pois, para que não haja desequilíbrio, tudo deve estar conectado e cada parte cumprindo sua função, vida floresta, vida animal, vida água, vida luz, vida ar, vida terra, vida humana” (Barreto, 2021, p. 71).

Barreto (2021) afirma que para os especialistas do alto Rio Negro, entender a constituição do corpo, e por sua vez, o conceito de cada elemento que o constitui, faz-se necessário para realizar a prevenção, proteção e cura dos males que podem afetar o corpo. Nesse contexto, a relação entre ritual, corpo e território se apresenta de maneira indissociável.

O antropólogo britânico Victor Turner, investigador de símbolos, rituais e ritos de passagem, em suas obras “Floresta de Símbolos Aspectos do Ritual Ndembu” (2005) e “O Processo Ritual Estrutura e Antiestrutura” (1974), analisa o ritual e afirma que durante um ritual, a audiência não é apenas espectadora, mas parte integrante da "performance cultural", compartilhando a experiência e os significados simbólicos. Segundo Turner (2005), no ritual a participação coletiva fortalece os laços sociais e a identidade cultural, criando um senso de pertencimento e continuidade.

Figura 2: Ritual



Por outro lado, Ligiéro (2004) estabelece conexões entre a performance e o ritual, e afirma que a performance consiste em um comportamento ritualizado permeado pelo jogo. Segundo o autor, os rituais podem ter diferentes funções, podendo ser religiosos, da vida cotidiana, vida profissional, papel social, entre outros. Nele os participantes transcendem as normas da vida diária. Neste sentido, tanto o ritual quanto o jogo, e por consequência a performance, “levam as pessoas a uma segunda realidade, separada da vida cotidiana” (Ligiéro, 2004, p 50). Em vista disso, os estudos da performance e da antropologia, auxiliam na compreensão do “número circense” enquanto “performance”, e por consequência a análise da performance circense enquanto ritual.

Partindo desses pressupostos, o processo de produção da performance circense intitulada Raízes do Céu, estabelece como objeto de investigação as concepções de corpo, território e ritual, e seus desdobramentos por meio da expressividade artística. Deste modo, a proposta implica não apenas em um processo de desconstrução de um olhar colonizado sobre o corpo, mas também em um processo de compreensão das manifestações culturais na região amazônica.

Em vista disso, esta investigação buscou não apenas desvelar a técnica e a estética circense adaptada ao cenário amazônico, mas também propor uma reflexão sobre o corpo e sua representação no contexto de uma sociedade pós-colonial e em constante diálogo com os conhecimentos ancestrais. O desenvolvimento desta pesquisa fundamenta o entendimento sobre o corpo, identidade e território, ao mesmo tempo em que explora a performance circense como uma prática artística que reflete e ressignifica a cultura local.

Falar de circo, e por sua vez, de técnicas circenses, vinculada a um contexto específico, delimita o objeto de estudo de tal maneira que sua própria perspectiva ganha outro enfoque. Neste caso, o circo estudado a partir do território amazônico evidencia a amplitude do alcance das práticas circenses enquanto uma ferramenta para o entendimento da cultura do movimento (De Souza Mendes; Da Nóbrega, 2009) e das práticas artísticas e culturais.

As habilidades circenses estão na sociedade desde os primórdios da cultura (CONRAD, 2020). Atualmente são inúmeras as possibilidades de expressões do circo, com estéticas e formatos que variam entre o circo tradicional (fora ou dentro da lona), circo contemporâneo ou novo circo, circo-teatro, dança acrobática, circo social entre outros. O circo demonstra possuir um repertório de destrezas físicas de alto nível de dificuldade de execução e saberes no campo das artes, saúde, esporte, educação, lazer e entretenimento. Dentro do universo circense a destreza corporal se apresenta de diversas maneiras, podendo ser através da palhaçaria, manipulação de objetos (bolas, claves, bambolês), equilíbrios (em cordas, arames, parada de mão e contorções), acrobacias de solo (repertório de acrobacias no chão) e acrobacias aéreas (trapézio, lira, tecido entre outros).

Segundo a autora Teresa Ontañón (2012), nos últimos anos houve um aumento considerável de contribuições de pesquisas acadêmicas no que tange o vasto campo das artes circenses, principalmente sobre os aspectos histórico pedagógico, como nas produções de Hermínia Silva (1996, 2009, 2017, 2022), Alex Machado (2022), Marco Antonio Bortoletto, Rodrigo Mallet Duprat (2007, 2014), entre outros. Segundo os autores Alex Machado, Júlia Franca e Marco Antonio Bortoletto (2015), é escassa a produção de conhecimento científico sobre os processos de treinamento, experimentação, assim como criação e performance de números circenses. Os autores afirmam que os registros e a documentação desses processos são de suma importância para o desenvolvimento da formação de novos artistas assim como para o aprimoramento de profissionais já estabelecidos no mercado (Machado et al., 2015). Vale ressaltar que embora o método de relacionar diferentes técnicas e linguagens na elaboração de um material artístico, seja comum nas artes cênicas como a dança e o teatro, este método é pouco explorado nas artes circenses (Machado et al., 2015).

O impacto ou relevância social da pesquisa, ao desenvolver a linguagem circense dentro do meio acadêmico, se manifesta no fortalecimento, valorização e incentivo aos processos de produção e investigação artísticas, com foco nos procedimentos de pesquisa. Possibilitando o enriquecimento cultural, ampliando o entendimento do fazer artístico e dos vetores circunstanciais que implicam suas produções.

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Práticas acrobáticas e seus desdobramentos na Amazônia”, eu apresento o arcabouço teórico e contextual da pesquisa, situando as artes circenses como técnicas corporais socialmente construídas e historicamente situadas. Fundamentado principalmente nas contribuições de Marcel Mauss (2018), o capítulo compreende as práticas acrobáticas como técnicas do corpo, aprendidas, transmitidas e incorporadas no convívio social, afastando leituras naturalizantes do gesto e da habilidade corporal. Em diálogo com autores como Bourdieu (1996), Foucault (2006, 2014) e Boltanski (1989), o capítulo evidencia como o corpo circense é atravessado por mecanismos de poder, disciplinamento e vigilância, ao mesmo tempo em que se constitui como espaço de resistência, criação e produção de sentidos.

O capítulo é dividido em 5 subtítulos, nos quais são analisados os processos formativos do circo em diferentes instâncias institucionais e territoriais. A partir de autores como Silva (2006, 2008), Duprat (2007), Schechner (2006), Turner (2005), Krenak (2020) e Almeida (2005), o capítulo articula formação técnica, criação artística e contexto sociocultural, evidenciando as especificidades do circo no Norte do Brasil. Nesse percurso, o território amazônico é compreendido como dimensão constitutiva da corporalidade circense, em diálogo com cosmologias indígenas e críticas ao pensamento colonial (Seeger; Matta; Castro, 1978; Krenak, 2020). Assim, o capítulo estabelece as bases conceituais para compreender o corpo acrobático como linguagem cultural, território simbólico e instância política, preparando o terreno teórico para a análise do processo criativo e da performance circense desenvolvidos nos capítulos seguintes.

O segundo capítulo, “Processo de produção da performance circense *Raízes do Céu*”, dedica-se à descrição do percurso criativo desenvolvido ao longo da pesquisa, compreendendo a criação artística como procedimento metodológico e campo de produção de conhecimento. O capítulo parte da concepção de processo criativo como prática investigativa, em diálogo com os pressupostos da prática como pesquisa, que reconhecem a indissociabilidade entre fazer artístico, reflexão crítica e elaboração teórica (Fabião, 2013; Fernandes et al., 2018). Nesse contexto, o processo de criação da performance é compreendido não como etapa preparatória ou ilustrativa, mas como instância central da pesquisa, na qual o corpo do

artista-pesquisador atua simultaneamente como instrumento, arquivo e produtor de conhecimento, em consonância com abordagens autoetnográficas no campo das artes do corpo (Fortin; Mello, 2009).

Nesse sentido, o segundo capítulo organiza-se em subtítulos que estruturam as diferentes etapas do processo criativo, abordando procedimentos de preparação corporal, experimentação técnica, cartografia criativa, improvisação e composição cênica. Ao longo desses subtítulos, são analisadas as escolhas estéticas e metodológicas que orientaram a criação da performance *Raízes do Céu*, articulando técnica circense, memória autobiográfica e relações com o território amazônico. Amparado nas reflexões sobre técnicas do corpo (Mauss, 2018) e nos estudos sobre formação e criação circense (Duprat, 2014; Machado; Bortoleto; Franca, 2016), o capítulo evidencia como o treinamento e a experimentação corporal operam como dispositivos de pesquisa, produzindo dados sensíveis e simbólicos que alimentam a composição cênica.

Por sua vez, o capítulo 3 intitulado “A cultura do Circo” dedica-se à compreensão do circo como prática cultural e campo epistemológico, articulando contribuições dos estudos culturais, da antropologia e da sociologia para situá-lo como uma cultura do fazer, fundamentada na experiência corporal e na transmissão de saberes encarnados. Partindo das reflexões de Eagleton (2003), Williams (1981), Hall (2003), Bauman (2012) e Adorno (2002), o capítulo compreende a cultura como processo histórico, relacional e atravessado por disputas simbólicas, afastando leituras essencialistas ou meramente espetaculares do circo. Nesse contexto, o circo é analisado como prática social que organiza modos de vida, valores éticos e formas específicas de produção de conhecimento, em diálogo com as técnicas do corpo descritas por Mauss (2018) e com as reflexões críticas sobre cultura e indústria cultural propostas por Adorno (2002). O subtítulo 3.1 intitulado “A prática circense como pesquisa” fundamenta teoricamente a investigação ao mobilizar as abordagens da autoetnografia e da prática como pesquisa, reconhecendo o processo de criação artística como procedimento metodológico legítimo e o corpo circense como território epistemológico capaz de produzir conhecimento situado (Fortin; Melo, 2009; Fernandes et al., 2018; Fabião, 2013).

No subtítulo 3.2, “O Ato Acrobático”, o capítulo aprofunda a análise do circo como performance ritualizada, à luz dos estudos da performance e da antropologia do ritual, compreendendo o ato acrobático como comportamento restaurado e prática simbólica (Schechner, 2006; Turner, 2005; Ligiéro, 2011). Nessa perspectiva, o corpo em cena é analisado como operador simbólico e relacional, atravessado por técnicas socialmente construídas, regimes de percepção e experiências territoriais específicas (Mauss, 2018; Boltanski, 1989; Langdon, 1996). A performance do corpo revela-se, assim, como espaço de produção de sentido, presença e copresença, no qual técnica, memória e contexto cultural se articulam. Por fim, o subtítulo 3.3, intitulado “Circo do Amanhã” amplia a discussão para o campo da formação, da pesquisa e das políticas públicas, problematizando as desigualdades estruturais da formação circense no Brasil e defendendo a consolidação do circo como campo legítimo de produção de conhecimento, com especial atenção às especificidades territoriais da região Norte (Silva, 1996, 2006; Duprat, 2014; Machado, 2022; Bortoleto; Machado, 2013).

A performance acrobática, ao combinar força física, beleza e precisão, pode ser uma poderosa manifestação de conexão entre o corpo e a natureza. Além de sua habilidade técnica, as acrobacias evocam uma ligação profunda entre o artista, o espaço e o público. A concentração intensa e a presença total necessárias para a execução de movimentos complexos permitem ao acrobata entrar em um estado de fluxo, similar ao encontrado em práticas ritualísticas. Muitos movimentos acrobáticos imitam formas e padrões encontrados na natureza, essa imitação cria uma ponte visual e simbólica entre os artistas e o mundo natural. Desta forma, o cruzamento das habilidades circenses com as noção de corpo, território e ritual, representa um desafio físico e mental, que pode proporcionar uma performance acrobática que se manifesta como uma experiência interdisciplinar que envolve arte e pesquisa científica.

1 - PRÁTICAS ACROBÁTICAS E SEUS DESDOBRAMENTOS NA AMAZÔNIA

A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. O corpo não é uma coisa, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites (Bolognesi, 2001, p. 103).

As artes circenses, quando observadas como técnicas corporais, carregam em sua essência uma exigência permanente de vigilância e monitoramento dos gestos. Tal disciplinamento expõe mecanismos de poder que se estruturam no adestramento e na dominação dos corpos. Para iluminar essa proposição, torna-se necessário recorrer ao estudo de seus conceitos, bem como à análise dos elementos que a sustentam. O sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (2018), afirma que é concebido como “técnica” um ato tradicional eficaz, podendo ser um ato mágico, religioso ou simbólico. O autor declara que as “técnicas corporais” consistem em formas, peculiares e abrangentes, pelas quais os homens fazem uso de seus corpos, em todas as sociedades. Segundo Mauss (2018, p. 407), “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”.

Mauss (2018) afirma que antes das técnicas de domínio de instrumentos estaria o conjunto de técnicas de domínio do corpo. Através de diferentes formas, para concretizar a eficácia de um objetivo, o corpo realiza atos de natureza mecânica, física ou físico-química. Neste caso, o composto de técnicas corporais possibilita a organização de um conjunto de elementos que resultam na capacidade de elaboração de um sistema simbólico. Por sua vez, as técnicas corporais e seus desdobramentos atuam como indicadores dos elementos que caracterizam os fatores distinguíveis de uma cultura, determinando suas características e identidade, possibilitando sua transmissão e estabelecendo uma certa continuidade.

Neste sentido, evidencia-se que as técnicas e os hábitos de um grupo ou de uma sociedade, não são inerentes à condição biológica do corpo, mas são assimilados por meio da aprendizagem no convívio social. Pode-se supor em decorrência que nada é natural. O que consideramos como “natural” é, na verdade, adquirido. A maneira de caminhar, de nadar, de cozinhar, a fala e os gestos, assim como os padrões de vestimenta e as normas sociais que regem a vida cotidiana, são assimilados, aprendidos e reproduzidos.

Seguindo o procedimento metodológico aplicado nesta pesquisa, de autoetnografia da produção de uma performance circense, irei me concentrar em descrever a minha relação com as técnicas circenses, desde o início até o momento presente. Por um lado, para registrar uma trajetória artística vinculada às práticas circenses, e estabelecer pontos que possibilitem reflexões e análises sobre os agentes e instituições envolvidos na formação e atuação profissional circense no contexto amazônico; por outro lado para exemplificar de que maneira ocorre a manifestação dos elementos subjetivos e identitários por intermédio destas referidas técnicas.

1.1 PRÁTICAS CORPORAIS

Ciente dos riscos de uma “ilusão biográfica” (Bourdieu, 1996), passo a descrever os momentos iniciais do que hoje defino como uma trajetória artística. Minha relação com as técnicas acrobáticas iniciou ainda na adolescência, em 2007, de maneira informal, dançando na periferia de Manaus, com um grupo de danças folclóricas. Naquela época, eu tinha por volta dos quatorze anos. Nós nos dedicávamos a preparar coreografias de músicas populares e de boi-bumbá. Nosso grupo era completamente amador, no sentido de que não havia profissionais da dança envolvidos (ou com a formação adequada para tal). As nossas coreografias se baseavam em vídeos que víamos na internet, principalmente de repertórios acrobáticos de companhias de circo, dança ou teatro. Dentre as principais referências estavam as performances dos bois Garantido e Caprichoso no Festival Folclórico de Parintins⁴ e os conhecidos espetáculos do Cirque du Soleil⁵.

Algum tempo depois, em 2009, eu conheci o teatro, através do grupo de teatro da Fundação Allan Kardec (FAK), naquela época dirigido pelo artista Pedro Cavalcante⁶. A experiência nesse grupo de teatro, de inspiração religiosa, me proporcionou conhecer os primeiros exercícios de atuação, improvisação e técnicas vocais. Não continuei nesse grupo de teatro, entretanto a partir de então, me dediquei a participar de cursos de formação artística, com o intuito de aprofundar

⁴ Evento anual realizado na cidade de Parintins, no Amazonas, que celebra a cultura amazônica através de uma disputa entre os bois-bumbás Garantido (vermelho) e Caprichoso (azul).

⁵ Empresa multinacional de entretenimento canadense, que se distingue por espetáculos de circo contemporâneo que combinam acrobacias, arte, teatro e música, sem o uso de animais.

⁶ Diretor teatral amazonense.

meus conhecimentos sobre as artes cênicas. Participei de alguns cursos e oficinas de teatro e dança, dentre eles cito o Laboratório de Teatro ministrado pelo artista amazonense Michel Guerreiro⁷, onde eu conheci algumas metodologias de teatro, dentre elas a do ator e dramaturgo russo Konstantin Stanislavski⁸.

Até aquele momento, eu participava dos cursos de formação artística como um curioso que desfrutava dos “jogos teatrais” (Spolin, 2007), e que os entendia como técnicas que possibilitam o desenvolvimento da espontaneidade e a melhora da comunicação. Entretanto, ao conhecer a metodologia de Stanislavski, através do livro *A preparação do ator* (Stanislavski, 1994), eu entendi com maior clareza que a arte do ator, e também as demais linguagens artísticas, se baseiam no domínio de técnicas específicas (o que exige um longo processo de aprendizagem e treinamento) e não na manifestação de um talento nato. Tal reconhecimento reformulou minha compreensão acerca do fazer artístico, fornecendo bases mais sólidas para minha escolha por uma formação profissional e consciente no âmbito das artes.

Participei de outras propostas formativas relevantes como a oficina de teatro “Do Moderno ao Contemporâneo”, realizada pela Companhia Vitória Régia⁹, ministrada pela atriz e diretora Brigitte Bentolila¹⁰, em 2009; também da oficina “O Corpo em Cena”, ministrada pelo ator Sérgio Siviero¹¹, dentro do “II Seminário Construção e Desconstrução no fazer teatral”, realizado pela Cia Teatral A Rã Qi Ri¹², em 2010. No mesmo ano participei do seminário “O Teatro de Rua - O teatro do Intercâmbio, das Circunstâncias e dos Efêmeros”, ministrado pela artista Lis Nobre, onde foram trabalhadas técnicas de acrobacia de solo e acrobacia em duo, como rolamentos, equilíbrios, flexibilidade e portagens básicas; e intensos exercícios de preparação corporal baseados na metodologia da antropologia teatral (Barba, 1989), provenientes da experiência da artista Lis Nobre com o grupo Odin Teatret, na Noruega.

As práticas corporais desenvolvidas nas oficinas ofereceram-me uma nova perspectiva sobre o processo de preparação do corpo para a cena, ampliando

⁷ Ator amazonense, fundador e diretor da Cia Apareceu a Margarida.

⁸ Ator, diretor, pedagogo e escritor russo, de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

⁹ Companhia de teatro amazonense, fundada pelo artista Nonato Tavares, em 1982.

¹⁰ Professora e diretora de teatro francesa.

¹¹ Ator brasileiro, integrante do grupo Teatro da Vertigem.

¹² Companhia teatral amazonense, criada em 1992, comprometida em investigar a arte teatral além de realizar seminários, oficinas e palestras.

significativamente meu repertório de movimentos. Compreendi que as técnicas corporais não apenas potencializam as capacidades expressivas do corpo, mas também instauram uma forma particular de comunicação, sustentada em ações físicas que constituem a base de uma linguagem corporal própria.

O contato inicial com as técnicas corporais, especialmente por meio do teatro, constituiu-se como um marco decisivo em minha trajetória artística. Nesse processo, compreendi o corpo como território de criação, memória e potência, capaz de produzir significados e afetos. O treinamento corporal desenvolvido nas práticas teatrais expandiu minhas possibilidades de investigação, permitindo-me estabelecer vínculos mais consistentes entre minhas experiências com a dança e com as acrobacias, integrando-as em um campo expressivo comum.

Se, por um lado, o treinamento do ator desenvolve a qualidade da presença, a escuta sensível e a disponibilidade física, por outro, as ações físicas e as técnicas acrobáticas constituem os alicerces de uma linguagem que encontra ressonância no teatro de rua e no circo. Nesse sentido, a experiência com tais propostas formativas revelou-se não apenas enriquecedora, mas fundamental para consolidar meu percurso e orientar meu avanço em direção ao aprofundamento das artes circenses.

No entanto, não havia, e ainda não há, instituições de ensino formal dedicadas ao teatro de rua ou às artes circenses em Manaus. À época, minhas principais referências nessas linguagens provinham da atuação de artistas que, por diferentes trajetórias, contribuíram para a formação e expansão do cenário local. Entre eles destaca-se Lis Nobre, artista circense amazonense que se especializou em circo em instituições renomadas no Brasil e no exterior, retornando periodicamente a Manaus para oferecer propostas formativas que impactaram o desenvolvimento da linguagem circense na região. Soma-se a isso o trabalho da Prof.^a Dr.^a Yara Costa, que explorava experimentações em “dança aérea”, utilizando tecido, corda e arneses, articulando dança e acrobacias em criações cênicas de forte caráter investigativo. Também merece menção a Companhia Vitória Régia, dirigida por Nonato Tavares, cuja pesquisa abrange teatro de rua, preparação do ator, confecção e manipulação de máscaras e bonecos. Além deles, Cleciano Cardoso, artista circense paraense residente em Manaus, destacava-se pelo oferecimento de aulas de teatro de rua no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro.

1.2 PRÁTICAS CIRCENSES

Nesta lógica, quando saí do ensino médio, eu entrei no curso de graduação em teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), com o objetivo de aprofundar os conhecimentos e estabelecer uma formação acadêmica alinhada com as práticas artísticas que eu desejava desenvolver profissionalmente. Naquela época, em 2011, o curso de teatro estava iniciando, eu fazia parte da segunda turma do curso.

Ainda em 2011, eu conheci o projeto de extensão da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que desenvolvia aulas de “tecido acrobático”, uma técnica de acrobacia aérea circense que consiste na execução de performance acrobática em um pano pendurado (Bortoleto, 2008). Naquela época, o projeto era coordenado pelo professor Carlos Masashi Otani¹³, e quem ministrava as aulas eram os acadêmicos Ayla Taynã¹⁴ e Renan Ugarte¹⁵.

Estive pouco tempo no projeto de extensão da Feff, entretanto a experiência vivida foi suficiente para gerar memórias e afetos que perduraram no tempo. Lembro da sensação ao ter subido no tecido pela primeira vez. As primeiras aulas das modalidades de acrobacias aéreas são muito difíceis, pois exigem o fortalecimento muscular para a sustentação do próprio corpo, exige o desenvolvimento da flexibilidade para realizar movimentos e figuras. A prática do denominado “tecido acrobático” demanda o comprometimento integral do indivíduo, com a ativação da força muscular, coordenação motora, consciência corporal e concentração, trabalhando a resistência corporal em um nível de exigência de alto rendimento. Por este motivo as primeiras experiências com a acrobacia aérea podem ser frustrantes, devido à impossibilidade de executar alguns movimentos. Ainda assim, ao subir no tecido pela primeira vez, pendurado num pano à cinco metros de altura, sustentado por meus braços e pernas, diante de riscos diversos, eu senti que queria fazer aquilo pelo resto da minha vida. Esta sensação momentânea projetava para o futuro os meus mais simples desejos. O que hoje me permite narrá-la com a nitidez de quem reconhece o instante em que algo se inscreve no corpo.

¹³Professor do curso de educação física da UFAM.

¹⁴ Professora e artista circense amazonense, formado pela Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

¹⁵ Profissional de educação física e artista circense amazonense.

Figura 3: Tecido acrobático



Primeiro dia no tecido acrobático, 29 de Agosto de 2011, na FEFF UFAM. Fonte: acervo pessoal.

Diante desta paixão que só aumentava, eu me determinei a buscar uma formação profissional alinhada com as práticas circenses. Foi nesse momento que eu conheci a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), situada no Rio de Janeiro. A ENCLO é uma instituição brasileira de formação artística em artes circenses, vinculada ao Ministério de Cultura (MINC), por meio da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

A ENCLO em parceria com a Funarte promoveu em 2011 a segunda edição de uma formação básica em artes circenses, que oferecia bolsas de estudos para alunos/artistas de todas as regiões do Brasil. Como não havia outra instituição de ensino formal de circo no país, a bolsa de estudos consistia em uma ajuda de custos para cobrir os gastos básicos, como moradia e alimentação, para que os participantes pudessem se dedicar exclusivamente à formação em artes circenses no Rio de Janeiro. Os critérios para a seleção estavam estabelecidos em edital público, contendo a descrição de exercícios práticos com repertório de acrobacias de solo, equilíbrios, preparação física (barras, abdominais e flexões), flexibilidade e a apresentação de uma performance artística (teatro, circo ou dança); que deveriam ser gravados em vídeo e enviados para a ENCLO, por correio.

Eu estava ainda no segundo período do curso de teatro da UEA, quando li o edital da seleção para a Escola Nacional de Circo. Apesar de não dominar todas as habilidades que eram exigidas, eu me propus a tentar essa empreitada, pois não havia outras alternativas, dentro da minha realidade. A maioria dos exercícios que eram exigidos pelo edital eu não realizava, portanto tive que fazer um treinamento intensivo de acrobacias, malabares, flexibilidade e equilíbrio. Tive ajuda de amigos artistas, atores, capoeiristas e bailarinos, dentre eles eu cito o ator Alex Lima¹⁶ e a bailarina Juliana Borges¹⁷ que me acompanharam nesse processo.

Mesmo sem muito conhecimento sobre as técnicas circenses, eu fui aprovado para participar do curso de formação na Escola Nacional de Circo. Abandonei o curso de teatro da UEA, ainda no segundo período, e aos dezoito anos fui estudar circo no Rio de Janeiro. Entendo que naquela época minha aprovação se deu pela minha “condição física” (Neves et al., 2014 apud Ardoy et al., 2011, p. 485), propícia para a realização da proposta formativa, e pela minha experiência artística com o teatro. Neste contexto, fui o único artista do norte do Brasil a ser aprovado pela seleção nacional naquele ano, e o primeiro amazonense a ser formado pela Escola Nacional de Circo, a princípio no curso básico em artes circenses, e alguns anos depois no curso técnico em artes circenses.

¹⁶ Professor de artes e artes marciais amazonense.

¹⁷ Professora, bailarina e diretora, fundadora da Cia de dança Encontro da Águas.

Figura 4: Bolsa Funarte para formação em artes circenses.

PORTARIA Nº 241, DE 28 DE SETEMBRO DE 2011

O Presidente da Fundação Nacional de Artes – Funarte, no uso das atribuições que lhe confere o inciso V artigo 14 do Estatuto aprovado pelo Decreto nº 5.037 de 07/04/2004, publicado no DOU de 08/04/2004, em conformidade com a Portaria nº 129, de 7/07/2011, publicada no DOU de 8/07/2011, que regulamentou o Edital da Bolsa Funarte para Formação em Artes Circenses/2011, resolve, tornar público o seu resultado final, conforme relação abaixo:

	Inscrição	Nome	Cidade	UF
Norte	38/2011	Jean Winder Vieira da Gama	Manaus	AM
	29/2011	Camille Araújo Bastos	Simões Filho	BA
Nordeste	39/2011	Maria Clara Bathomarco B. Smith	Salvador	BA
	08/2011	Rafael Sousa de Abreu	Fortaleza	CE
	61/2011	Gabriela Santos Jardim	Fortaleza	CE
	25/2011	Cleiton Orman Ferreira de Oliveira	Recife	PE
	70/2011	João Osmar Silva de Souza	Fortaleza	CE
Centro-Oeste	64/2011	Wender Adão Alves	Goiânia	GO
	66/2011	Adenilton Kleber dos S. Trindade	Goiânia	GO
	65/2011	Carlos Eduardo de Oliveira Junior	Goiânia	GO
	77/2011	Rafael Fabrício Eckert	Uruaçu	GO
Sudeste	28/2011	Leandro Gugeler Grahl	Rio de Janeiro	RJ
	22/2011	Renato de Campos Borges	São Paulo	SP
	09/2011	Dailson José de Queiroz Lima	São Paulo	SP
	51/2011	Ana Elisa Morani	S. Caetano do Sul	SP
	35/2011	Théo Morand Costa	Niterói	RJ
	11/2011	Álvaro Leandro de Carvalho Santos	São Paulo	SP
	42/2011	Natasha Ferreira Jascalevich	Búzios	RJ
	58/2011	Michelle Rettondini Noboa	Rio de Janeiro	RJ
	13/2011	Hugo Leonardo Delariva de Paulo	Iracemapolis	SP
	32/2011	Hércules de Souza Marques	Rio de Janeiro	RJ
	27/2011	Aurino Rodrigues dos Santos	São Paulo	SP
	41/2011	Tomás Simão Santiago	B. Horizonte	MG
	12/2011	Pedro Paulo Martins Rodrigues	Uberlândia	MG
Sul	71/2011	Thais Caroline da Silva	Londrina	PR
	24/2011	Francieli Schrenk Bergmann	Curitiba	PR
	18/2011	Paulo Ronei Wiest	N. Hamburgo	RS
	17/2011	Kaique Luiz Borges	Curitiba	PR
	10/2011	Gabriel Dias Martins	P. Alegre	RS
	72/2011	Fernando de Lima Segantin	Londrina	PR

Antonio Grassi
Presidente

Resultado definitivo do edital para bolsas de formação em artes circenses 2011. Disponível em <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/editais-anteriores/2011/bolsa-funarte-para-formacao-em-arte-s-circenses-2011>. Acesso em 29 de agosto de 2025.

Após a minha formação na Escola Nacional de Circo, outros artistas do Amazonas participaram das propostas formativas da escola. Nas seleções realizadas pela ENCLC, o norte do Brasil sempre apresentou menor quantidade de inscrições e de aprovação, em comparação com às demais regiões. Ainda assim, e apesar da distância geográfica entre o Rio de Janeiro e o Amazonas, a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha é a principal instituição responsável pela formação formal dos artistas amazonenses, formados em artes circenses, até o momento.

A primeira experiência na ENCLO foi um processo intenso de treinamento físico diário, de oito horas por dia, cinco dias na semana. Dentre as disciplinas curriculares tínhamos acrobacia de solo, equilíbrio no arame, malabares, acrobacias aéreas, preparação física, anatomia e história do circo. O autor Rodrigo Mallet Duprat (2007), doutor em Educação Física e sociedade pela Unicamp, alega que o corpo circense é uma ferramenta que, por meio de rigorosa disciplina e dedicação ao treinamento, é constantemente moldada e aprimorada. Este processo de treinamento compulsivo e disciplinado não apenas fortalece músculos e nervos, mas também contribui para o desenvolvimento da força de vontade e do autocontrole do artista, transformando-o em um ser capaz de realizar proezas físicas extraordinárias (Duprat, 2007).

Nessa instância, não apenas as técnicas foram apreendidas e refinadas, como também os saberes e a experiência dos mestres professores da ENCLO, em sua maioria provenientes de famílias tradicionais de circo, propiciaram uma formação integral sobre os pormenores do fazer circense. Segundo a pesquisadora e historiadora Hermínia Silva (2006) a cultura circense, é detentora de métodos e técnicas específicas sobre o domínio dos artifícios de uma cena artística. Segundo Silva (2008, p. 197) “a técnica aprendida por meio dos ensinamentos de um mestre circense era a preparação para um número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados”.

Nesse sentido, a escola de circo pode ser entendida como um dispositivo formativo no qual o corpo é progressivamente reconstruído por meio do treino, da repetição e da transmissão técnica. Tal processo opera como uma metamorfose pedagógica, em que o estudante ingressa com um repertório inicial e, ao longo da formação, incorpora saberes corporais, éticos e estéticos que o habilitam ao exercício artístico. O “casulo” aqui não se apresenta apenas como imagem, mas como estrutura simbólica que representa o intervalo entre o aprendiz e o artista: um espaço de transição no qual a técnica se sedimenta e se converte em linguagem.

No curso básico em artes circenses da escola nacional eu conheci o universo do circo. Foi lá que eu comecei a treinar as modalidades de parada de mãos, acrobacia de solo, trapézio e tecido acrobático. Pratiquei diversas modalidades, no entanto, como pré-requisito de conclusão do curso o aluno deveria

escolher uma modalidade para se especializar e criar um “número artístico” (como dizem os circenses). Naquele momento eu escolhi o tecido acrobático, e preparei meu primeiro número circense de acrobacia aérea, intitulado “Pajelança”, inspirado então na performance dos pajés dos bois do Festival de Parintins. Isto é, a partir da atuação folclorizada da figura do pajé. O número de tecido Pajelança foi uma performance acrobática ao som da música “A mística do pajé” e “Baiás do círculo sagrado”, ambas do Boi Garantido, apresentado em 2012, na sede da ENCLO, no Rio de Janeiro.

Posteriormente, reuni condições teóricas para compreender uma leitura reflexiva deste procedimento, agora passível de crítica que alcança o folclorismo. Passei a conhecer por dentro estas práticas mágicas recobertas pelo termo “pajelança”, que nada tem de folclórico. Deste modo, rompi com a perspectiva folclorista com o apoio do conhecimento etnográfico, ou seja, construído a partir do trabalho de campo. Identificando essas práticas de instituições caracterizadas pelo “pensamento mágico”, ou pelas chamadas criaturas do fundo, consoante às narrativas levantadas.

1.3 MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA

Desde então, nunca deixei de me dedicar ao circo e ao treinamento corporal. Na escola de circo minha afinidade pela linguagem corporal só aumentou. Neste sentido, eu me propus a aprofundar meus conhecimentos sobre o corpo em cena, para articular as técnicas circenses com o teatro e a dança. Dentre as ferramentas que pudessem tornar possível esse cruzamento de linguagens, eu escolhi a técnica da mímica corporal dramática criada por Etienne Decroux, ator e mímico francês do século XX.

No propósito de desenvolver uma técnica de treinamento para atores, Decroux produziu uma técnica que estabelece as ações do corpo como o principal elemento de comunicação em cena. A técnica consiste em uma gramática corporal que determina os tipos (e possibilidades) de movimentos de cada membro do corpo. Dentro deste contexto, o corpo é dividido seguindo uma hierarquia dos órgãos de expressão. Decroux (2000) afirma que na hierarquia de expressão corporal, em primeiro lugar está o tronco (coluna e pernas), seguido pelas mãos e braços e por

último o rosto. Segundo o artista, “los órganos de expresión del cuerpo son grandes y los del rostro son pequeños. El cuerpo es pesado y los brazos son ligeros” (Decroux, 2000, p. 137).

Para Decroux, o grandioso é fisicamente grande, e sobre a grandeza o autor declara que

En una obra de arte, la grandeza física no es la grandeza moral, es su condición.

Lo grande no es siempre grandioso pero lo grandioso siempre es grande.

El apetito de lo físicamente grande, es el hambre de hablarle al pueblo.

Gracias a la gran física del movimiento, uno ve en él a todos y todos ven a cada uno y, por consecuencia, la multitud se vuelve un pueblo.

Lo físicamente grande es el altoparlante de la verdad (Decroux, 2000, p. 137).

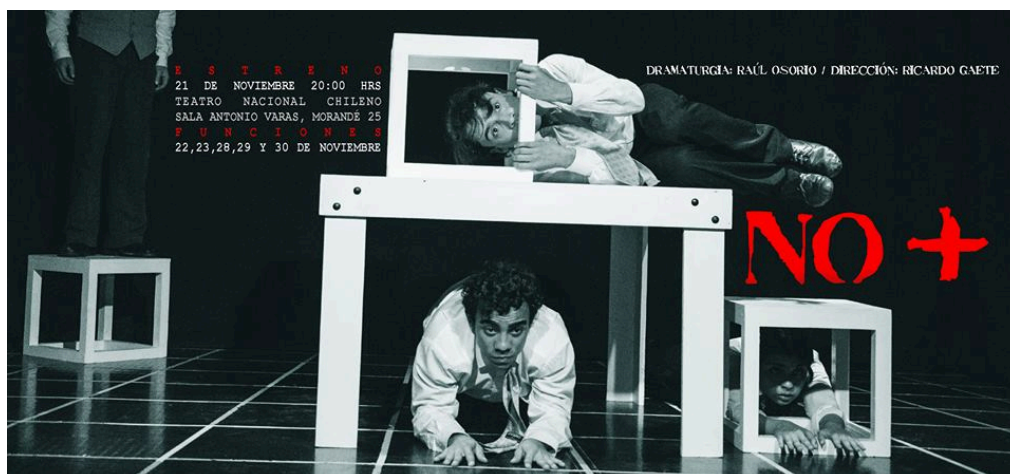
Na mímica corporal de Decroux, o corpo é trabalhado através de exercícios específicos que indicam formas de movimentos, posicionamentos, tipos de velocidades, aplicação de força muscular, assim como abarca um repertório de “obras corporais” que servem de treinamento para o domínio do corpo. A gramática corporal de Decroux, convoca ao exercício de uma comunicação corporal que parte da ação, do esforço físico, não pela simples gestualização. A técnica da mímica corporal dramática de Etienne Decroux, abriga um estilo poético próprio, caracterizando-se pelo efeito de sucessão de imagens em tempo presente. O domínio corporal proporcionado pela mímica de Decroux, possibilita a comunicação do corpo em cena, sem a necessidade prioritária da palavra, o que pode potencializar a expressão e comunicação do corpo na poética circense.

Fascinado pela técnica de Decroux, em 2013 eu fui estudar na *Escuela Internacional de teatro físico - Escenafísica*, situada em Santiago do Chile, onde morei por um ano. O processo de formação na escola Escenafísica, me fez aprofundar os conhecimentos sobre a mímica corporal dramática, e sobre as metodologias de produção artística a partir do corpo. Além disso, o contexto social e geográfico no qual eu estava imerso também contribuíram para o amadurecimento na vida profissional, por ter ampliado as relações tanto na área do teatro, quanto na atuação profissional com as artes do circo, pois foi no Chile, em 2013, que eu comecei a dar aulas de técnicas acrobáticas, prática que mantenho até hoje; e no aspecto pessoal por ter me oportunizado outras experiências sociais que me

possibilitaram compreender a proporção de conflitos sociais e políticos, como as consequências da ditadura militar chilena, uma das mais violentas da América Latina.

Durante o período que estive na escola Escenáfica, participei da remontagem do espetáculo “No+”, criado pelo dramaturgo chileno Raul Osório durante a ditadura. Constituído de ações e gestos, sem a utilização de palavras, a obra retrata um sistema opressor em um ambiente escolar onde as crianças que se rebelaram contra o professor começaram a desaparecer. A direção do espetáculo foi feita pelo artista Ricardo Gaete (fundador da escola e companhia), e no elenco estávamos eu e mais três atores chilenos.

Figura 5: Espetáculo No+.



Material de divulgação do espetáculo No+ da Cia Escenáfica. Ano 2013. Acervo pessoal.

A relação entre a técnica corporal de Decroux e os mecanismos de dominação e poder da política não é azarosa. Etienne Decroux era um homem de um forte posicionamento político, um militante anarquista, e sua militância se deu na dedicação em materializar sua visão estética e filosófica sobre o corpo do ator. Decroux (2000), afirma que sua técnica baseava-se na ação, na disposição à reação frente todas as instâncias geradoras de conflitos, e alega que o ofício do mímico é manter-se de pé em um mundo que está deitado.

Na mímica corporal o esforço físico e a “imitação” são a base da expressividade. Nesta perspectiva, por meio do domínio dos movimentos, o corpo pode realizar a imitação e tornar-se obra de arte, capaz de ser/representar tudo que

seja possível de ser pensado. O corpo logra imitar inclusive o plano do pensamento. Por sua vez, o comando que determina a imitação parte do próprio corpo. O corpo sem a intenção de imitar está limitado a representar a si próprio (Decroux, 2000).

O processo de formação na escola Escenafísica enriqueceu a minha forma de abordar o trabalho corporal e a composição poética de uma cena artística. Meu trabalho de conclusão de curso consistiu na criação de uma performance individual, que surgiu a partir de um trabalho proposto por uma das disciplinas do curso, baseado nos corpos e histórias dos desaparecidos políticos lançados no deserto do Atacama (norte do Chile), durante a ditadura.

1.4 O CIRCO NA UNIVERSIDADE

Apesar de ter gostado da formação em teatro corporal, quando finalizei o curso, no Chile, eu estava decidido a me dedicar integralmente ao treinamento circense e a retomar uma formação acadêmica. O objetivo era poder me dedicar em investigar a aplicação das técnicas do teatro físico na composição das performances circenses. Naquele momento eu já tinha conhecimento de formações acadêmicas em artes circenses em instituições na europa e na américa do norte, como a *École Supérieure des Arts du Cirque* (Bélgica), *Académie Fratellini Fabrique des arts du cirque* (França), *Centre des Arts du Cirque de Toulouse* (França), *Doch, School of Dance and Circus - Stockholm University of the Arts* (Suécia), *École Nationale de Cirque* (Canadá), entre outras. No entanto, até aquele momento minha condição financeira e psicológica não era favorável a tal empreitada. Por um lado eu não tinha dinheiro para comprar as passagens, pagar a mensalidade dos cursos e me manter em um país europeu, por outro lado eu não havia me adaptado ao clima frio e seco do Chile, e não queria me submeter a um frio ainda mais intenso.

Paralelo a isso, em Buenos Aires (Argentina) a Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) estava inaugurando o curso de graduação em artes circenses coordenado por Gerardo Hochman¹⁸. O curso tem a duração de quatro anos, e o título que a UNSAM outorga é de licenciatura em artes cênicas, com especialização em circo, dança ou teatro de objetos. Naquele ano, 2014, para ingressar no curso era necessário ser aprovado no processo de admissão, que consistia em um curso

¹⁸ Ator, acrobata e diretor, fundador da Cia La Arena.

de preparação universitária, com disciplinas teóricas e práticas, com o objetivo de selecionar os alunos aptos a participar da graduação.

Levando em consideração que os gastos para viajar para Buenos Aires eram consideravelmente mais acessíveis, o custo de vida mais barato e que a UNSAM é uma universidade pública, e portanto gratuita, eu fui para Buenos Aires e me candidatei no processo de seleção. Fui aprovado e participei da primeira turma do curso de artes circenses da UNSAM, em 2014.

O processo vivenciado na UNSAM foi muito enriquecedor, tanto no aspecto prático, com disciplinas de dança contemporânea com professores como Ana Garat¹⁹ (técnica flying low), Lucas Condor²⁰ (técnica asymmetrical motion), Sofia Mazza²¹ (técnica Graham); além de técnicas acrobáticas como acrobacias em grupo (trupe), parada de mão, acrobacias aéreas (trapézio, tecido, corda lisa); e disciplinas teóricas como “psicologia da arte”, “antropologia da arte”, “sociedade e cultura”, entre outros.

Para além de estudar na UNSAM, morar em Buenos Aires foi significativo pelo movimento cultural da cidade, com muitos centros culturais e escolas de artes. Además de cursar a faculdade eu ganhava dinheiro dando aulas em diversas escolas de circo da cidade, dentre elas as escolas “Circo de las artes”²² e “Circo Domingo”²³; também fazendo apresentações artísticas em shows de variedades, com performances circenses de técnicas de equilíbrios e acrobacias aéreas.

¹⁹ Bailarina, eutonista, professora e coreógrafa argentina.

²⁰ Professor, bailarino e coreógrafo, criador da técnica de dança asymmetrical motion.

²¹ Bailarina e professora de dança da Universidad Nacional de San Martín.

²² Escola de formação profissional em artes do circo dirigida pela artista Ana Hepner, localizada em Tigre (Buenos Aires)

²³ Escola de artes circenses, localizada em Buenos Aires (Argentina).

Figura 6: Schumann, concierto para acrobatas.



Registro do espetáculo “Schumann, Concierto para Acrobatas”, interpretado pelos estudantes da Universidad Nacional de San Martín, dirigido por Gerardo Hochman, ano 2015. Fotógrafo Hernan Paulos. Fonte: Acervo pessoal.

Enquanto eu cursava a UNSAM, a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha não deu continuidade ao curso de formação básica, no entanto elaborou um novo modelo de curso técnico em artes circenses vinculado ao Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), incluindo uma bolsa de estudos para os alunos. Antes disso, o curso técnico tinha a duração de três anos e meio, e abarcava um período do dia, podendo ser manhã ou tarde. Nessa nova proposta, o curso passou a ter a duração de dois anos, e é oferecido em período integral. Diante disso, a possibilidade de voltar a estudar na escola de circo, nesse novo formato, me pareceu mais convincente. Eu tranquei o curso da UNSAM ainda no segundo ano, em 2015, e voltei para a ENCLO para realizar a formação técnica.

Nesta nova etapa da ENCLO, eu estava com mais experiência com as técnicas circenses. Não obstante, meu objetivo continuava sendo investigar a criação cênica com base nas técnicas circenses, a partir da perspectiva da

performance. O Professor Dr. Zeca Ligiéro (2012), afirma que a performance tem a particularidade de manipular e organizar materiais, conceitos e ideias, construindo uma dimensão que entra em contraste com a realidade objetiva. Tal efeito culmina na intensificação das percepções relacionadas ao ato artístico e em uma constante reflexão sobre a experiência presenciada.

No que se refere ao conceito de performance e sua relação com o circo, o autor Richard Schechner (2006) afirma que performances são comportamentos restaurados, que caracterizam a identidade, manipulam o tempo, remodelam o corpo e narram histórias. Para o autor, “comportamentos restaurados”, são experiências elaboradas mediante treinos ou ensaios, comportamentos experienciados mais de uma vez, podendo ser na esfera da arte, do ritual ou na vida cotidiana. No contexto circense, o “treinamento” é uma instância indispensável para o desenvolvimento do domínio de uma habilidade, seja ela acrobática, de manipulação de objetos ou até mesmo de comicidade.

Neste sentido, no curso técnico da ENCLO aprofundi meus conhecimentos em técnicas acrobáticas como a corda lisa²⁴ (disciplina ministrada pelo professor Alex Machado²⁵), faixas²⁶ e dental²⁷ (ministradas pela mestra Delisier Rethy²⁸) e parada de mão (ministrada pelo professor Edson Silva²⁹). Apesar de gostar do tecido acrobático, eu não o escolhi como modalidade específica por questões estratégicas de organização de treinamento. Visto que a técnica da corda lisa abrange com mais propriedade um conjunto de movimentos dinâmicos, e a técnica das faixas engloba o treinamento de força que proporciona o condicionamento físico para a execução das acrobacias aéreas, inclusive no tecido.

²⁴ Corda lisa ou corda acrobática, é uma prática circense de acrobacia aérea realizada em uma corda pendurada.

²⁵ Artista circense, professor da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

²⁶ Modalidade de acrobacia aérea, realizada em faixas penduradas, com repertório similar às argolas da ginástica.

²⁷ Modalidade circense que consiste na habilidade de se pendurar pela boca.

²⁸ Circense de família tradicional, professora e uma das fundadoras da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

²⁹ Artista circense e professor da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

Figura 7: Delisier Rethy



Na foto eu e a mestra circense Delisier Rethy, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Fonte: acervo pessoal.

Figura 8: Edson Silva e Leon Schlosser

Na foto eu e os mestres de equilíbrios, Edson Silva e Leon Schlosser, na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Fonte: acervo pessoal.



Durante o percurso da formação, além dos treinos exigidos, nós tínhamos que desenvolver um projeto de pesquisa artística. A minha investigação consistiu em criar duas performances, uma na modalidade parada de mão e outra de faixas. Eu optei por fazer duas performances, uma no solo e outra de acrobacia aérea, para diversificar as possibilidades de atuação profissional. Visto que as modalidades de

acrobacias aéreas exigem necessariamente uma estrutura para que possam ser ancorados os aparelhos. Por sua vez, a parada de mão não exige especificidades com relação ao espaço, o que amplia as possibilidades de sua execução.

Ambas as pesquisas foram orientadas pela artista e professora Luciana Belchior. O método de produção das performances partiu de estímulos diversos, como sequências coreográficas, desconstrução de movimentos acrobáticos e potencialização de imagens poéticas. O desenvolvimento da investigação até o momento da apresentação das performances, foi um processo produtivo envolto de confiança e respeito mútuo. Luciana é uma profissional de longa trajetória com a dança e com as artes circenses, e conseguiu com maestria potencializar as propostas que estavam sendo elaboradas.

Figura 9: Por isso te trago flores



Registro da performance “Por isso te trago flores”, do intérprete Jean Winder, direção de Luciana Belchior. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 10: Hildur



Registro da performance de faixas, intitulada “Hildur”, do intérprete Jean Winder, direção de Luciana Belchior. Fonte: Acervo pessoal.

Outra exigência do processo formativo do curso técnico da ENCLO consiste na apresentação de um espetáculo coletivo. Para esse propósito, o diretor italiano Roberto Magro³⁰, foi convidado para dirigir o processo de produção do espetáculo. Neste sentido, Roberto apresentou para os alunos da escola o seu método de trabalho. Primeiramente o diretor italiano realizou uma instância de oficina de investigação artística para as artes circenses, com exercícios de dinâmicas de movimentos, consciência corporal, coordenação motora e improvisação, fruto da metodologia desenvolvida ao longo de sua trajetória com o circo. Em seguida, foram aplicados exercícios específicos de pesquisa de movimentos acrobáticos. Em vista disso, o processo culminou na criação de uma dramaturgia que surge a partir da linguagem acrobática, resultando no espetáculo de conclusão de curso intitulado “Um pintor e uma tela em branco”.

³⁰ Artista, professor, dramaturgo e diretor de circo.

Figura 11: Um pintor e uma tela em branco



Registro do espetáculo “Um pintor e uma tela em branco”. Na foto o intérprete Jean Winder. Fonte: acervo pessoal.

Quando finalizei o curso técnico em artes circenses, em 2017, eu passei um breve período de tempo em Manaus, para visitar meus familiares. Nesse período, eu elaborei um projeto de investigação artística, que consistia em um processo de produção cênica baseado nos conceitos de corpo e território. O grupo era formado pelas artistas Konnyk Gatillón (do Chile) e Maria Clara Bathomarco (artista da Bahia), além de mim. A partir daquela proposta nasceu a Companhia Circo Caboclo que desde então se destaca por ser pioneira na linguagem do circo contemporâneo na cidade de Manaus, proporcionando experiências circenses juntamente com elementos do teatro e da dança na composição de suas dramaturgias, propostas formativas e eventos culturais. Além de realizar processos de formação artística em diversos formatos, levando oficinas de técnicas circenses para escolas públicas, e também realizando cursos de formação profissional para uma nova geração de circenses no norte do Brasil.

Figura 12: Espetáculo Viveiro Acrobático da Cia Circo Caboclo.



Na foto os acrobatas Jean Winder, Railson John, Ayla Taynã e Laísa Fonseca. Elenco do espetáculo Viveiro Acrobático da Cia Circo Caboclo. Fonte: Acervo pessoal.

Ainda em 2017, eu voltei para Buenos Aires para dar seguimento ao curso de graduação na UNSAM. Nessa nova etapa, eu intensifiquei minha relação com as técnicas acrobáticas na corda lisa, elaborando performances individuais e coletivas, além de desenvolver uma pesquisa artística, teórica e prática, em virtude da exigência para conclusão do curso. Em vista disso, minha investigação, na graduação, fundamentou-se no desenvolvimento de uma reflexão sobre a natureza humana e circense, a partir da ideia de “evolução” (Ingold, 2003).

A performance que surgiu a partir dessa investigação foi intitulada de “Homo Acrobaticus”. Nela, compartilho uma reflexão sobre o corpo circense, como um corpo habilidoso e poético, que se diferencia da ideia de um corpo civilizado, vertical e com a predominância do intelecto e da razão. Nessa perspectiva, a estética, as habilidades e a relação com os objetos também geram novos sentidos sobre os conceitos evolutivos que classificam o corpo e seu comportamento. O problema da pesquisa de Homo Acrobaticus consistiu na reflexão sobre os conceitos clássicos de evolução humana, a partir da linguagem circense. A performance foi dirigida pela

artista Nuria Schneller³¹, composta por técnicas circenses de equilíbrios e acrobacias aéreas, na faixa e no dental.

Após concluir a graduação em artes cênicas da UNSAM meu objetivo era dedicar-me a realizar trabalhos por temporada em companhias artísticas internacionais. No entanto, a pandemia do covid-19 impossibilitou as viagens, e a prática de atividades culturais no formato presencial, em todo o mundo; por este motivo me mantive em Buenos Aires.

Enquanto isso, em Manaus, minha mãe, Maria Elsilene Vieira da Gama, estava lutando contra um câncer que se alastrava ferozmente exigindo tratamento oncológico (radioterapia e quimioterapia). Apesar da dificuldade de realizar viagens internacionais (ainda por causa da covid), eu voltei para Manaus para acompanhá-la nesse processo. Eu cheguei em Manaus em julho de 2021, e minha mãe faleceu em março de 2022. Desde então me mantive em Manaus.

Um ano depois, em 2023, nasceu a minha primeira filha, Isis de Souza Vieira, fruto da minha relação com a bailarina e acrobata (trapezista) Fernanda Bezerra, constituindo assim, a segunda geração da nossa família circense.

Figura 13: Eu e minha mãe.



Na foto eu e minha mãe, em 2017. Fonte: Acervo pessoal.

³¹ Professora, bailarina, atriz e palhaça argentina.

1.5 CIRCO NO CONTEXTO AMAZÔNICO

Nessa perspectiva, posso afirmar que a realidade de um artista circense no norte do Brasil é muito complexa. A atuação profissional se dá não apenas de apresentações artísticas, mas de todas as possibilidades envolvidas no campo da indústria criativa. Nessa lógica, desenvolvo trabalhos de produção cultural, com a elaboração e realização de projetos relacionados às artes circenses; desempenho a função de diretor e intérprete da Cia Circo Caboclo, composta por artistas circenses amazonenses; também continuo dando aulas de técnicas acrobáticas, tanto particulares (em eventos específicos), como também atuo como professor e pesquisador no Programa de Dança, Atividades Circenses e Ginástica (Prodagin), coordenado pelos Professores Doutores Lionela da Silva Corrêa e Evandro Jorge Souza Ribeiro Cabo Verde, da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Onde é desenvolvido um projeto de extensão que realiza aulas regulares de atividades circenses, com o objetivo de tornar essas atividades acessíveis para à sociedade.

A minha relação contínua com as artes circenses dentro de instituições formais de ensino, me possibilitou desenvolver e dar continuidade às práticas do circo, tanto como produção artística quanto como pesquisa científica. Nesse contexto, nos deparamos com uma exploração artística dentro da instância da pós-graduação, que revela os pormenores da produção de uma performance circense realizada em Manaus. A proposta que aqui vos apresento, consiste em investigar o processo de composição da performance circense, intitulada Raízes do Céu, criada a partir de uma reflexão sobre a noção de corpo, território e ritual no contexto amazônico.

A escassez de produções científicas referentes às artes circenses é uma realidade nas instituições universitárias do norte do Brasil. Neste sentido, o “território” amazônico se torna um objeto relevante, dentro de uma pesquisa circense realizada em Manaus. Segundo os autores, Pierre Bonde e Michel Izard (1991), a palavra território se refere a todo espaço delimitado geograficamente pela autoridade. Por outro lado, os estudos da etnologia e sociologia, afirmam que os seres humanos por natureza se apropriam de territórios como um instinto de agressividade.

O território é objetivamente organizado e culturalmente criado. A organização do território se dá através da relação que os indivíduos mantêm com o seu entorno, por meio dos afazeres do cotidiano, de suas crenças, produções e costumes. Pierre Bonde e Michel Izard (1991) enfatizam que o complexo conjunto de elementos que determinam as características e as particularidades de um povo, não são inatos, ou seja, não foram criados juntamente com indivíduos. Assim, a ideia de "território" faz parte dos elementos de estruturação de uma cultura. Por assim dizer, a noção de território está atrelada à relação dinâmica de um grupo com o espaço e à lógica de organização e funcionamento da engrenagem social. Portanto, sendo o "território" um "conceito" criado, o mesmo pode variar dependendo do grupo em questão.

Segundo o antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida (2005), ao analisar o conceito de terras tradicionalmente ocupadas, pode-se estabelecer uma diferenciação entre o conceito de terra e de território, no qual "terra" se refere aos recursos naturais, como recurso hídrico, florestal, solo e subsolo. Por sua vez, o conceito de território se refere à identidade coletiva, incluindo diretamente os agentes que através de movimentos sociais estabelecem uma forma de apropriação do território. Nesse sentido, essas formas de ocupação da terra elaboram sua identidade por meio da autodefinição, apresentando uma "diversidade de designações que tem força na vida social" (Almeida, 2005).

Dentro desta lógica, a forma com que o território é ocupado também depende da relação com que a organização social de um grupo se molda a partir de suas necessidades. Esta organização se baseia na disposição e utilização dos recursos naturais. Assim, a maneira como são produzidos os alimentos, a distância do rio, os animais e o clima, são exemplos desta relação (Castro, 2024). Muitos povos baseiam suas cosmovisões a partir de elementos naturais, determinando onde será o lugar para construir suas casas, o lugar para enterrar os seus mortos, os lugares sagrados e os que devem ser evitados. Assim, a dinâmica dos mecanismos que possibilitam a sobrevivência de alguns povos dependem intrinsecamente dos espaços e lugares que os mesmo habitam. Não por uma necessidade inata, mas por uma construção lógica e eficaz para o funcionamento de determinado grupo.

Foucault, filósofo francês do século XX, desenvolveu uma análise profunda sobre as relações entre poder, corpo e sociedade, destacando como o Estado e outras instituições exercem controle sobre os indivíduos. Em seus estudos, Foucault (2006, 2014) propôs que a sociedade moderna passou a se organizar por meio de mecanismos de poder que atuam diretamente sobre os corpos das pessoas, seja através da disciplina, da vigilância ou da normatização do comportamento humano. Para Foucault (2006), o poder moderno não se exerce mais apenas sobre a vida ou a morte dos indivíduos, mas também sobre sua própria existência biológica e cotidiana, o que ele denomina de biopoder. Este conceito descreve como o Estado e outras instituições sociais buscam regular e administrar as populações. O biopoder está ligado à administração da vida, ao controle da saúde pública, da reprodução, da higiene e da mortalidade, transformando os corpos em alvos de políticas públicas. Assim, a produção e manutenção da vida humana passam a ser tarefas centrais para o poder estatal, que interfere diretamente nas condições biológicas do indivíduo, gerando uma forma de controle que vai além da repressão.

Outro conceito crucial na obra de Foucault é o “disciplinamento”, que se refere à maneira como os corpos são organizados, normatizados e controlados (Foucault, 2014). O poder moderno não se limita a castigar ou punir de forma explícita, mas age de forma mais sutil e cotidiana, principalmente por meio da educação, da medicina e de outras instituições. Em sua obra *Vigiar e Punir* (2014) Foucault examina como escolas, hospitais, prisões e quartéis tornam-se espaços de disciplina, nos quais o corpo do indivíduo é modelado e regulado para atender às exigências da sociedade. O corpo é, assim, moldado para se ajustar a padrões de produtividade, obediência e normalidade, transformando-se em um veículo de controle que visa garantir a estabilidade social e a continuidade do sistema de poder.

A perspectiva denominada ocidental, influenciada pelo pensamento cartesiano, vê o corpo como uma entidade física separada da mente (Lima, 2000). No entanto, o corpo também é uma ferramenta de expressão e identidade, influenciada por fatores culturais e sociais. A noção de corpo na cultura ocidental enfatiza a individualidade e a subjetividade, contrastando com a visão relacional dos

povos indígenas, onde corpo e alma são interdependentes e a perspectiva de cada ser define sua existência (Seeger, Matta e Castro, 1978).

A corporalidade refere-se à maneira como vivenciamos e percebemos nosso corpo. No contexto das artes acrobáticas a corporalidade é central. A acrobacia exige que o corpo seja treinado para realizar movimentos que desafiam os limites físicos e mentais. Esses movimentos não são apenas técnicos, mas também simbólicos, representando a diversidade de possibilidades de criar metáforas a partir do corpo. Portanto, nota-se que uma corporalidade que expressa o esforço muscular constante, por meio de uma resistência física, presença dilatada, e que revela o foco e atenção em estado de prontidão e alerta, transita por uma ato de resistência que manifesta a vigilância e o monitoramento da gestualidade. Nesse sentido, as práticas circenses, por meio da ampliação das possibilidades dos movimentos, provocam também uma reflexão sobre as imposições postas sob os corpos, revelando intenções políticas de domínio dos corpos e exploração dos recursos naturais. Visto que a partir da perspectiva de um território colonizado, a ideia de progresso e desenvolvimento está intrinsecamente ligado à exploração da natureza, ao apagamento dos povos e das culturas não hegemônicas, precarizando a qualidade de vida dos humanos e pondo em risco o equilíbrio da vida no planeta.

Para um acrobata circense, a própria relação com o espaço pode ser concebida como uma referência caótica, enquanto possibilidades de movimentos, pois os planos (sagital, frontal e transversal) e as leis da física (como a gravidade, inércia e força centrípeta) são apresentados com certa distorção pela relação de risco e superação de limites que as acrobacias propõem. Dentro desta lógica, o espaço terrestre e o espaço aéreo se configuram como uma possibilidade inusitada de explorar o equilíbrio, a velocidade, a aplicação da força, os desdobramentos do corpo através de posições de flexibilidade extrema, como no caso das contorções.

A relação corpo-espaço evoca reflexões que questionam a relação do corpo com a altura, com as direções e com as concepções das posturas e posições corporais normatizadas pelas convenções sociais. Neste sentido, a ruptura com a lógica que impõe ao corpo restrições (censurando suas possibilidades de movimentos) se revela como uma alternativa de resistir e rebelar-se. Segundo Ailton Krenak (2020), a chegada dos colonizadores não apenas destruiu os recursos

naturais e dizimou populações indígenas, mas também impôs uma nova visão de corpo e humanidade, que contrastava fortemente com as tradições dos povos originários, submetendo-os a inferiorização, à categoria de quase-humanos.

Os quase humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida (Krenak, 2020, p 70).

O corpo humano, enquanto manifestação da cultura, encontra suas expressões profundas nas artes do movimento, como a dança, o teatro e o circo. Nessas artes, o corpo não é apenas um instrumento de expressão, mas também um espaço onde se inscrevem, contestam e transformam significados culturais, sociais e políticos. Através dos gestos, movimentos e posturas, o corpo articula narrativas que transcendem a linguagem verbal, comunicando ideias, emoções e valores de maneiras singulares e poderosas.

O teatro físico, por exemplo, enfatiza a expressão corporal como principal meio de comunicação, explorando as potencialidades do corpo para transmitir significados complexos sem o uso de palavras. Em espetáculos como os do grupo francês "Théâtre du Soleil"³² ou do brasileiro "Lume Teatro"³³, o corpo é treinado e preparado para se tornar um canal de expressão de emoções, tensões e narrativas culturais, destacando a relação íntima entre corpo e cultura.

No circo, as artes do movimento assumem uma dimensão ainda mais visceral. Os acrobatas, malabaristas e contorcionistas utilizam seus corpos para desafiar os limites do possível, transformando o espaço físico em um lugar de maravilhamento e espetáculo. No entanto, o circo também carrega consigo uma rica tradição cultural que varia de acordo com o contexto em que é praticado. O circo tradicional, com suas raízes europeias, traz consigo uma série de convenções e símbolos que refletem a história e a cultura dos povos que o desenvolveram. Já o "novo circo" ou "circo contemporâneo" (Bolognesi, 2018), que se desenvolveu nas últimas décadas, muitas vezes questiona e subverte essas convenções, utilizando o corpo como um meio de crítica social e reflexão cultural.

Além disso, as artes performáticas contemporâneas, como as intervenções urbanas, têm explorado o corpo como um espaço de resistência e contestação

³² Companhia de teatro dirigida e fundada pela artista Ariane Mnouchkine.

³³ Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp, criado em 1985 por Luís Otávio Burnier.

cultural. Performers como Pina Bausch³⁴ e Marina Abramović³⁵ utilizaram seus corpos para explorar e desafiar normas sociais, políticas e culturais, criando obras que provocam e desestabilizam o espectador. Nessas práticas, o corpo é tanto o sujeito quanto o objeto da arte, uma tela onde são pintadas as tensões e contradições da cultura contemporânea.

O corpo, diante da perspectiva das práticas acrobáticas, torna-se uma interface entre o indivíduo e a cultura, um meio de comunicação que ultrapassa as barreiras da linguagem falada. Em vista disso, através do movimento, o corpo manifesta os elementos que o moldam, ao mesmo tempo que os questiona, transforma e ressignifica. Seja na dança, no teatro, ou no circo, o corpo não apenas reflete a cultura, mas também a produz, participando ativamente da construção e reconstrução dos significados culturais.

Diante disso, uma pesquisa por meio das artes circenses revela o corpo como um espaço privilegiado onde a cultura se manifesta de forma visceral e imediata. Cada gesto, cada movimento é carregado de significados culturais, tornando o corpo um campo de expressão e contestação, onde as narrativas culturais são criadas, compartilhadas e transformadas. O corpo, ao se equilibrar de cabeça para baixo, manipular objetos (malabares), ou realizar acrobacias aéreas, se torna uma linguagem viva e pulsante da cultura, um lugar onde o humano e o cultural se encontram e se entrelaçam em um diálogo contínuo e dinâmico.

Deste modo, a proposta de realizar a autoetnografia da produção de uma performance circense no contexto amazônico, revela não apenas um processo de desconstrução de um olhar colonizado sobre o corpo, mas também em um processo de análise e compreensão das tensões socioculturais que se manifestam na região amazônica.

³⁴ Bailarina e coreógrafa alemã, pioneira da dança-teatro.

³⁵ Artista performática da Sérvia, precursora da arte da performance.

2 - PROCESSO DE PRODUÇÃO DA PERFORMANCE CIRCENSE *RAÍZES DO CÉU*

*Você é filho dos rios voadores da Amazônia,
fluido e firme, uma cobra com asas.
Pássaro vermelho voando por baixo das águas.
Voar como quem nada, flutua como quem boia.
Mergulha no ar, contorce o tempo.
Encanta os olhos.
Poema Asas de Gavião de Rafael Cesar*

Levando em consideração os riscos diversos aos quais estão submetidas as práticas acrobáticas, em primeiro lugar, é indispensável priorizar a segurança, quando se trata dessas atividades. Por este motivo, para levar a cabo o desenvolvimento das práticas apresentadas nessa pesquisa, eu escolhi um espaço que contempla uma estrutura física que possibilita a ancoragem dos aparelhos aéreos e que possui materiais de segurança, como colchões de queda, normalmente utilizados em atividades gímnicas e desportivas. Nesse sentido, o processo de produção da performance circense aconteceu nas dependências da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia (FEFF) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), no ginásio do “Proamde” (Programa de Atividades Motoras para Deficientes), intermediado pelo Programa de dança, atividades circenses e ginástica (Prodagin).

O espaço consiste em uma quadra poliesportiva fechada e coberta, rodeada por árvores nativas, onde são realizadas as atividades circenses do Prodagin. O espaço contempla equipamentos de ancoragem para aparelhos aéreos, assim como equipamentos de segurança, como colchões de queda, cordas, mosquetões e polias, tanto para as atividades de ginástica quanto para acrobacias aéreas.



Figura 14: Ginásio do Proamde

Ginásio da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia - FEFF/UFAM

As sessões de investigação aconteceram durante o turno da manhã, iniciando às 10 horas e finalizando às 13 horas, às segundas, quartas e sextas-feiras. A duração idealizada para a realização do processo de produção foi de oito semanas, no entanto, como será descrito com mais detalhes posteriormente, a apresentação da performance foi realizada na nona semana, por questões de agendamento do espaço.

As atividades do laboratório de pesquisa (Scialom, 2021) iniciaram no dia 2 de junho e finalizaram no dia 31 de julho de 2025, concluindo com a exibição da performance para o público. Durante o primeiro mês, eu estive sozinho nas sessões. Mantinha o ginásio fechado e realizava as práticas corporais, fazendo os registros por meio de gravações de vídeo, onde eram registradas as execuções dos exercícios cênicos e as explorações dos movimentos, e também por meio de anotações no caderno, em formato de diário de campo.

A partir da quinta semana de pesquisa, no segundo mês, o artista ChiCOKAboco, passou a participar das sessões, auxiliando em questões técnicas como na confecção de elementos (objetos cênicos, instrumentos e materiais para pintura corporal) que seriam utilizados em cena, assim como na subida e descida do sistema de polias, para a troca dos aparelhos aéreos. Com o desenrolar do processo foram incluídos outros profissionais como: Cícero Benedito, responsável pela produção musical; Daniel Ferrat, responsável pelo desenho e operação de iluminação; Kelly Vanessa, responsável pela produção da apresentação da performance.

A investigação se deu a partir da execução de um plano de trabalho, envolvendo diferentes etapas no processo criativo. Em primeiro lugar foram estabelecidos exercícios para preparação corporal, esta etapa incluiu técnicas de preparação física, técnicas de respiração, articulação e projeção vocal, e também exercícios de expressão e interpretação corporal a partir de técnicas do teatro físico. Em seguida, foi elaborada uma cartografia criativa composta por imagens, textos, memórias, músicas e objetos. Os materiais selecionados para compor a cartografia foram baseados na relação íntima entre a autobiografia e o objeto de pesquisa, para servirem de partículas provocadoras da performance, com o objetivo de aprofundar o elo entre os elementos e potencializar criativamente os recursos utilizados em cena.

A partir de então foi efetuada uma pesquisa acrobática, com foco na elaboração de repertório técnico (das modalidades circenses), assim como na experimentação da relação do corpo com os aparelhos e com os objetos. Em seguida, o trabalho consistiu na seleção do material coletado para a composição da estrutura da dramaturgia performativa, juntamente com a elaboração dos elementos técnicos da cena como a composição cenográfica, a definição do ambiente sonoro, e o desenho de iluminação. Após essas etapas, por fim a performance foi apresentada ao público.

Vale ressaltar que apesar de que a finalidade da performance se concretize com o compartilhamento da experiência estética com o público, esta pesquisa se concentra no processo de produção da mesma, colocando ênfase tanto na instância de trabalho de confecção, quanto nos elementos diversos utilizados nesse processo, com o intuito de investigar de que maneira as noções de corpo, território e ritual no contexto amazônico se desdobram no processo de produção cênica, através da linguagem circense.

2.1 PREPARAÇÃO CORPORAL

A instância de preparação corporal para a performance cênica se desenvolveu a partir do objetivo de alinhar os padrões expressivos do corpo de acordo com a proposta performática, além de estabelecer uma base técnica que funcionasse como mecanismo para ativar o estado de concentração e criação durante o desenvolvimento do laboratório de pesquisa, como alega Keiserman (2018). Por outro lado, segundo Alex Machado (2022), mestre em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) as qualidades e capacidades expressivas devem ser trabalhadas juntamente com o desenvolvimento das habilidades circenses. O autor declara que treinar e ensaiar são termos complementares e indissociáveis, em todas as artes (Machado, 2022).

A partir dessa perspectiva, os exercícios de treinamento corporal são elementos essenciais no desenvolvimento do processo de produção circense, uma vez que os mesmos garantem a manutenção e o desenvolvimento de habilidades físicas e qualidades expressivas. Por este motivo, os mesmos serão descritos a seguir.

Os exercícios realizados na fase de preparação corporal foram repetidos nas etapas seguintes, no início das sessões, como recurso para manutenção do foco e trabalho de qualidade expressiva. Dessa forma, o trabalho concernente à etapa de preparação aconteceu na primeira semana, em três dias, com sessões de três horas de duração cada. No primeiro dia foram realizados exercícios de preparação física, visando melhorar o desempenho do corpo por meio de exercícios de força, flexibilidade e resistência, também foram realizados exercícios de treinamento e preparação corporal para a cena. O segundo dia se baseou na potência vocal, onde foram praticados exercícios de respiração, articulação e projeção vocal. Por sua vez, o terceiro dia se fundamentou em técnicas de interpretação, baseadas na linguagem do teatro físico.

2.1.1 TREINAMENTO

Na primeira sessão, eu dividi o tempo em dois blocos de 1 hora e 30 minutos. No primeiro bloco eu realizei o aquecimento e a preparação física específica para este trabalho, com foco no trabalho que será desenvolvido com as técnicas circenses. O segundo momento consistiu no treinamento e preparação corporal para a cena.

No aquecimento, foram realizados movimentos de mobilidade articular com a finalidade de aquecimento corporal. Os exercícios realizados foram escolhidos a partir da minha prática de preparação física e treinamento corporal, aprendidas ao longo de minha trajetória profissional. Os exercícios empregados são provenientes de diversas linhas e métodos de trabalho corporal como técnicas de acrobacias, ginástica rítmica e artística, dança contemporânea (asymmetrical-motion, flying-low, contato improvisação) e abordagens somáticas (eutonia, Angel Viana e técnica Alexander) entre outros estudos da biomecânica do movimento humano. Foram escolhidos e adaptados, os exercícios mais adequados para esta proposta.

Eu comecei deitado de peito para cima (posição supina), com respiração funda com a finalidade de relaxar a musculatura e entregar o peso dos membros do corpo para o chão. Fiquei nessa posição por alguns minutos, logo realizei movimentos circulares com os pés, depois com as pernas (para lubrificar a articulação coxofemoral). Em seguida, me mantive com as pernas dobradas

(posição do parto), com os pés separados, apoiados no chão, onde realizei o movimento de descer o joelho em direção ao chão, na direção da linha média do corpo, alternando os joelhos (com repetições de 20 vezes com cada lado).

Sentado em posição de borboleta, realizei movimentos de ondulação da coluna, tendo o nariz, o peito e o umbigo como referência. Indo em direção ao chão (como um mergulho), com repetições de 5 vezes para frente e 5 vezes no sentido contrário. Realizei o mesmo movimento da coluna, com as pernas esticadas, separadas (em posição de “V”) e com as pernas juntas. Em seguida, me mantive sentado em posição de meia borboleta (uma perna dobrada, com o pé na direção do centro do corpo, e a outra perna esticada para a lateral), e realizei os movimentos de ondas com a coluna (5 vezes indo e 5 vezes no sentido contrário), indo em direção ao chão (para frente), e na direção da perna esticada. O movimento foi realizado para os dois lados.

Após isso, para o trabalho de flexibilidade, foram realizados movimentos de mobilidade seguidos de posturas de flexibilidade e contorção. Nesse sentido, foram executados exercícios para abertura do espacate frontal e lateral, assim como exercícios de flexibilidade de coluna, para a execução da “ponte”. No que se refere à preparação física, considerando que os exercícios de flexibilidade também proporcionam o fortalecimento da musculatura, nos dias em que realizei atividades de flexibilidade e contorção, eu foquei em exercícios de fortalecimento com posturas isométricas (como pranchas e canoinhas).

Por outro lado, o segundo bloco consistiu na realização de exercícios de treinamento corporal direcionados para a cena. Foram executados exercícios da gramática corporal de Etienne Decroux (mímica corporal dramática), como inclinação frontal e lateral de diferentes membros do corpo, assim como a ação do coelho que consiste em ir de uma “posição relaxada”, com os pés juntos, em primeira posição, joelhos flexionados, coluna vertebral curvada para frente, braços dobrados com o dorso das mão juntas, boca entreaberta, mandíbula e expressão facial relaxada, a uma “posição ativa”, com o corpo completamente esticado, coluna esticada, braços dobrados com os cotovelos na altura dos ombros, antebraço se projeta para frente, expressão facial ativa, olhos atentos em um ponto fixo, peso corporal levemente direcionado para frente.

Também foram realizados exercícios de concentração, variação de velocidades e um alfabeto corporal de ações físicas. Os exercícios iniciaram com a

proposta de caminhar livremente pelo espaço, a partir disso foram incluídos estímulos distintos, como trocar de direção com precisão, trocar de direção guiado por um membro do corpo (podendo ser mãos, cotovelos, quadril entre outros). Em seguida, foram incorporadas a execução de diferentes velocidades, entre lento, médio (constante) e rápido. Após isso, a consigna consistiu em cair em direção ao chão, subir e continuar o fluxo das caminhadas pelo espaço. Foi trabalhado também, a estátua móvel, que consiste na imobilidade, onde se mantém o esforço físico, sem o movimento, por alguns segundos.

Ainda a partir da premissa de caminhar pelo espaço, foi incluído o exercício do “alfabeto corporal”, que consiste em deslocar-se pelo espaço por meio de uma ação física específica, onde cada ação corporal representa uma letra. A primeira letra corresponde a ação de puxar uma corda. Com as pernas abertas e flexionadas, foi realizado o deslocamento pelo espaço puxando uma corda imaginária, na direção do quadril. A execução da ação foi desenvolvida com a variação de peso, textura e direção da corda imaginária.

A segunda letra consistiu na ação de “lançar energia”, que consiste em parar a caminhada, elevar um joelho na altura do quadril, realizar um movimento circular na perna, usando o pé como um pêndulo, e lançar a energia na direção de um ponto fixo. Após isso, voltar a caminhar, e voltar a realizar a ação com diferentes velocidades. A terceira letra consistiu na ação de evocar uma parede, onde o deslocamento pelo espaço é realizado a partir da ação de apoiar as mão em uma parede imaginária, alterando velocidades e direções.

Por sua vez, a quarta letra correspondeu à ação de remar, deslocando-se pelo espaço remando, com um remo imaginário, variando peso, textura e direção do remo e da água. E por último, a quinta letra consistiu na ação de empurrar uma rocha imaginária, variando peso, textura e direção da rocha.

Os dois últimos exercícios (remo e rocha) do alfabeto corporal, descritos acima, foram adaptações que fiz a partir da prática pessoal, pois são ações que se desdobram a partir das outras ações comumente trabalhadas na técnica de Etienne Decroux.

Após a realização dos exercícios de preparação corporal para a cena, eu realizei uma meditação, com a finalidade de voltar o corpo a calma, deitado de peito para cima, com o corpo relaxado. Me mantive nessa posição por mais ou menos dez minutos. Esse momento é essencial para determinar o término das atividades, e

devolver o corpo para o estado cotidiano (Scialom, 2021). A proposta de utilizar o relaxamento e a meditação no final do trabalho também possibilita organizar o que foi assimilado durante o trabalho. Esse momento de volta à calma foi realizado no final de quase todas as sessões.

2.1.2 VOZ

O segundo dia de trabalho foi direcionado para a preparação da voz para a cena. Eu dividi o tempo em dois blocos de 1 hora e 30 minutos. No primeiro bloco foram realizados exercícios de relaxamento, mobilidade, respiração, projeção e articulação da voz. No segundo bloco, foram realizados exercícios de preparação física para atividades acrobáticas, com foco no fortalecimento muscular e flexibilidade das pernas e da coluna.

Vale ressaltar que o ambiente de trabalho, o ginásio do Proamde (na FEFF/UFAM) apesar de não ser um espaço ideal para trabalhos de voz ou até mesmo para trabalhos para a cena, contribuiu positivamente com a proposta. Pois o mesmo, é uma quadra de esporte que fica rodeada por árvores, o que proporciona um ambiente agradável (climaticamente), situada em uma zona que é pouco transitada por acadêmicos, sem interferências externas significantes.

Neste dia, eu escolhi trabalhar primeiramente os exercícios de voz, antes dos exercícios de fortalecimento e flexibilidade, para aproveitar toda a potência da energia do corpo. Entendi que a execução dos exercícios corporais para a voz me deixaria em um estado de presença e inclusive de aquecimento corporal que facilitaria o trabalho posterior. O trabalho de voz que foi realizado consiste na execução de exercícios que condicionam a musculatura corporal para ampliar as possibilidades da utilização da voz, aumentar o domínio sobre a manipulação do som emitido pelas cordas vocais e potencializar a expressão e o volume por meio das caixas de ressonância do corpo.

Iniciei o trabalho com uma meditação de mais ou menos 10 minutos, deitado de peito para cima, com a finalidade de focar a minha atenção no trabalho que seria realizado, além de relaxar as tensões na musculatura preparando o corpo para o trabalho que seguiria. Logo após a meditação, eu realizei exercícios de mobilidade,

respiração, articulação e projeção vocal. Os exercícios de mobilidade, foram equivalentes aos exercícios desenvolvidos na primeira sessão.

Os exercícios de respiração foram realizados com o corpo deitado no chão de peito para cima, pernas dobradas, pés apoiados no chão. Também de pés, com as costas apoiadas na parede, com as pernas dobradas em um ângulo de 90°. Após isso, foram realizados exercícios de articulação por meio da premissa de emitir vocalização, projetando o som de cada vogal (A - E - I - O - U). Após isso, a consigna baseou-se em caminhar pelo espaço exagerando um bocejo, ao exalar o ar. Em seguida, a proposta foi caminhar pelo espaço falando um texto, ainda com a sensação de bocejo. O texto falado nesse exercício, foi a epígrafe do livro “A queda do Céu” de Davi Kopenawa, selecionado na cartilha criativa. O texto foi falado com diferentes intenções e volumes.

O segundo bloco consistiu na execução de exercícios de preparação física focado na flexibilidade de pernas e coluna. Primeiramente foram realizados exercícios de mobilidade, com movimentos de ondas na coluna (deitado e sentado), e movimentos de flexibilidade e fortalecimento, com espacate frontal e lateral, assim como foram realizados exercícios para a execução da ponte. Os exercícios de flexibilidade executados, desenvolveram-se progressivamente iniciando com nível de dificuldade leve até chegar em um nível de exigência elevado, abarcando posturas de flexibilidade extrema, conhecidos como posturas de contorção.

2.1.3 INTERPRETAÇÃO

Foram realizados exercícios com foco na interpretação corporal para a cena. Eu dividi o trabalho em dois blocos de 1 hora e meia. No primeiro bloco eu realizei os exercícios de interpretação cênica, e no segundo bloco foram realizados exercícios de preparação física e algumas experimentações na parada de mão.

O circo tem uma linguagem muito específica que se expressa através de suas técnicas. O malabarismo, a perna de pau, o trapézio ou a lira fazem uma evocação automática da lógica que a linguagem circense manifesta, através do domínio do corpo ao executar uma técnica, por meio da experiência que o evento proporciona ou até mesmo por sua estética.

A consciência e expressão corporal do artista circense é de suma importância para possibilitar a execução das técnicas circenses e para estabelecer a conexão entre o artista e o público. De acordo com Bolognesi (2001) a matéria prima do espetáculo circense é o corpo do artista. Em vista disso, a interpretação que um circense executa em uma cena perpassa pelo domínio do corpo, e pelo domínio da comunicação através do corpo.

O teatro físico, por sua vez, é uma faceta do teatro que se dedica a comunicação do ator por meio do seu corpo, sem a necessidade prioritária da fala para transmitir uma mensagem para o público (Albinati; Baffi, 2012). A partir desse pressuposto, os artistas do teatro físico desenvolveram uma investigação profunda sobre os meios de potencializar as capacidades do corpo e ampliar as possibilidades da comunicação através do domínio de seus elementos, como é possível observar no trabalho de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Victor de Seixas, George Mascarenhas, Angel Elizondo entre outros.

Por isso, levando em conta a importância da comunicação corporal em uma performance circense, foram escolhidos alguns exercícios do teatro físico e da dança como proposta de preparação do corpo para a interpretação em cena. As técnicas utilizadas eu aprendi ao longo da minha formação artística. Uma delas é a mímica corporal dramática, técnica que aprendi na Escuela Internacional de Teatro físico Escenafísica, localizada em Santiago (Chile). Outros exercícios aprendi em cursos livres, um deles foi o curso em teatro físico ministrado pelo Professor Dr. Alain Alberganti, na Casa das Artes de Laranjeiras - CAL, no Rio de Janeiro. Também foram realizados exercícios de improvisação que estão presentes tanto na linguagem do teatro físico quanto da dança contemporânea.

Nesse sentido, foram realizados treinamentos de interpretação corporal a partir de exercícios como os de movimentos exploratórios, metamorfose corporal, improvisação e exploração acrobática. Em vista disso, os movimentos exploratórios consistiram em explorar as possibilidades de movimentos de cada membro do corpo (pés, joelhos, articulação coxofemoral, lombar, tórax, cervical, ombro, cotovelo, mão, braço e rosto). Primeiro de um lado (direito ou esquerdo), caso corresponda, depois com o outro lado, logo explorar os movimentos simultaneamente com os dois lados, e por fim envolver o corpo todo em movimentos exploratórios, variando velocidades, formas, dinâmicas e intensidades.

Depois disso, foi realizado o exercício “metamorfose corporal”, que iniciou com a premissa de caminhar pelo espaço guiado por um membro do corpo; como por exemplo, deixar ser guiado pela cabeça, cotovelo, quadril e etc, alternando o membro. Em seguida, caminhar pelo espaço explorando as possibilidades de movimentos de diferentes partes do corpo; explorar movimentos da mãos, pés, coluna e rosto, entre outros. Logo após, fixar imagens corporais por meio dos movimentos exploratórios e caminhar pelo espaço a partir da energia desse corpo/personagem. Também foi realizado, nesta instância, o exercício do “equilíbrio precário” (Nunes, 2002), que consiste em deslocar-se pelo espaço explorando posições corporais que provoquem desequilíbrio.

O andar tornou-se pesquisa, mãos que desenhavam o ar, pés que tateavam o chão como quem descobre território, coluna que ondulava em direções inesperadas, rosto que expressava mundos. Aos poucos, desses experimentos nasciam imagens corporais (figuras, estados, personagens) que se fixavam por um instante para depois se lançarem em deslocamento, movidas pela energia própria daquele corpo presente (notas de campo, 6 de junho de 2025).

Logo depois, desdobrou-se a investigação do corpo em improviso. Para a exploração dos movimentos foi usado uma playlist com músicas variadas do grupo musical Uakti. A playlist instrumental criava atmosferas mutáveis, e o movimento respondia como quem escuta com a pele. As ondas corporais surgiram primeiro, longas e contínuas, viajando pela coluna, braços e quadris. Em seguida, o gesto tornava-se circular, espiralando articulações, girando o corpo como redemoinho que se expande e recolhe. A velocidade variava em jogo sensível, lento como água que escorre, médio como passo cotidiano, rápido como flecha que corta o ar.

Em seguida, o trabalho avançou para a exploração acrobática, tomando como ponto de partida a parada de mão, com o corpo invertido equilibrado nas mãos. A consigna baseou-se em explorar as possibilidades de movimentos dos pés, pernas, quadril e coluna. Nesse sentido, os pés, suspensos, experimentaram pequenos desenhos no ar, como quem escreve sem tinta. As pernas abriram caminhos de amplitude e precisão, entre extensões longas, flexões breves e rotações que redesenhavam o eixo. O quadril, centro móvel, buscou balanços, torções que deslocavam o equilíbrio e geravam novas formas. A coluna, por sua vez, arqueou, ondulou e organizou o corpo para sustentar o peso, proporcionando o equilíbrio.

2.2 CARTOGRAFIA CRIATIVA

Na segunda semana do processo de produção da performance, eu me dediquei a construir uma cartografia criativa. Durante minha trajetória artística, muitas vezes eu tive contato com o procedimento de criação através da cartografia autobiográfica. A cartografia autobiográfica no contexto da produção cênica se constitui como um procedimento metodológico que possibilita a produção artística, por meio da experimentação provocada por estímulos específicos previamente selecionados (Ribeiro; Queiroz, 2019). Os elementos empregados na cartografia foram diversos, dependendo do contexto e do objetivo da proposta de produção cênica. Sem embargo, nesta pesquisa utilizei uma estrutura constituída por: duas imagens, um texto, duas memórias (escritas), uma música e dois objetos.

Compor uma cartografia autobiográfica por meio de imagens – fotos, desenhos, textos, sons, vídeos – pareceu-nos ser ação potente para a apropriação da rememoração que nos levaria à construção de gestos, movimentos e, posteriormente, cenas teatrais compostas pela dramaturgia desses relatos de vida, por meio de sua corporificação no espaço-tempo da cena teatral. A cartografia entendida como imagem complexa de caminhos, bifurcações e associações, concretizou o entrelaçamento de memórias pessoais e o desejo associado a cada escolha no momento de criação (Ribeiro; Queiroz, 2019, p. 44).

Partindo da premissa de que a ação de cartografar consiste tanto na produção de mapas quanto na condição simbólica de compreender o espaço e as relações sociais (Fernandes; Nóbrega, 2025), tomei a decisão de adotar como critério de seleção, dos elementos para a cartografia, a relação dos componentes com as minhas noções de corpo, território e ritual, pré-concebidas ou adquiridas durante a pesquisa.

Essa tomada de decisão, de adaptar o procedimento da cartografia, expressa o entendimento da ferramenta de pesquisa, mas como uma “pista” do que como uma regra, permitindo uma variação metodológica sem abrir mão do rigor científico, de acordo com as autoras Fernandes e Nóbrega (2025). Por outro lado, sobre a relação da cartografia com a subjetividade, Carvalho (2024) alega que

É importante ressaltar que o imaginário desempenha um papel fundamental na articulação da relação entre o eu e o espaço, permitindo que o indivíduo construa e elabore seu lugar no mundo. "O sujeito constrói a si mesmo e significa seu compromisso com o mundo, contribuindo assim para redefinir o lugar no qual se insere" (Berdoulay, 2012, p. 50). Dessa forma, o imaginário serve como matéria-prima para a co-construção recíproca entre sujeitos e lugares, mediando a compreensão da escala do sujeito e do

espaço que não é acessível à sua experiência direta - como uma paisagem distante, o planeta Terra, ou o espaço do passado ou do futuro. Essas geografias são imaginadas para que a mente humana possa acessá-las e compreendê-las (Carvalho, 2024, p. 39).

Nesse sentido, os elementos selecionados não foram baseados em uma tentativa de compor uma narrativa de acontecimentos, mas sim de selecionar por meio do afeto e do desejo, um conjunto complexo e dinâmico de elementos que se articulam entre os seus constituintes de maneira criativa e coerente com o contexto da pesquisa, por este motivo, prefiro chamá-la de “cartografia criativa”. A seguir, eu apresento os componentes da cartografia criativa.

2.2.1 IMAGENS - ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA CRIATIVA

Imagem 1: A jornada dos não-humanos



Obra de Jaider Esbell³⁶, “A jornada dos não-humanos”, 2012, acrílica sobre tela, 40 x 40 cm. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>.

Imagem 2: Território

³⁶ Jaider Esbell foi artista, curador, escritor, educador e ativista indígena, da etnia Macuxi, de Roraima.



Ilustração da noção de território à luz da cosmovisão do povo Dessana. Imagem do artista Jaime Diakara. Fonte: Acervo pessoal do artista.

2.2.2 TEXTO - ELEMENTO DA CARTOGRAFIA CRIATIVA

Epígrafe do livro *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa.

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem da montanha para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (Davi Kopenawa, 2015).

2.2.3 MEMÓRIAS - ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA CRIATIVA

Memória 1 - Abiu

A primeira memória que eu selecionei consiste em algo que me remete à infância e ao mesmo tempo me conecta com personagens importantes na minha formação de ser. Ao me questionar sobre algo, ou uma memória da infância eu me questionei sobre as árvores que eu tinha no meu quintal, ou qual seria a minha árvore preferida e por quê? Eu tive algumas árvores de frutas nos quintais das casas em que morei durante a infância: árvore de abacate, carambola, jambo, abiu. Dentre essas, a memória do abieiro é a mais satisfatória.

Quando eu nasci minha mãe morava na casa da minha avó, no bairro Jorge Teixeira, zona leste de Manaus. Minha avó, Edith Marta Vieira Rodrigues, uma mulher indígena proveniente do interior do Amazonas, mudou-se para Manaus com a expectativa de proporcionar para seus filhos uma vida com oportunidades fora do mundo da roça. Ela veio com seus sete filhos nos anos 80. A família conseguiu um terreno na invasão que se tornou o bairro Jorge Teixeira. No terreno havia algumas árvores frutíferas, me lembro bem delas. Morei na casa da minha avó até completar cinco anos de idade, quando minha mãe mudou de casa.

Faço questão de descrever o contexto da memória, porque é inevitável não tê-lo em conta quando me lembro da fruta abiu. A memória selecionada consiste na imagem/situação de comer a fruta abiu e sentir seu gosto, sua textura e também a relação com a família, irmãos, mãe, primos, tios e tias e principalmente da casa da minha avó. O abieiro ficava aos fundos do terreno, atrás da casa. Era uma árvore grande, que dava muitos frutos em sua época de colheita.

Acessar a memória de comer o abiu na infância é acessar esse contexto familiar afetivo e sensorial que me remete aos meus familiares, à minha infância e também à sensação agradável e singular que a fruta proporciona. O abiu é uma fruta no formato oval, de tamanho médio (cabe em uma mão), geralmente de cor amarela. A polpa é suculenta de aparência acinzentada, com uma textura gelatinosa, parecida com um caramujo ou lesma. O sabor é bem doce. O abiu tem uma semente preta no meio da fruta, facilmente identificável. Mas o diferencial do abiu é que a polpa é pegajosa, liguenta, deixa um efeito de cola nos lábios, como se a boca ficasse grudada.

Memória 2 - Aprender a nadar

Quando eu tinha sete anos de idade eu fui com minha mãe e irmãos visitar o meu avô, que mora no interior do Amazonas, em uma comunidade localizada no lago do Ipixuna, situado entre os municípios de Coari e Tefé. A viagem para chegar na comunidade onde o meu avô mora, tem a duração de dois dias, de barco.

Durante a estadia na casa de meu avô, fui com minha família para o outro lado do rio, para produzir alimentos (beiju, goma e farinha) na casa de farinha. A casa de farinha da minha família estava montada na beira de um lago. Enquanto os adultos estavam dedicados aos trabalhos, eu juntamente com alguns primos ficamos na canoa passeando de um lado a outro, percorrendo os arredores do local, brincando e tentando pescar algo.

No lago havia algumas árvores e alguns tocos (troncos) que representavam um obstáculo em nosso caminho. Volta ou outra batíamos em árvores ou nos tocos, na tentativa de manobrar a canoa. Em uma dessas batidas, atingimos uma árvore onde tinha uma casa de caba. A caba é um inseto com um ferrão que causa muita dor. Por causa do impacto, as cabas vieram em nossa direção e começaram a nos atacar com suas picadas. Meu primos pularam da canoa e foram nadando em direção a beirada.

Eu nunca tinha me atrevido a nadar no rio ou em lugares com profundidade. Então me pus a remar o mais rápido que podia, enquanto as cabas me atacavam. Meus familiares me observavam de longe atentos ao perceber a situação. Eu tentava suportar a dor e remar o mais rápido possível. Porém não foi suficiente, as cabas continuavam me atacando e a dor ficava cada vez mais insuportável.

Foi então que eu pulei na água.

Mergulhei, e percebi que alí debaixo d'água elas não iriam me alcançar. Foi um mix de sensações, pois ao mesmo tempo que eu havia me livrado das cabas, eu senti um medo atormentador, pois eu precisava nadar. Eu fui me rebatendo, batendo os pés e os braços rapidamente, como quem corre de cabas, indo na direção da beira. Foi um momento muito angustiante. Mas consegui chegar.

Depois de perceber que eu estava bem, meus familiares fizeram muitas piadas sobre essa situação, ao longo da viagem.

Escolhi essa memória porque ela retrata o momento em que aprendi a nadar, por pura necessidade. Ela também me relaciona com o meu avô e com o

lugar onde ele mora, que é o mesmo lugar onde minha mãe nasceu e morou até sua adolescência.

2.2.4 MÚSICA - ELEMENTO DA CARTOGRAFIA CRIATIVA

Música: Wai Bayakamu

Letra: Jaime Diakara

Waí meru payaka nakõ wiru, kuya yari

Waí pani kuyaiwa.

Waí meru payakari ya, mari kuya

Waí meru ya yaka,

Wai yumeri yuku, waí yumeri kuyaiwa

Waí meru payaka nakõ wiru,

Waí meru payaka nakõ wiru, kuya yari

Waí pã niĩ kuyaiwa

Wai meru payakari ya, mari kuyai

Waí meru yaka

Wai yumeri yuku, waí yumeri kuyaiwa

Waí meru payaka nakõ wiru, kuya yari

Waí meru payaka nakõ wiru, kuya yari

Waí pani kuyaiwa.

Waí meru payakari ya, mari kuya

Waí meru ya yaka,

Wai yumeri yuku, waí yumeri kuyaiwa

Mãhã. Ya ya...yehê ya ..yehê ya.

2.2.5 OBJETOS - ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA CRIATIVA

Figura 15: Banco Kumurõ

Imagens do banco Kumurõ. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 16: Cuias



Imagem de cuias. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 17: Cesto



Imagem do cesto utilizado na produção da performance. Fonte: Acervo pessoal.

2.3 PESQUISA ACROBÁTICA

Durante a terceira e quarta semana do processo de produção artística, foi desenvolvida uma ação que eu chamo de “pesquisa acrobática”, que consistiu tanto

na investigação de movimentos a partir da técnica circense, quanto na exploração dos elementos selecionados na cartografia criativa, por meio da relação dos mesmos com o corpo/movimento e as técnicas acrobáticas.

A partir dessa premissa de investigação, eu decidi explorar as possibilidades de manipular a cuia. Na cartografia criativa, eu escolhi o objeto “cua” como um dos elementos selecionados. No entanto, a cuia que eu selecionei para a cartografia foi a cuia popularmente conhecida no norte do Brasil; aquela do tacacá. Porém, nessa instância, com o intuito de ampliar as possibilidades de exploração, eu comprei as “cuias cruas”, que são os frutos da cueira sem ser cortados ou pintados. As cuias cruas tem o formato oval e são ocas por dentro, características que facilitam a possibilidade de malabarear com esses objetos.

Figura 18: Cuias Cruas



Cuias cruas em formato oval, sem pintura ou lixamento, são ocas por dentro e apresentam um furo em uma de suas extremidades. Fonte: Acervo pessoal.

Além da possibilidade de malabarear com as cuias, outra questão relevante consiste no fato delas serem ocas por dentro, com apenas um furo de entrada de ar; essa característica permitiu a produção de um som peculiar, como uma flauta. O som saía tanto quando a cuia era movimentada rapidamente (em improvisações de

movimentos) quanto quando ela era soprada. A princípio pareceu ser bastante difícil e complicado produzir um som harmônico, no entanto, após longos períodos de treinamento eu consegui melhorar e encontrar estratégias para conseguir fazer o som sair com precisão. Cada cuia tinha um som diferente, e cada uma delas exigia um apoio específico da boca e uma intensidade de sopro de ar.

Outro objeto explorado nessa instância foi o banco Tukano, o Kumurõ. As características do Kumurõ oferecem uma ampla gama de possibilidades, podendo ser utilizado como um banco, um suporte de apoio ou descanso, mas também como um objeto facilmente manipulável, uma vez que o banco é leve e pequeno. Nesse sentido, a instância de exploração de movimentos com o Kumurõ, revelou possibilidades de sentar, de deslocar-se pelo espaço e de fazer acrobacias com o banco. Como exemplo eu cito a execução do movimento acrobático “estrela” com o banco nas mãos.

O Kumurõ também foi utilizado na experimentação de movimentos em equilíbrio. Dentro dessa proposta, eu realizei a exploração do equilíbrio na parada de mão, apoiando a mão esquerda no banco Kumurõ. Vale ressaltar que eu tenho uma deficiência na mão esquerda, decorrente de um acidente de trânsito, o que resultou em sequelas como perda de mobilidade e força na mão e punho, fato que me impossibilita apoiar a mão esquerda no chão, ou apoiar peso nela. Nesse caso, o banco serviu como um apoio simbólico e estético, mas também técnico, possibilitando a realização do repertório de equilíbrios da parada de mão.

Figura 19: Equilíbrio com o banco



Na imagem eu estou executando o equilíbrio nas mãos, apoiando a mão esquerda no banco kumurõ.

2.3.1 APARELHOS CIRCENSES

A investigação e exploração de movimentos também foi realizada, especificamente, nos aparelhos circenses. Foram utilizadas duas modalidades de acrobacia aérea, a “corda lisa” e a “força dental”. A corda lisa consiste em uma corda pendurada, onde o acrobata executa as suas destrezas acrobáticas (subidas, passagens, quedas e figuras de contorção). Nas primeiras práticas dessa modalidade, a corda utilizada era de sisal, no entanto, passou-se a utilizar uma corda de algodão encapada por uma tecido grosso, por oferecer menos atrito e ser mais confortável na execução do repertório de acrobacias (Sugawara, 2010).

Por sua vez, a modalidade “força dental” consiste na habilidade de se pendurar pela boca, mordendo um pedaço de couro adaptado para tal finalidade. Nessa habilidade não há qualquer tipo de ilusão ou artifício que facilite o desenvolvimento da façanha circense de pendurar-se pela boca. O que garante a aderência do objeto na boca do acrobata é a força da mordida, ficando o acrobata pendurado pelos dentes. Por esse motivo, essa modalidade é chamada no Brasil de força dental.

Devido à minha trajetória com as acrobacias aéreas eu já tinha conhecimento sobre o repertório acrobático com a corda lisa e o dental. No entanto, nesta investigação a exploração na corda lisa partiu da consigna de buscar compreender de que maneira a técnica acrobática seria influenciada pela proposta da pesquisa. Nesse sentido, a exploração com a corda lisa partiu da seleção de alguns movimentos técnicos (como subidas, quedas e figuras) e a partir disso foram realizadas improvisações de movimentos no aparelho.

Por meio da junção dos movimentos acrobáticos com as improvisações eu fui assimilando uma forma fluida (movimentação constante) de estabelecer a relação com o aparelho. Esse padrão de qualidade de movimentos foram percebidos através das gravações das experimentações. Pude constatar que na execução do repertório técnico meu corpo se mantinha em estado de prontidão, ativando instantaneamente a tonalidade muscular disposta a esticar os joelhos, fazer ponta de pé e passar por posições determinadas, enquanto nos momentos de improvisação meu corpo se liberava em um estado de fluidez priorizando a relação de contato com a corda.

Figura 20: Exploração na Corda Lisa



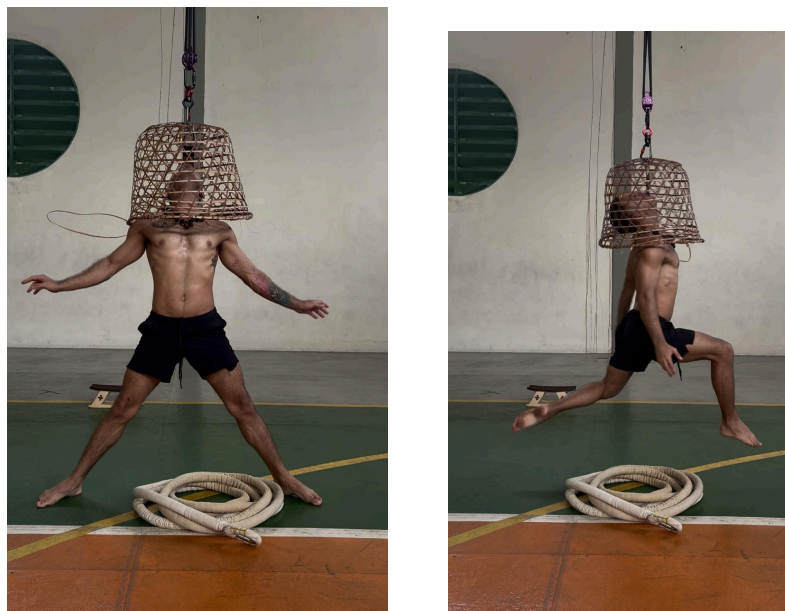
Registro da exploração na corda lisa. Fonte: acervo pessoal.

Diante disso, optei por intensificar a fluidez da relação do corpo com a corda, o resultado culminou em uma dança no ar, onde a corda se apresentava como um objeto de apoio, mas também como um elemento vivo e passível de manipulação. Essa decisão deslocou o repertório de movimentos acrobáticos para um conjunto de passagens, torções e movimentos espiralados.

Também experimentei utilizar alguns objetos enquanto me pendurava na corda lisa. Para isso, primeiramente eu defini os movimentos a serem realizados na corda, logo eu testei a execução dos movimentos na corda juntamente com os objetos. Eu fiz a tentativa de subir na corda com o banco Kumurõ, com um maracá (instrumento musical indígena), e com chocalhos pendurados no corpo. A partir das experimentações eu optei por prosseguir a investigação com o chocalho, por conta da sonoridade ao realizar os movimentos. Eu decidi pendurar chocalhos em diferentes partes do corpo, como nas mãos, nos tornozelos e no pescoço, para intensificar o som produzido pelos movimentos. Dessa forma, enquanto eu me movimentava, pendurado na corda lisa, soava o som dos chocalhos.

Por outro lado, a experimentação com a “força dental” partiu da relação do meu corpo com os objetos. Eu experimentei tocar o maracá, manipular o banco, manipular as cuias, e realizar posturas de flexibilidade pendurado pelo dente. Percebi que, mais do que realizar movimentos virtuosos, as imagens que se projetavam do corpo pendurado pelos dentes tinham uma singular potência poética, o que me interessou muito mais, nessa situação. Nesse sentido, decidi elaborar e definir algumas imagens a partir da força dental, sem ser suspenso, sempre com os pés próximos do chão. Dentro dessa proposta, eu escolhi um instrumento feito de cuia, preenchido com grãos, que emite um som parecido ao do instrumento “pau-de-chuva”, para ser manipulado enquanto eu me pendurava e me movimentava no dental. Essa estratégia me permitiu transportar a habilidade da força dental, que evoca a tensão e o medo, para uma situação de fragilidade e intimidade.

Figura 21: Força Dental



Registros do processo de criação. Fonte: acervo pessoal.

2.3.2 EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA

Após a exploração de possibilidades de movimentos, com os objetos de cena e nos aparelhos circenses, foi levado a cabo a instância de experimentação da utilização desses elementos como proposta cênica. Essa etapa consistiu em definir a relação que eu mantinha com cada objeto, assim como em intensificar as

imagens, sensações e emoções que se desdobravam das propostas de movimentos.

No que concerne ao objeto/aparelho “corda lisa”, eu me detive por algumas sessões do laboratório de pesquisa, analisando formas de manipular a corda no chão, sem pendurá-la. Nesse sentido, a corda foi usada como uma linha de equilíbrio, às vezes esticada no chão, outras vezes em formato de espiral, na qual eu caminhava em cima tentando não cair. Também experimentei diferentes maneiras de manipular a corda, o que resultou em uma evocação anímica, por meio da representação da corda como uma cobra grande.

Vale ressaltar que para a execução das acrobacias aéreas, eu dependia completamente da corda para desdobrar-me no ar. Nessa relação de dependência, eu sentia que a corda era também uma parte do meu ser, uma extensão do meu corpo. Não obstante, eu aceitei as duas possibilidades de vínculo: a corda como cobra e a corda como uma extensão do meu corpo.

Durante o processo de experimentação cênica a disposição dos objetos no espaço foi sendo explorada para cumprir com a produção da experiência sensorial da proposta. Nesse sentido, fui buscando outras possibilidades de utilizar os elementos que eu havia escolhido. No lugar de usar uma cuia, optei por utilizar muitas cuias e fazer um círculo de cuias ao redor do espaço cênico. Dentro das cuias coloquei pedaços de incenso indiano acesos, para aproveitar o efeito gerado pela fumaça.

A proposta de utilizar os chocalhos no corpo estabeleceu um jogo de produção de som através da relação do corpo com os elementos. A partir disso, busquei outros objetos para serem utilizados como produtores de som. Agreguei uma peça feita de muitas varas pequenas de bambu, amarradas juntas, dando o efeito de um “sino dos ventos”. Também incluí uma cuia grande oca que gera um som percursivo, e uma cuia média tapada com papel grosso e preenchida com sementes, que propuz o efeito som parecido ao “pau de chuva”. Outro elemento que eu utilizei, foi um chocalho pequeno, em um formato de cilindro, elaborado artesanalmente, com 10 centímetros de tamanho. Ele foi utilizado durante movimentos coreográficos, proporcionando o efeito percussivo durante os movimentos.

Figura 22: Sino dos ventos (de bambu)



Objeto artesanal feito de bambu. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 23: Cuia Grande Oca



Objeto Percussivo, Cuia oca. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 24: Cuia Média Percussiva



Objeto artesanal com som percussivo de Pau de Chuva. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 25: Chocalho



Objeto artesanal que produz o som percussivo de chocalho. Fonte: Acervo pessoal.

A exploração com os elementos citados partiu de improvisações de movimentos. A exploração com os objetos possibilitou criar partituras corporais geradoras de som. Os objetos além de produzirem o som também provocam o imaginário ao propor imagens específicas a partir da relação do corpo com o objeto.

O cesto também foi explorado de maneiras diversas, no entanto, por ser feito de palha, corria o risco de se desmanchar. Por esse motivo, não busquei possibilidades de manuseá-lo, mas sim de colocá-lo em diferentes posições dentro do espaço preparado para a cena. Nesse sentido, o cesto foi fixado no sistema de ancoragem dos aparelhos aéreos, pendurado a aproximadamente 2 metros do chão, ao contrário, de cabeça para baixo. Essa disposição me permitiu investigar as possibilidades de movimentos, com o corpo debaixo do cesto, e a cabeça dentro. Gerando imagens potentes e inusitadas.

Figura 26: Elementos de Cena



Na imagem o cesto está pendurado de cabeça para baixo, por dentro dele é ancorada a corda lisa. Fonte: Acervo pessoal.

A partir dessa disposição, optei por pendurar o “dental” dentro do cesto. Pelo fato do cesto ser de um trançado grande, é possível visualizar a cabeça dentro do cesto, inclusive quando estou pendurado pelo dental. Contudo, apesar de serem visíveis as partes do corpo dentro do cesto, ainda assim o cesto se apresenta como uma espécie de máscara, por cobrir a zona da cabeça, compondo esteticamente a imagem corporal, proporcionando um efeito particular.

Vale ressaltar que o “dental” é uma modalidade de acrobacia aérea cujo efeito gerado parte do vértigo ocasionado pela imagem do corpo pendurado pela boca. Quanto maior a altura, maior a impressão de risco. Todavia, eu optei por não subir a altura do aparelho enquanto eu estivesse pendurado pelos dentes. Pelo contrário, eu desenvolvi a experimentação de movimentos sempre perto do chão. Essa decisão me fez focar na movimentação e nas possibilidades expressivas da modalidade, sem o fator de risco da altura.

A exploração me levou a manipular os instrumentos artesanais enquanto eu estava pendurado pelos dentes. Essa definição alterou o foco da modalidade, colocando ênfase na qualidade dos movimentos e dos sons emitidos pelos objetos, procurando movimentos mais exploratórios e animalizados ao invés de buscar a execução de posturas de flexibilidade e contorção.

Figura 27: Investigação no Dental



Registro da exploração na modalidade Força Dental. Fonte: Acervo pessoal.

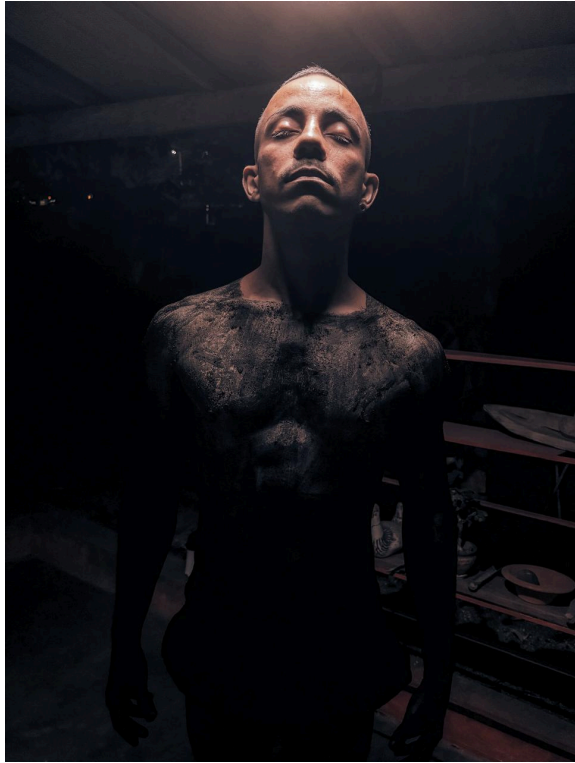
O efeito do cesto como máscara foi encontrado a partir das sessões de exploração, no entanto, me interessa o relato da autora Neide Godim (2019), ao apresentar a narrativa dos expedicionistas alemães Spix e Martius, do século XIX, ao descreverem, com um completo estranhamento, uma dança de guerra, presenciada durante suas viagens pela amazônia:

Eram índios nus, que apresentavam cabeças monstruosas, hediondas. Essas máscaras eram feitas de cestos de farinha, revestidos de pedaços de tururi (...) Nem boca grande nem dentes faltavam nessas caras, cujo fundo era branco. Outro apareceu inteiramente envolvido num saco de tururi, pintado do modo mais extravagante: trazia máscara, que representava uma cabeça de anta, andava de quatro pés e com o focinho imitava a mímica da anta, quando pasta. (...) Oferecia esta dança toda a plástica selvagem e feroz do corpo maciço dos indígenas americanos. Que atroz imagem de barbaridade representava esse rápido evoluir ameaçador dos guerreiros nus, cuja musculatura, untada com óleo, brilhava metálica, as horrendas caretas dos rostos tatuados, avermelhados de urucu, os gritos repentinos ao lançar o dardo e ao choque e a zombaria pérfida, quando o adversário se esconde atrás do escudo (Spix; Martius, 1940 apud Godim, 2019, p. 167).

A autora, Neide Godim (2019), utiliza o texto apresentado para exemplificar a forma como eram descritos os corpos dos indígenas, pelos expedicionistas europeus do século XIX, apresentando a visão etnocêntrica européia que atribuía ao corpo amazônico anomalias e monstruosidades, reveladas através dos registros das expedições. Entretanto, me apoiei nas descrições citadas acima, para potencializar o efeito estético, das características do corpo, incluindo pintura corporal e movimentos animalescos.

Nesse sentido, decidi pintar o corpo todo, até a altura do pescoço, de jenipapo (fruta nativa das américas), e do pescoço para cima (toda a cabeça) de urucum. Ficando o corpo preto, de pintura de jenipapo, e a cabeça vermelha. Como vestimenta eu decidi usar um short curto de cor vermelha. A decisão de usar o short partiu da referência das vestimentas atuais usadas pelos homens, nas comunidades ribeirinhas, enfatizando a corporalidade regional.

Figura 28: Jenipapo



Registro da pintura de jenipapo. Dia 30 de julho de 2025.

2.4 COMPOSIÇÃO CÊNICA

A partir dos fragmentos cênicos elaborados, foi realizada a composição da dramaturgia performativa. A instância de composição consistiu em construir uma ligação entre as cenas, possibilitando uma coerência entre as diferentes ações realizadas.

À minha disposição eu tinha a cena de equilíbrio com o banco Kumurõ, as cenas de relação com os instrumentos sonoros, a cena que se desdobra a partir dos movimentos na corda lisa e a também a cena da força dental. Diante disso, foram experimentadas diferentes estruturas de sequências a partir das ações previamente definidas. A partir dessas experimentações, algumas referências (bibliográficas) ajudaram a definir a lógica poética da estrutura dramática, não no sentido linear, mas sim no sentido simbólico que se desdobra por meio dos elementos empregados nas cenas, como por exemplo os objetos, os movimentos e a disposição do corpo.

Levando em consideração as noções de corpo, território e ritual no contexto amazônico, eu tomei como base referencial, para a produção da dramaturgia da

performance circense, a narrativa mítica de origem dos instrumentos sagrados, conhecidos como Miriã, do povo Yepamahsã (Tukano), assim como a narrativa da criação dos primeiros seres humanos (a viagem da cobra canoa). Ambas abordam a representação do corpo, ilustrando a sua relação com a natureza e os demais seres (materiais e imateriais) que a habitam. Ademais, as narrativas míticas auxiliam a análise dos elementos empregados a partir de uma perspectiva específica, onde o contexto (social, geográfico, cultural e político) influi diretamente na compreensão do discurso poético.

A narrativa dos instrumentos sagrados e a viagem da cobra canoa, foram encontradas nos estudos dos seguintes textos: Omerõ: constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã (Tukano) (Barreto et al. 2018); Agenciamento do mundo pelos KUMUÃ YE'PAMAHSÃ o conjunto dos bahsese na organização do espaço Di'ta Nũhkũ (Azevedo, 2018); BAHSAMORI o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã (Tukano) (Maia, 2018); Formação e transformação de coletivos indígenas do noroeste amazônico do mito à sociologia das comunidades (Barreto, 2018).

Para o povo Yepamahsã, “Miriã” é um termo que se refere a um conjunto de instrumentos musicais dos Pamũrimahsã, utilizados em eventos cerimônias, como o poose (dabacuri) e o amoyerinũmũ (iniciação masculina). De acordo com a narrativa mítica de origem dos instrumentos musicais (miriãpõra), estes são oriundos dos ossos de uma divindade, o Ƨtãboho Ɔ'ãkũhũ, também chamado de Biisú, o pai das flautas sagradas. Segundo narra o mito, Biisú foi o primeiro humano a nascer de parto normal, da primeira mulher criada a partir do vômito das divindades Yepamahsũ e Ƨmũkohomahsũ. Logo após o seu nascimento, sem ser apresentado a mãe, Biisú foi levado para a Ƨmũsehe wĩ'ĩ (Casa do Céu), lá ele desenvolveu o conhecimento e as habilidades de domínio dos instrumentos musicais.

Muito tempo depois, Biisú encontrou três meninos na mata, que o acompanharam para recolher frutos e aprender a tocar flautas. Os meninos desobedeceram às ordens de Biisú, que dotado de ira devorou dois deles. O terceiro menino, por meio de uma estratégia astuta, conseguiu fugir e retornou para sua aldeia, onde relatou todo o ocorrido para os seus familiares. Os pais dos meninos, indignados, fizeram uma emboscada para Biisú, convidaram-no para

tomar caxiri, em um festejo que seria preparado para recebê-lo. Biisú apareceu fazendo soar o som de todos os instrumentos musicais de seu corpo enquanto se movia em direção a maloca, trazendo consigo todas as frutas da mata, como ubacaba (yumû), patauá (yumû-pahka), açai do mato (mihpĩ), buriti (ne'ê), entre outras.

Após beber muito caxiri e dançar ao redor das frutas, encontrava-se embriagado. Os Pamurimahsã ao perceberem o estado de Biisú, aproveitaram para efetuar a vingança e atearam fogo em Biisú. O fogo foi tão intenso que se alastrou por toda a terra. O corpo de Biisú em chamas explodiu, e sua alma subiu para a Casa de Mármore. No entanto, antes de morrer queimado, Biisú havia dito que de seus ossos brotaria uma paxiúba que daria origem a todos os instrumentos musicais. Exatamente como foi dito, no lugar onde ele foi queimado cresceu uma paxiúba muito alta. Com o passar do tempo, os Pamurimahsã viriam a conhecer as flautas oriundas do corpo de Biisú, confeccionadas a partir da paxiúba dos instrumentos sagrados. “As flautas *weõpamari* eram suas mãos e as flautas *buhpupũ* eram seus braços. As pernas eram as flautas *miriã*, que são as mais importantes e mais conhecidas como jurupari” (Maia, 2018, p. 168). O termo jurupari foi designado pelos primeiros religiosos, que associavam o conceito de miriã com o demônio, deturpando o sentido original (Maia, 2018).

Os miriã consistem em um conjunto de instrumentos musicais constituído de vinte e dois pares de instrumentos, que são tocados em cerimônias como o dia de amoyerinũmũ (iniciação masculina), onde consome-se a bebida kahpi. Nesta cerimônia, por meio do transe provocado pela bebida é definido a orientação da “especialidade” de atuação do xamã, podendo ser kumũ, yai, baya ou bahsegũ.

Figura 29: Miriã

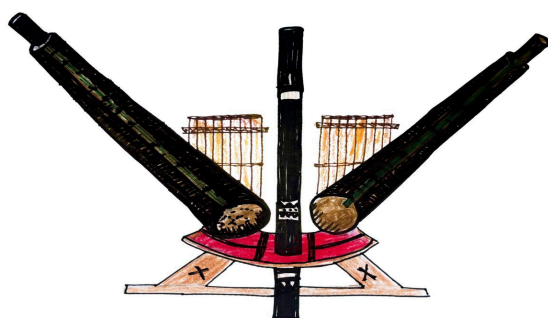


Imagem do artista Jaime Diakara.
Fonte: Acervo pessoal do artista.

A representação do corpo presente na narrativa mítica de origem das flautas sagradas, nos permite acessar a dimensão onde o corpo, território e o ritual se expressam e confluem de maneira simbólica. Por um lado, os instrumentos musicais sagrados nos remetem às cerimônias e rituais, denominados de *póose*, abrangendo o conjunto de danças, músicas, coreografias e melodias utilizados em sua manifestação. Por outro lado, a representação do corpo é expressa na imagem simbólica do corpo como instrumento musical, o corpo que dá origem aos instrumentos, que por sua vez se concretiza através da árvore paxiúba. Observamos a transmutação do corpo-instrumento para o corpo-árvore, e da árvore à fabricação dos instrumentos.

Segundo Barreto (2022), para os Yepamahsã, o corpo está em constante processo de transformação, uma transição que pode ocorrer através de diversos mecanismos. A própria condição de “humano” se deu por meio da transformação dos “waimahsã” (seres não-humanos) em seres humanos, descrita na “narrativa de origem dos seres humanos”. A narrativa apresenta uma viagem, realizada em uma embarcação chamada de “canoa da transformação” ou “cobra-canoa”, que parte de onde atualmente fica localizada a cidade do Rio de Janeiro até o Alto Rio Vaupés. Durante a viagem, os waimahsã fazem a passagem do mundo primordial para o mundo terrestre, estabelecendo em cada ponto de parada, um referencial de transformação, determinando instituições e fenômenos que compõem a vida.

Para que estes habitantes suportassem a pressão do mundo terrestre (pressão atmosférica, raios solares, temperatura, chuva, noite e dia, sons, cores e intensidade da luz), *Yepa oãku* fez *bahsese* de “calibragem” sobre seus corpos. Equilibrou seus corpos para consumirem a água, seus pulmões para poderem respirar, e a visão para poder suportar a luz. Os especialistas dizem que o *Yepa oãku* fez o *hupu amesuo peose*, que consiste no *bahsese* de “calibragem” do corpo (Barreto, 2022, p. 103).

A partir das referências apresentadas, algumas cenas foram fundamentadas tomando como orientação os elementos das narrativas míticas. Nesse sentido, o corpo se apresenta como um corpo-instrumento, gerador de sons e do efeito estético das cenas. A concepção do corpo como instrumento se propõe a promover uma experiência em que o corpo produz os sons, os efeitos plásticos (ao executar as ações e acrobacias), mas também invoca o caráter ritual da performance circense, incluindo instrumentos artesanais, movimentos coreográficos, estado de atenção, presença e relação direta com o público.

Por sua vez, a cena que se desenvolve na corda lisa tem como referência o movimento de transformação do corpo humano, sendo a corda o veículo dessa transformação. Com base na narrativa da “cobra canoa”, a corda lisa se manifesta como um elemento que conecta o plano aéreo com o terrestre, se apresenta como uma “grande cobra” e possibilita o vôo, se apresentando como o espaço dessa transformação.

Com base nas narrativas míticas, de origem dos instrumentos sagrados e de transformação dos primeiros humanos, o processo de produção da performance circense Raízes do Céu revela uma composição artística que apresenta a relação entre a representação de corpo, território e ritual, de maneira criativa e simbólica por meio da linguagem circense.

Nesse sentido, a estrutura dramatúrgica da performance se estabeleceu em seis atos: Entrada; Instrumentos; Banzeiro; Dança com as cuias; Transformação; e Suspensão. Os quais descrevo a seguir:

1- Entrada

A entrada representa a chegada em um território de ritual, onde os elementos trazidos são apresentados para as pessoas.

Eu entro caminhando a passos lentos, com o cesto nas costas, pendurado pela cabeça, soprando uma cuia oca, segurada na frente da boca, pelas duas mãos. Dentro do cesto estão os objetos utilizados em cena: corda lisa, dental, sino de vento (de bambu), cuia grande oca, cuia média, cuias cruas, chocalhos pequenos e o banco kumurõ.

2- Instrumentos

Após a entrada, a ação que se desenvolve é a de organizar os elementos no espaço cênico. Os objetos são retirados de dentro do cesto, um de cada vez, e são manuseados (com movimentos elaborados e improvisados) durante o trajeto para colocá-los à disposição da cena.

O primeiro objeto a ser retirado do cesto é o banco Kumurõ, que é colocado centralizado, no espaço à frente. Os demais objetos são retirados e alocados juntamente com o círculo de cuias ao redor do espaço cênico. O segundo objeto

retirado do cesto é a cuia média (de efeito de chuva), seguida pelo sino de vento (de bambu), depois são retirados os chocalhos, logo depois a cuia grande (percussiva), em seguida a corda é retirada do cesto, manuseada como se fosse uma serpente, enrolada e colocada no chão, na parte de trás.

Após retirar todos os objetos de dentro do cesto, o mesmo é pendurado de cabeça para baixo no ponto de ancoragem, no centro do espaço cênico. O ato representa os objetos, e o som produzido por eles, como uma extensão do corpo.

3- Banzeiro

Após fixar o cesto no seu lugar, vou caminhando em direção ao banco. Fico de pé, equilibrando em cima do banco Kumurõ, onde realizo a ação de remar. A ação representa o deslocamento pelos rios, lagos e igarapés da Amazônia. Quando a ação de remar finaliza, eu sento no banco, de frente para o público. A ação de estar sentado me remete à espera do pescador ao esperar o peixe morder a isca, no entanto durante a espera os mosquitos causam incômodo, picando diferentes partes do corpo. A partir de movimentos para espantar os mosquitos, eu desenvolvo um repertório de movimentos coreografados que transitam por posições de equilíbrio na parada mão. Logo após, eu me direciono para a parte de trás, fazendo acrobacias com o banco nas mãos. Deixo o banco e agarro as três cuias cruas.

4- Dança com as cuias

No fundo do espaço cênico, agarro as três cuias cruas. Sutilmente, caminhando para frente, faço soar o som oco de cada uma delas. Me posiciono na frente, e manipulo as cuias com movimentos malabarísticos. Início com as três cuias, logo deixo uma delas no chão, juntamente com o círculo de cuias. Realizo movimentos improvisados com as duas cuias, em seguida deixo uma delas no círculo. Continuo realizando movimentos improvisados com uma cuia, e por fim a deixo no círculo.

Após deixar a última cuia no chão, eu me direciono para o centro da cena, exatamente debaixo do cesto. Minha cabeça fica coberta pelo cesto e o corpo visível. Nessa posição eu início a execução de movimentos coreográficos, interagindo com o cesto e intensificando os efeitos que ele produz.

Os movimentos debaixo do cesto vão se ampliando e se projetam para outros lugares do espaço. Realizando movimentos coreográficos agarro a corda lisa

e penduro no ponto de ancoragem, por dentro do cesto. Após isso, caminho em círculo ao redor da corda, cantarolando a canção “Wai Bayakamu”, enquanto ela vai sendo erguida até a altura máxima.

5- Transformação

Subo na corda lisa cantarolando a canção Wai Bayakamu. Pendurado na corda, realizo movimentos acrobáticos e coreográficos. Os movimentos provocam o som dos chocalhos pendurados no corpo, que além de produzir o som, em alguns momentos também se rompem ao chocar com a corda.

O ato da corda lisa representa uma situação de suspensão, um momento de transformação das formas do corpo humano. Nessa circunstância o corpo é apresentado diante do risco iminente da queda. No entanto, ao invés de cair realiza movimentos voluptuosos e dinâmicos entre acrobacias, figuras de flexibilidade e quedas.

Ao descer, de volta no solo, a corda é puxada e retirada do ponto de ancoragem e deixada no chão em formato de espiral.

6- Suspensão

Após deixar a corda no chão, penduro o aparelho da “força dental”, dentro do cesto. Caminho até a cuia média (efeito de chuva) e a levo para baixo do cesto, onde me penduro pela boca, com o instrumento nas mão.

Pendurado pela boca, eu realizo movimentos coreográficos com a cuia nas mãos. Os movimentos variam entre pêndulos, círculos e giros. Após os movimentos, coloco a cuia de volta no círculo e agarro duas cuias com incenso dentro.

Novamente, me penduro pela boca, dessa vez com as cuias fumaçando nas mãos. Puxo um giro no eixo, e finalizo a performance com o corpo pendurado pela boca com uma cuia fumaçando em cada mão.

2.5 Elementos técnicos

A ambientação sonora do espetáculo foi produzida pelo artista Cícero Benedito. A partir da proposta conceitual de cada cena, foi solicitado para que o Cícero produzisse músicas inéditas e autorais para a performance. Eu já havia

trabalhado com este produtor musical antes, todavia nessa produção não conseguimos conciliar os horários para que o mesmo pudesse participar presencialmente dos ensaios, por esse motivo o trabalho foi feito à distância, eu solicitava as obras musicais e o Cícero me enviava. Por conseguinte, as músicas foram experimentadas e em alguns casos foi solicitado alterações e intervenções.

No que concerne à caracterização, a decisão tomada foi de pintar o corpo de jenipapo e a cabeça de urucu. Em um primeiro momento eu experimentei pintar o corpo de jenipapo com o artista chiCOKAboco, porém, por algum motivo desconhecido, a tinta não fixou no meu corpo. Quando tomei banho a tinta saiu com a água. Diante disso, recorri à artista Elisete Tikuna para realizar a pintura corporal. Assim, a tinta fixou no corpo e permaneceu por 15 dias. Por outro lado, a tinta de urucu utilizada para pintar a cabeça foi preparada pelo artista chiCOKAboco, e funcionou perfeitamente para a proposta da performance.

Figura 30: Tinta de Jenipapo



Tinta de jenipapo sendo preparada. Registro dia 30 de julho de 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 31: Pintura de Jenipapo



Registro do início da pintura de jenipapo. Dia 30 de julho de 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 32: Pintura de Urucum



Registro da cabeça pintada com tinta de urucum. Fonte: Acervo pessoal.

No que se refere aos aparelhos aéreos, o espetáculo exige uma estrutura e um sistema de ancoragem para trabalhos em altura que possibilite a instalação adequada dos aparelhos circenses. Tendo em vista que a prática de acrobacias aéreas oferece riscos diversos, podendo causar danos físicos, psicológicos e sociais (Nunes; Bortoleto, 2021), é indispensável priorizar a “cultura da segurança” (Ferreira, Bortoleto; Silva, 2015) e respeitar as normas vigentes para trabalhos em altura, para evitar acidentes.

Nesse sentido, durante o meu processo de formação, eu participei de cursos de formação técnica voltada para a instalação de aparelhos aéreos, da Norma Regulamentadora (NR) 35 - Trabalho em Altura (ABNT, 2019). Por esse motivo, neste trabalho, eu fiquei responsável pela vistoria da estrutura e instalação dos equipamentos.

Embora existam duas NBRs específicas para o circo (ABNT NBR 16650 1:2018 - Circos - Parte 1: Terminologia e classificação e ABNT NBR 16650-2:2018 - Circos - Parte 2: Requisitos de projeto) (ABNT, 2020) publicadas recentemente, ainda não temos constância de leis e/ou normas no âmbito nacional que norteiem o trabalho no que diz respeito à segurança e, mais precisamente, aos processos montagem e desmontagem de equipamentos circenses, incluindo aqueles utilizados nas modalidades aéreas (Nunes; Bortoleto, 2021, p. 426).

Apesar de ter cumprido tal função, de planejamento, coordenação e montagem, afirmo que é necessário a presença de “profissionais especializados em instalação, manutenção, acondicionamento e operação de equipamentos e sistemas aéreos” (Nunes; Bortoleto; Ferreira, 2022), *riggers*, em produções de espetáculos que envolvam acrobacias aéreas e trabalhos em altura.

Para a proposta da performance Raízes do Céu, eu utilizei uma estrutura para aparelhos aéreos, desmontável, em formato de tripé, de aproximadamente 6 metros de altura. Para a ancoragem dos equipamentos, foram utilizados uma corda semi-estática de 50 metros, 6 mosquetões (de aço e alumínio), 2 giros destorcedores, e 2 fitas anel. Os materiais utilizados são de minha propriedade, adquiridos com recursos próprios, proveniente de projetos anteriores, contemplados pelas leis de incentivo à cultura.

O desenho de iluminação da performance foi elaborado e operado pelo artista-pesquisador-professor Daniel Ferrat. Foram usados equipamentos como LEDs e refletores (PAR), dispostos na frente do espaço cênico e na parte superior

da estrutura. Para a ambientação do espaço cênico, como cenografia, foram usados cipós, pendurados na estrutura e ao redor do espaço cênico, representando um ambiente de floresta.

2.6 APRESENTAÇÃO PARA O PÚBLICO

Houveram algumas dificuldades para definir o local da apresentação da performance, devido ao fato de os espaços idealizados para o evento serem espaços públicos, exigindo alinhamento de agenda e disponibilidade. Apesar disso, a apresentação da performance foi realizada no dia 31 de julho de 2025, às 18 horas, nas dependências da Escola de Artes e Turismo (ESAT) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), na área do estacionamento. Os elementos técnicos e a proposta da performance foram adaptados segundo às características do local. A performance foi apresentada gratuitamente para o público.

A equipe técnica responsável pela realização da produção artística foi constituída pelos artistas: Kelly Vanessa (produtora), Miguel Perry (assistente de produção), Fabrício Ribeiro (Assistente de produção), chiCOKAboco (cenógrafo e assistente de produção), Daniel Ferrat (iluminador) e Dillan Sullivan (registro audiovisual).

O dia da apresentação estava nublado, havia chovido bastante pela manhã, o que gerou apreensão e preocupação na equipe. No entanto, apesar de estar nublado, não choveu no momento da performance, pelo contrário, o clima deixou a temperatura ambiente agradável, para o público e para mim. A seguir, apresento algumas imagens capturadas da apresentação da performance Raízes do Céu.



Figura 33 — Entrando em cena. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 34 — O peso de uma memória. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 35 — Corpo de Borracha. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 36 — Retirando os instrumentos artesanais. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 37 — Sino dos Ventos. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 38 — Chocalho artesanal. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 39 — Retirando a corda lisa do cesto. Fonte: Acervo pessoal.

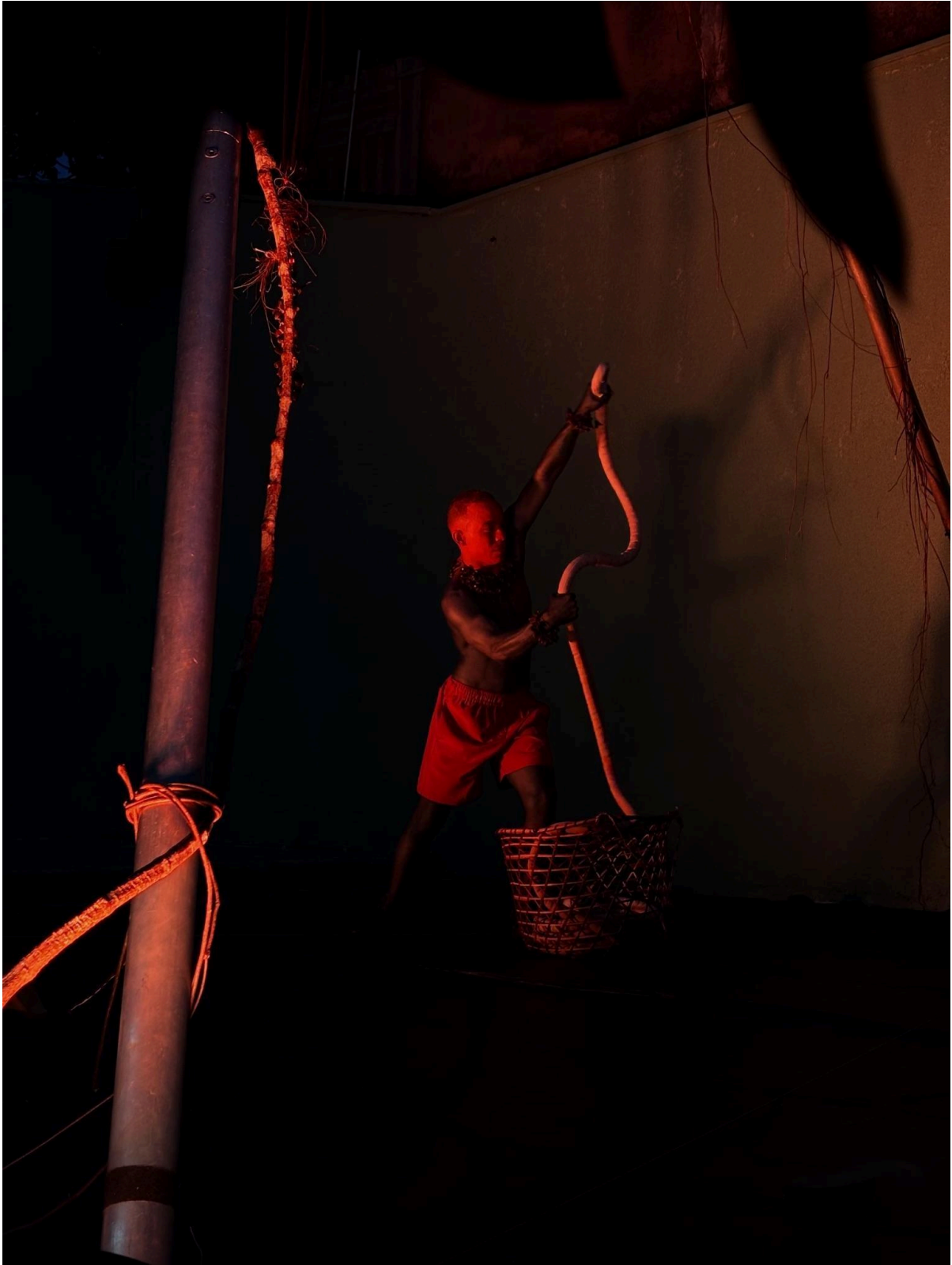


Figura 40 — Invocando a cobra. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 41 — Corpo Corda. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 42 — Posicionando o cesto no ponto de ancoragem. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 43 — Sentado no Banco Kumurõ. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 44 — Equilíbrio e Contorção. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 45 — Dança das cuias. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 46 — Máscara de cesto. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 47 — Corpo em vertigem, pendurado na corda lisa. Fonte: Acervo pessoal.

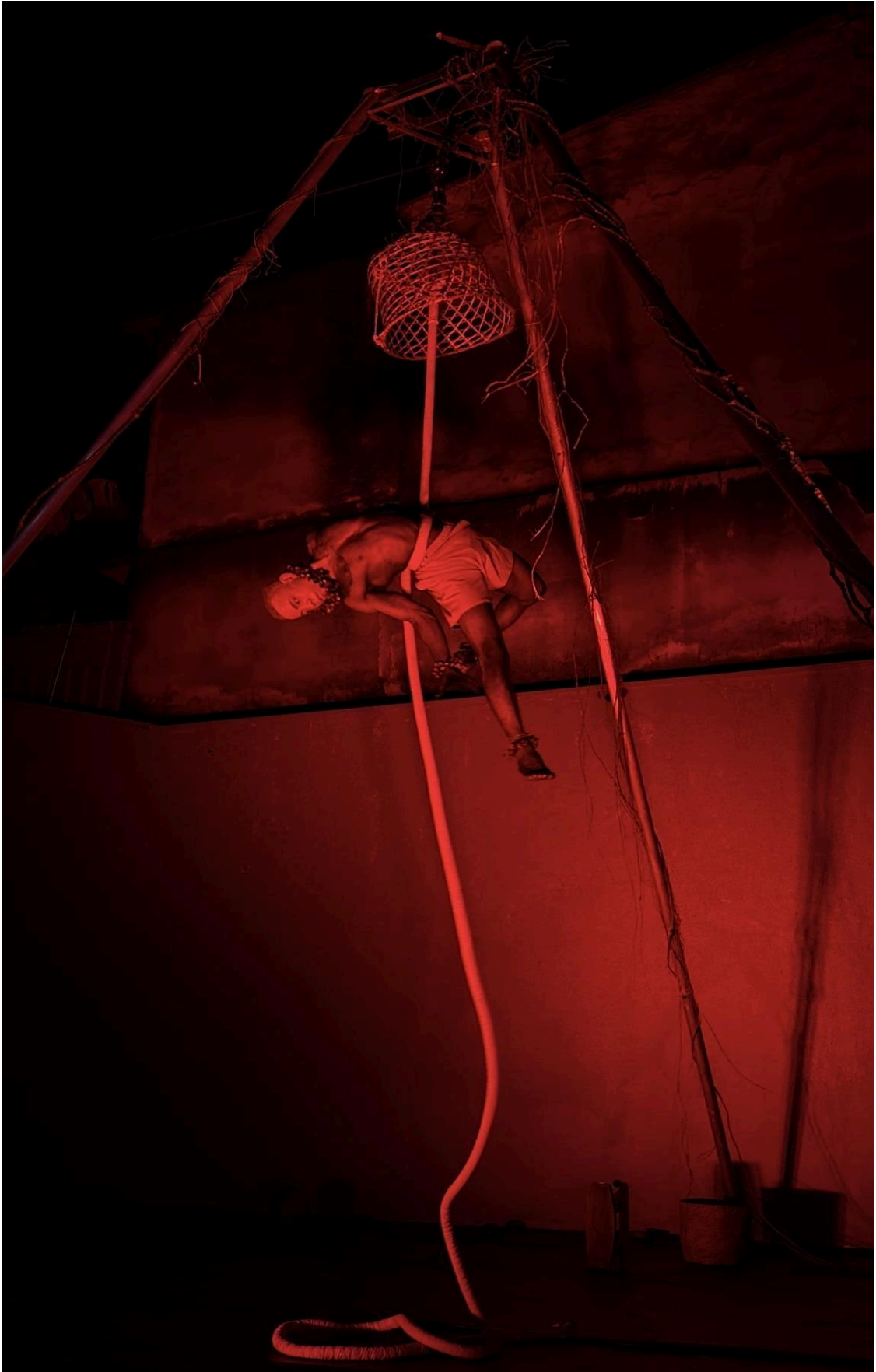


Figura 48 — Movimentos espirais e voluptuosos na corda lisa. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 49 — Figura na corda lisa. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 50 — Corpo e a Corda Lisa. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 51 — Força dental. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 52 — Cena final do Ritual acrobático. Fonte: Acervo pessoal.

3 - A CULTURA DO CIRCO

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (Merleau-Ponty, 2015, p. 203).

O conceito de cultura constitui um dos campos mais complexos e polissêmicos das ciências humanas, atravessando distintas tradições teóricas, epistemológicas e políticas. Longe de designar um domínio homogêneo ou consensual, a cultura apresenta-se como um território de disputas simbólicas, no qual se articulam modos de vida, sistemas de valores, práticas sociais e processos históricos de produção de sentido. Tal complexidade exige que qualquer abordagem que se proponha a discutir uma “cultura do circo” seja precedida por uma reflexão rigorosa acerca das noções de cultura que a sustentam.

Do ponto de vista etimológico, conforme analisa Eagleton (2003), a palavra cultura deriva do verbo latino *colere*, associado ao cultivo da terra, ao cuidado e ao trabalho paciente sobre aquilo que cresce. Essa origem evidencia que a cultura não se opõe de forma simples à natureza, mas se constitui como um processo dialético entre o dado e o construído, entre a matéria-prima natural e a intervenção humana. A cultura, nesse sentido, não é apenas um conjunto de produtos simbólicos, mas um processo ativo de transformação do mundo e de si mesmo, no qual a ação humana encontra limites, resistências e possibilidades.

Como cultura, a palavra “natureza” significa tanto o que está à nossa volta como o que está dentro de nós, e os impulsos destrutivos internos podem facilmente ser equiparados às forças anárquicas externas. A cultura, assim, é uma questão de autossuperação tanto quanto de autorrealização. Se ela celebra o eu, ao mesmo tempo também o disciplina, estética e asceticamente. A natureza humana não é o mesmo que uma plantação de beterrabas, mas, como uma plantação, precisa ser cultivada - de modo que, assim como a palavra “cultura” nos transfere do natural para o espiritual, também sugere uma afinidade entre eles. Se somos seres culturais, também somos parte da

natureza que trabalhamos. Com efeito, faz parte do que caracteriza a palavra “natureza” o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente, assim como a palavra “cultura” serve para realçar a diferença (Eagleton, 2000, p. 15).

Ao longo da modernidade, o conceito de cultura foi progressivamente deslocado do campo agrícola para o campo simbólico, passando a designar tanto as produções artísticas quanto os modos de vida e as formas de organização social. Raymond Williams (1981) contribui de maneira decisiva para esse deslocamento ao definir cultura como o “sistema significativo através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, vivida e questionada”. Tal definição amplia o escopo do conceito, afastando-o de uma compreensão elitista ou restrita às belas-artes, e reconhecendo a cultura como dimensão constitutiva da vida social.

Stuart Hall (2003) aprofunda essa perspectiva ao compreender a cultura como prática, isto é, como um conjunto de significados produzidos e negociados nas experiências cotidianas. Para o autor, a cultura não se limita a representar o mundo, mas participa ativamente da construção das realidades sociais, articulando identidades, relações de poder e formas de pertencimento. Assim, a cultura deve ser entendida como um campo dinâmico, marcado por conflitos, deslocamentos e reconfigurações permanentes.

Por sua vez, Zygmunt Bauman (2012), enfatiza o caráter ambivalente da cultura, entendendo-a simultaneamente como força de emancipação e de regulação social. A cultura, nesse sentido, oferece possibilidades de criação e autonomia, mas também opera como mecanismo de normatização, disciplinamento e controle. Tal ambivalência impede qualquer leitura idealizada da cultura e exige atenção às condições históricas e materiais em que ela se produz.

No interior da crítica social, Theodor Adorno (2002) alerta para os riscos da subsunção da cultura à lógica da mercadoria, especialmente no contexto da indústria cultural. Para o autor, quando a cultura se submete integralmente aos imperativos do mercado, ela tende a perder sua potência crítica, transformando-se em instrumento de reprodução da ordem dominante. Essa crítica é fundamental para compreender as tensões entre práticas culturais autônomas e formas hegemônicas de produção simbólica.

Dessa forma, pode-se afirmar que a cultura não é um domínio neutro ou estável, mas um processo histórico e socialmente situado, no qual se entrecruzam

trabalho, poder, memória e criação. Compreendê-la como prática viva e contraditória é condição fundamental para analisar manifestações culturais que, como o circo, se organizam a partir do corpo, da experiência e da transmissão de saberes não institucionalizados.

A partir das noções de cultura discutidas anteriormente, torna-se possível compreender o circo como uma prática cultural específica, dotada de modos próprios de produção, transmissão e legitimação de saberes. A cultura do circo não se reduz ao espetáculo ou ao entretenimento, mas envolve um conjunto complexo de valores, técnicas, éticas e formas de vida que se constroem historicamente em torno do corpo em ação.

O circo constitui uma cultura do fazer, na qual o conhecimento se produz fundamentalmente pela experiência prática. As técnicas circenses não são apenas aprendidas, mas incorporadas por meio da repetição, da escuta do corpo e da relação direta com o risco. Trata-se de um saber encarnado, que se inscreve na corporalidade do artista e se transmite, em grande medida, pela oralidade, pela observação e pela convivência cotidiana entre mestres e aprendizes (Silva, 2006).

Essa forma de transmissão aproxima a cultura do circo de tradições artesanais, nas quais o conhecimento não se dissocia do gesto nem da experiência sensível. Como aponta Mauss (2003), as técnicas do corpo são socialmente construídas e historicamente situadas, revelando modos específicos de habitar o mundo. No circo, essas técnicas expressam uma relação singular com a gravidade, o equilíbrio, o tempo e o espaço, configurando uma estética própria fundada na presença e no acontecimento.

Além disso, a cultura circense organiza modos de vida que frequentemente escapam às normativas sociais dominantes. Historicamente associada à itinerância, à coletividade e à marginalidade, o circo desenvolveu formas alternativas de organização do trabalho, da família e da educação. Mesmo nos contextos contemporâneos, marcados pela institucionalização de escolas e projetos circenses, persistem valores ligados à colaboração, à confiança mútua e à aprendizagem coletiva.

Em contraste com a lógica da indústria cultural criticada por Adorno (2002), o circo mantém uma relação direta com o público, fundada na copresença e no risco real. Cada apresentação é um evento irrepitível, no qual o erro, a falha e o imprevisto fazem parte da experiência estética. Essa característica confere ao circo uma potência

simbólica particular, pois desloca o espectador de uma posição passiva para uma experiência de compartilhamento sensível.

A cultura do circo também pode ser compreendida como um campo de resistência simbólica. Ao valorizar o corpo como território de saber, o circo desafia hierarquias que privilegiam o conhecimento abstrato em detrimento do conhecimento prático. Ao afirmar a técnica como poética, o circo rompe com a separação entre trabalho e criação, propondo uma ética do fazer que articula disciplina, imaginação e risco.

Reconhecer o circo como cultura implica compreendê-lo como um sistema vivo de produção de sentidos, atravessado por transformações históricas, mas sustentado por princípios que se atualizam no tempo (Silva, 1996). A cultura do circo não é resíduo do passado nem simples entretenimento, mas um campo legítimo de saberes, práticas e modos de existência que contribuem para ampliar as formas de compreensão do corpo, da arte e da experiência humana.

3.1 A PRÁTICA CIRCENSE COMO PESQUISA

Nas últimas décadas, o campo das artes vem ampliando significativamente suas compreensões acerca do que pode ser reconhecido como pesquisa, tensionando modelos epistemológicos tradicionais baseados exclusivamente na objetividade, na distância entre sujeito e objeto e na centralidade do texto escrito como único lugar legítimo de produção de conhecimento (Fernandes, 2013). Nesse contexto, emergem abordagens metodológicas que reconhecem a experiência, o corpo e a prática artística como dimensões constitutivas do processo investigativo. Entre essas abordagens, destacam-se a autoetnografia e a prática como pesquisa, que se mostram particularmente potentes para investigações no campo das artes do corpo e, de modo específico, das práticas circenses.

Segundo Miranda (2022), a autoetnografia configura-se como um método qualitativo que articula experiência pessoal e análise cultural, reconhecendo o pesquisador como sujeito implicado nos processos investigados. Diferentemente de abordagens etnográficas clássicas, que pressupõem um olhar distanciado sobre o “outro”, a autoetnografia assume a experiência vivida como fonte legítima de conhecimento, desde que submetida a procedimentos reflexivos, analíticos e contextualizados (Miranda, 2022). Trata-se, portanto, de um deslocamento

epistemológico que não elimina o rigor científico, mas o redefine a partir da implicação consciente do pesquisador no campo.

No âmbito das artes cênicas e performativas, a autoetnografia tem sido amplamente mobilizada como estratégia metodológica capaz de dar conta de processos criativos, formativos e pedagógicos nos quais o corpo não é apenas objeto de análise, mas meio de investigação (Fortin; Mello, 2009). Ao narrar, analisar e refletir sobre sua própria trajetória, escolhas estéticas, procedimentos técnicos e experiências sensíveis, o artista-pesquisador produz um conhecimento situado, atravessado por dimensões históricas, culturais e políticas.

Em diálogo com a autoetnografia, a “prática como pesquisa” (Practice as Research – PaR) consolida-se como um paradigma metodológico que reconhece a prática artística como método e, em muitos casos, como resultado da pesquisa. Segundo Fernandes et al. (2018), a PaR integra fazer, pensar e refletir como dimensões indissociáveis, rompendo com a hierarquização entre teoria e prática. Nesse modelo, o conhecimento emerge do próprio processo de produção, a partir da experimentação, da tomada de decisões, do erro, da repetição e da escuta do corpo em ação.

Por sua vez, Eleonora Fabião (2013) contribui para esse debate ao compreender a prática performativa como um “programa” que opera como motor da experimentação. Segundo a autora, o programa performativo não se orienta pela busca de resultados previamente definidos, mas pela criação de condições para que a experiência aconteça, gerando deslocamentos perceptivos, corporais e conceituais. Essa perspectiva é especialmente relevante para o circo, cujas práticas se estruturam a partir do risco real, da instabilidade e da relação direta entre técnica e experiência sensível.

Assim, tanto a autoetnografia quanto a prática como pesquisa oferecem fundamentos epistemológicos e metodológicos para compreender o circo não apenas como objeto de estudo, mas como campo produtor de conhecimento. Ao assumir o corpo circense como território de investigação, essas abordagens legitimam saberes incorporados, frequentemente desconsiderados pelos modelos científicos tradicionais, e afirmam a prática artística como forma de pensamento em ação.

A partir desse pressuposto, o processo de produção, da performance Raízes do Céu, pode ser compreendido como um percurso investigativo estruturado, no qual

cada etapa do fazer artístico opera simultaneamente como prática estética e como procedimento metodológico. Nesse sentido, o processo criativo não se configura como etapa preparatória ou ilustrativa da pesquisa, mas como o próprio campo de produção de conhecimento.

O início do processo, marcado pela definição das modalidades circenses investigadas e pela escolha de procedimentos corporais específicos, corresponde a uma etapa de delimitação do problema de pesquisa no plano da prática. Conforme aponta Duprat (2014), o circo contemporâneo demanda processos formativos e criativos prolongados, nos quais o corpo é continuamente tensionado entre virtuosismo técnico e elaboração poética. A escolha das técnicas, portanto, não é neutra, mas carrega implicações estéticas, pedagógicas e epistemológicas.

Na sequência, as fases de experimentação corporal e treino investigativo assumem centralidade no processo. Diferentemente de uma lógica instrumental de treinamento, essas práticas são compreendidas como espaços de escuta, percepção e análise do movimento. Machado, Bortoleto e Franca (2016) demonstram que os processos de criação circense se beneficiam de procedimentos que integrem técnica e expressividade, permitindo que o movimento seja investigado em suas dimensões funcionais e simbólicas. Assim, o treino torna-se também um dispositivo de pesquisa, no qual o corpo produz dados sensíveis a partir da experiência.

As etapas de improvisação e composição configuram-se como momentos de articulação mais explícita entre prática e reflexão. Nesses momentos, o corpo experimenta variações, reorganiza padrões técnicos e produz material cênico que será posteriormente analisado e sistematizado. Esse movimento dialoga com a noção de dramaturgia do ensaio, discutida por Fabião (2013), na qual a dramaturgia emerge do próprio processo, e não de uma estrutura prévia imposta ao corpo.

A sistematização reflexiva do processo, realizada por meio de registros escritos, memórias corporais e análises conceituais, aproxima-se dos procedimentos autoetnográficos. Ao refletir criticamente sobre suas escolhas, dificuldades e descobertas, o artista-pesquisador articula sua experiência singular com referenciais teóricos mais amplos, como as técnicas do corpo de Mauss (2003), as discussões sobre cultura (Eagleton, 2003; Bauman, 2012; Williams, 1981; Hall, 2003; Adorno, 2002) e as reflexões sobre a formação circense (Silva, 1996, 2006; Bortoleto, 2008,

2011, 2018; Machado, 2015, 2022; Duprat, 2014, 2017; Lopes, 2019; Ontañón et al, 2012).

A apresentação do resultado artístico, longe de representar o encerramento da pesquisa, constitui-se como mais uma etapa do processo investigativo. A performance materializa, de forma sensível, os conhecimentos produzidos ao longo do percurso, colocando-os em circulação e abrindo-os à relação com o público. Nesse sentido, o resultado cênico não é compreendido apenas como produto, mas como forma de pensamento encarnado, que sintetiza e comunica a pesquisa por meio da experiência.

Dessa maneira, o processo de produção da performance pode ser legitimamente compreendido como um processo de pesquisa, no qual prática, teoria e reflexão se articulam de forma indissociável. Ao reconhecer a prática circense como pesquisa, este trabalho afirma o circo como campo epistemológico autônomo (Duprat, 2014), capaz de produzir conhecimentos relevantes para as artes, para a educação e para a compreensão ampliada do corpo em ação.

3.2 O ATO ACROBÁTICO

Deslocando o processo de produção artística para uma análise crítica a partir da perspectiva dos estudos antropológicos, pode-se afirmar que a compreensão do circo como performance implica reconhecer que sua potência não reside apenas na execução de técnicas corporais complexas, mas na capacidade de instaurar acontecimentos dotados de densidade simbólica, nos quais corpo, tempo, espaço e público se articulam de maneira indissociável. Nessa perspectiva, o circo se aproxima das formulações de Richard Schechner, para quem a performance constitui um campo expandido que abrange rituais, jogos e comportamentos restaurados, entendidos como ações reiteradas, transmitidas e ressignificadas ao longo do tempo (Schechner, 2006). A prática circense, ao operar com repertórios técnicos herdados e continuamente reelaborados, insere-se nesse domínio da performance enquanto comportamento restaurado, no qual cada repetição carrega simultaneamente memória e invenção.

Schechner destaca que a performance não se limita ao momento do acontecimento cênico, mas envolve um contínuo que inclui preparação, treinamento, ensaio, execução e reverberação. Tal concepção dialoga diretamente com os processos descritos nesta pesquisa, nos quais o treinamento corporal, a cartografia criativa e a pesquisa acrobática não se configuram como etapas meramente funcionais, mas como instâncias constitutivas da própria obra. O circo, nesse sentido, não se

encerra na apresentação pública, mas se constrói como performance expandida, atravessada por temporalidades múltiplas e por uma ética do fazer que valoriza o processo tanto quanto o resultado.

No campo brasileiro dos estudos da performance, Zeca Ligiéro (2011) desloca o olhar ao fundir performance e ritual a partir das manifestações afro-brasileiras. Sua contribuição é incisiva, a performance ritualizada não representa saberes, ela é saber. Trata-se de um conhecimento encarnado, no qual gesto, ritmo, voz e presença corporal operam como forças indissociáveis do contexto cultural que as gera, ativa e transforma.

Quando esse horizonte teórico encontra a linguagem circense, o circo deixa de ser apenas espetáculo e revela sua espessura ritual. Mesmo atravessado por temporalidades contemporâneas, ele preserva uma dimensão cerimonial profunda, sobretudo quando enraizado em territórios e cosmologias específicas. Na Amazônia, esse caráter se intensifica, a proposta estética, e por sua vez, o corpo circense, não atua sobre a paisagem, atua com ela (Renjifo, 2021). O gesto torna-se rito, a técnica vira invocação, e a cena se afirma como prática de memória, território e mundo.

Essa dimensão ritual da performance circense se manifesta, sobretudo, na construção de estados de presença. A presença, entendida não como mera atenção concentrada, mas como qualidade relacional do corpo em cena, constitui um dos elementos centrais da eficácia simbólica da performance. Bolognesi (2001) enfatiza que o corpo do artista circense é a matéria-prima do espetáculo, sendo simultaneamente suporte técnico e vetor de comunicação simbólica. A presença circense, portanto, emerge do domínio técnico aliado a uma escuta sensível do espaço, do risco e do olhar do outro, produzindo uma tensão constante entre controle e instabilidade.

A repetição, núcleo vital tanto do ritual quanto do circo, assume aqui um estatuto ambíguo e fértil. De um lado, ela sustenta a precisão técnica e a segurança do corpo em risco. De outro, atua como dispositivo poético de produção de sentido: cada repetição acontece em um agora irrepitível, atravessado por variações mínimas de tempo, de estado corporal e de relação com quem assiste. Essa perspectiva desloca a repetição do campo do automatismo e a inscreve no domínio da criação. Ela se aproxima do que Richard Schechner (2006) conceitua como “restauração do comportamento”, na qual o gesto reiterado nunca se repete de modo idêntico, mas se reencarna a cada vez, contaminado pelas circunstâncias que o atualizam. Repetir, aqui,

não é reproduzir, é reativar. É insistir no gesto para que ele volte a dizer algo, sempre outro, sempre vivo.

No âmbito da performance ritual, a eficácia simbólica não se fundamenta na apreensão racional imediata do acontecimento por parte do público, mas na potência da ação performativa de produzir afetações, deslocamentos perceptivos e estados de experiência compartilhada. Conforme aponta Bonfitto (2011), ao analisar os processos performativos contemporâneos, a performance se constitui como um campo de instabilidade e indeterminação, no qual os sentidos não são previamente dados, mas emergem no próprio acontecimento, a partir da relação entre ação, presença e recepção.

Nesse contexto, o espectador deixa de ocupar uma posição estritamente contemplativa e passa a integrar o evento performativo como partícipe ativo, sendo convocado a construir sentidos a partir de sua própria experiência sensível. A performance, segundo Bonfitto (2011), opera no “entre”, isto é, em um espaço relacional que se estabelece entre corpos, entre temporalidades e entre diferentes camadas de significado, deslocando o foco da representação para a experiência e para a copresença.

Essa perspectiva revela-se particularmente relevante para a compreensão do circo como performance, uma vez que a relação com o público se dá em um regime de copresença intensificada, marcado pelo risco real (Mandell, 2016), pela suspensão e pela expectativa diante do acontecimento. Nessa situação, a eficácia simbólica do ato circense não se restringe ao êxito técnico ou à compreensão discursiva, mas se concretiza no estado de atenção compartilhada que se instaura entre artista e espectadores, produzindo uma experiência estética fundada na instabilidade, na vulnerabilidade e na coimplicação sensível do corpo em cena.

No contexto da presente pesquisa, a performance circense se configura como prática territorializada. O território não é compreendido apenas como espaço físico, mas como campo simbólico e relacional, no qual se inscrevem memórias, narrativas míticas e modos de existência. A performance *Raízes do Céu*, ao investigar noções de corpo, território e ritual, objetos e experiências autobiográficas, produz uma cena que não representa o território amazônico de forma ilustrativa, mas o convoca como força ativa na composição cênica. O território, assim, atravessa o corpo do artista e se

manifesta na escolha dos gestos, dos ritmos, dos materiais e das imagens produzidas em cena.

Essa relação com o território redefine também o papel do público. Longe de ocupar uma posição passiva, o espectador é convocado a compartilhar um espaço-tempo ritualizado, no qual a atenção, o silêncio e a escuta tornam-se componentes fundamentais da experiência estética. A proximidade física, a exposição ao risco e a materialidade sonora dos objetos e do corpo criam um campo de afetação mútua, no qual artista e público se transformam reciprocamente. O circo como performance, nesse sentido, não se limita a comunicar uma mensagem, mas produz um acontecimento que reorganiza temporariamente as relações entre corpos, espaço e sentido.

Dessa forma, compreender o circo como performance implica reconhecê-lo como uma prática que mobiliza técnicas corporais específicas, mas que as transcende ao inscrevê-las em processos simbólicos mais amplos, nos quais presença, repetição, eficácia simbólica e territorialidade se entrelaçam. Ao operar nesse campo expandido, as práticas circenses afirmam-se como prática crítica e sensível, capaz de produzir conhecimento por meio do corpo e de instaurar experiências estéticas que tensionam os limites entre o cotidiano e o extraordinário, entre o humano e o cosmos.

A performance do corpo, no âmbito desta pesquisa, parte do entendimento de que o corpo não se reduz a um suporte funcional da técnica nem a um objeto biológico a ser adestrado, mas se constitui como operador simbólico, território sensível e dispositivo de produção de conhecimento (Scialom, 2021). Essa perspectiva desloca o corpo do campo da neutralidade e o insere no centro dos processos de significação, reconhecendo-o como instância onde se inscrevem saberes históricos, experiências sociais, memórias afetivas e cosmologias específicas. A performance do corpo emerge, portanto, da articulação dinâmica entre técnica, memória e contexto cultural, sendo inseparável das condições sociais e territoriais que a produzem (Langdon, 1996).

A contribuição de Marcel Mauss (2018) é fundamental para essa compreensão ao introduzir o conceito de técnicas do corpo. As técnicas corporais não são universais nem espontâneas, mas variam conforme o tempo, o espaço e as formas de organização social. No contexto da performance circense, essa concepção permite compreender que os modos de subir, equilibrar, suspender-se ou cair não são apenas respostas biomecânicas, mas gestos culturalmente codificados, incorporados ao longo

de trajetórias formativas e atravessados por valores simbólicos próprios da cultura circense.

O treinamento corporal, descrito no segundo capítulo desta dissertação, evidencia esse caráter social e histórico das técnicas do corpo. As práticas de preparação física, vocal e interpretativa não visam apenas ao aprimoramento da força, da flexibilidade ou da resistência, mas à construção de um corpo disponível à experiência, capaz de transitar entre controle técnico e abertura sensível. O treinamento, nesse sentido, opera como um dispositivo de incorporação de saberes, no qual o corpo aprende não apenas a executar movimentos, mas a sustentar estados de atenção, presença e escuta. Trata-se de um processo no qual a técnica deixa de ser um fim em si mesma e se torna meio de produção de sentido.

Luc Boltanski (1989) contribui para aprofundar essa análise ao situar o corpo no interior das relações sociais e dos regimes de percepção. Em suas reflexões, o autor demonstra que o modo como os indivíduos percebem o próprio corpo, a dor, o esforço e o limite é socialmente condicionado, variando conforme as classes sociais, os contextos culturais e as formas de socialização. O corpo, assim, não é apenas moldado por técnicas, mas também por regimes simbólicos que definem o que pode ou não ser sentido, exposto ou valorizado. No caso da performance circense, essa abordagem permite compreender o risco, a exposição e a suspensão como experiências corporais dotadas de significados sociais específicos, que desafiam normas cotidianas e instauram outras formas de percepção do corpo.

No contexto amazônico abordado nesta pesquisa, esses regimes de percepção se articulam a uma relação singular com o território. O corpo que se forma em contato com rios, florestas, deslocamentos fluviais e práticas cotidianas de adaptação ao ambiente (Castro, 2024) desenvolve qualidades perceptivas próprias, como atenção ao equilíbrio, leitura do entorno e sensibilidade às variações do espaço. A performance do corpo, nesse sentido, carrega marcas de um território vivido, que se expressam tanto na qualidade do movimento quanto na organização simbólica da cena.

As contribuições de João Paulo Lima Barreto ampliam essa compreensão ao propor uma leitura do corpo a partir da cosmologia do povo Yepamahsã, nas quais o corpo não é concebido como entidade isolada, mas como parte de uma rede relacional que envolve humanos, não humanos, territórios e saberes ancestrais. Para Barreto, o corpo é atravessado por processos de transformação contínua, sendo constituído por

meio de rituais, narrativas míticas e práticas de cuidado que articulam conhecimento, espiritualidade e território. Essa perspectiva tensiona concepções ocidentais de corpo como unidade fechada, abrindo espaço para compreendê-lo como campo de trânsito e metamorfose.

A noção de corpo como território de/em transformação dialoga diretamente com a cartografia criativa desenvolvida no processo de produção da performance. As memórias autobiográficas, os objetos, as imagens e os sons selecionados não operam como ilustrações narrativas, mas como forças evocativas que atravessam o corpo e reconfiguram o gesto performativo (Goffman, 2011). O corpo torna-se, assim, um território de inscrição simbólica, no qual experiências de infância, relações familiares, vivências ribeirinhas e referências cosmológicas se corporificam em movimento, ritmo e presença.

Yara Passos (2019) contribui para essa discussão ao enfatizar o corpo como campo de experiência sensível e como lugar de escuta. Em suas abordagens sobre corporeidade e criação, a autora destaca a importância de reconhecer o corpo como produtor de conhecimento, capaz de elaborar sentidos a partir da vivência e da percepção. O corpo, nessa perspectiva, não apenas executa ações, mas pensa, sente e reflete por meio do movimento. Essa concepção é particularmente relevante para compreender a performance do corpo na pesquisa acrobática, na qual a experimentação de movimentos, objetos e aparelhos se configura como processo investigativo, e não apenas como ensaio técnico.

A pesquisa acrobática evidencia essa dimensão investigativa da performance do corpo. Ao explorar as possibilidades da corda lisa, da força dental, dos equilíbrios e da manipulação de objetos, o corpo é colocado em situações de instabilidade que exigem constante adaptação. Cada tentativa, cada ajuste e cada falha produzem conhecimento incorporado, que se manifesta na reorganização do gesto e na ampliação das possibilidades expressivas. O corpo performativo emerge, assim, como resultado de um diálogo contínuo entre técnica e experiência, entre repetição e invenção.

Bolognesi (2001) reforça essa compreensão ao analisar o fator espetacular do corpo humano no circo. Para o autor, a expressividade circense não se separa do domínio técnico, mas tampouco se reduz a ele. O corpo circense comunica por meio de sua presença, de sua exposição ao risco e de sua relação direta com o público. Essa

comunicação se dá em um nível sensível e simbólico, no qual o espectador é afetado não apenas pelo feito técnico, mas pelo estado corporal que se manifesta em cena.

Nesse sentido, a performance do corpo se constrói também na relação com o público, em um campo de copresença marcado pela atenção compartilhada e pela expectativa diante do risco. O corpo em cena se oferece ao olhar do outro, expondo sua vulnerabilidade e sua potência, o que intensifica a dimensão simbólica da performance. O território da cena torna-se, assim, um espaço de encontro, no qual corpos, percepções e afetos se entrelaçam.

A performance do corpo por meio da linguagem circense, tal como analisada nesta pesquisa, afirma-se como prática complexa e situada, na qual se articulam técnicas corporais socialmente aprendidas, regimes de percepção historicamente construídos, memórias autobiográficas e cosmologias territoriais. O corpo não é apenas meio de execução, mas operador simbólico, território sensível e dispositivo de conhecimento. Ao performar, o corpo produz pensamento em movimento (Fernandes, 2015), instaurando um campo de experiência no qual técnica, memória e contexto cultural se fundem na criação de sentido.

3.3 CIRCO DO AMANHÃ

As transformações observadas no campo circense brasileiro nas últimas décadas revelam um cenário marcado simultaneamente por expansão, fragmentação e desigualdade estrutural. O circo, historicamente sustentado por processos formativos baseados na transmissão familiar e na aprendizagem prática, passou a incorporar novos formatos de ensino, pesquisa e criação, impulsionados pela emergência de escolas especializadas, projetos de circo social, iniciativas independentes e, mais recentemente, pela inserção gradual do circo em instituições de ensino formal. Todavia, esse processo ocorre de maneira desigual no território nacional, evidenciando lacunas significativas, especialmente no que diz respeito à formação superior e à consolidação do circo como campo legítimo de produção de conhecimento.

A formação do artista circense no Brasil se desenvolveu historicamente à margem das políticas educacionais formais, diferentemente do que ocorreu com outras linguagens artísticas, como a dança, o teatro e a música (Duprat, 2014). Apesar de sua tradição secular e relevância sociocultural, o circo permanece, em grande medida, excluído dos sistemas oficiais de reconhecimento acadêmico, o que gera impactos diretos na profissionalização, na pesquisa e na valorização social dos artistas

circenses. Essa ausência de institucionalização formal contribui para a fragmentação dos processos formativos e para a precarização das condições de trabalho no setor.

Ao analisar os diferentes formatos de formação circense existentes no Brasil, observa-se uma coexistência de modelos que vão desde a aprendizagem tradicional em famílias circenses até escolas especializadas, projetos sociais e processos autodidáticos. Segundo Bortoleto e Machado (2013), essa diversidade, embora potente do ponto de vista cultural e pedagógico, carece de articulação sistêmica e de reconhecimento institucional, o que dificulta a construção de trajetórias formativas contínuas e qualificadas. A ausência de diretrizes nacionais para a formação circense resulta em percursos descontínuos, frequentemente dependentes de iniciativas isoladas e de políticas públicas instáveis.

No contexto da região Norte do Brasil, essas fragilidades estruturais tornam-se ainda mais evidentes. A formação do artista circense no Norte é marcada por profundas assimetrias territoriais, econômicas e institucionais, que limitam o acesso a espaços de formação continuada, intercâmbios e pesquisa. Embora a região apresente uma riqueza cultural singular, atravessada por saberes tradicionais, práticas socioculturais e relações intensas entre corpo, território e natureza, o circo ainda ocupa uma posição marginal nos sistemas formais de ensino e pesquisa. Essa marginalização contribui para a invisibilização de produções circenses amazônicas e para a migração forçada de artistas em busca de formação em outras regiões do país.

Silva (1996, 2006) ressalta que o circo brasileiro sempre se constituiu em diálogo com os contextos culturais locais, incorporando elementos regionais, modos de vida e práticas corporais específicas. No entanto, a ausência de políticas estruturantes para a formação circense impede que essa diversidade se traduza em projetos pedagógicos consistentes e duradouros. No Norte do Brasil, essa lacuna é agravada pela escassez de instituições dedicadas ao ensino das artes do corpo, o que reforça a necessidade urgente de criação de espaços formais de formação circense que dialoguem com as especificidades regionais.

Nesse sentido, a implantação de cursos de graduação e pós-graduação em artes circenses no Brasil configura-se como uma demanda estratégica para o fortalecimento do campo. Duprat (2014) argumenta que a criação de formações superiores em circo não implica a negação dos saberes tradicionais, mas, ao contrário, oferece condições para sua sistematização, valorização e transmissão em diálogo com

a pesquisa acadêmica. A institucionalização do circo no ensino superior permitiria a articulação entre prática artística, reflexão teórica e produção científica, contribuindo para a consolidação do circo como campo epistemológico autônomo.

Machado (2022) evidencia que os processos formativos circenses são atravessados por tensões recorrentes entre treino e ensaio, técnica e criação, ensino e pesquisa. A ausência de espaços acadêmicos voltados especificamente para o circo tende a reforçar essas dicotomias, ao invés de superá-las. Cursos de graduação e pós-graduação em circo poderiam atuar como territórios de integração dessas dimensões, reconhecendo o corpo como produtor de conhecimento e a prática como método de pesquisa, em consonância com os paradigmas contemporâneos da prática como pesquisa.

Ontañón, Duprat e Bortoleto (2012) apontam que, no âmbito da Educação Física, as atividades circenses vêm sendo incorporadas majoritariamente sob uma perspectiva instrumental e pedagógica, com ênfase em procedimentos técnico-didáticos. Embora essa inserção represente um avanço, observa-se uma carência de discussões conceituais mais profundas sobre o circo enquanto linguagem artística e campo de conhecimento. A formação superior em circo permitiria ampliar esse debate, deslocando o circo de uma posição meramente auxiliar para um lugar de protagonismo epistemológico.

A consolidação de um Circo do Amanhã, portanto, passa necessariamente pela construção de políticas de formação que reconheçam a diversidade dos percursos formativos existentes e promovam sua articulação com o ensino formal e a pesquisa. Lopes (2018) destaca que a profissionalização do artista circense demanda não apenas domínio técnico, mas também capacidade crítica, reflexiva e criativa, competências que podem ser potencializadas em ambientes acadêmicos comprometidos com metodologias corporais, autoetnográficas e performativas.

O circo e as práticas acrobáticas, quando analisados a partir do contexto amazônico, revelam-se como fenômenos socioculturais profundamente imbricados com o território, o imaginário coletivo e as manifestações folclóricas da região. Longe de constituírem práticas artísticas descontextualizadas ou meramente importadas de tradições circenses eurocêntricas, essas expressões corporais assumem, na Amazônia, configurações próprias, marcadas por processos de ressignificação cultural, hibridização estética e diálogo com saberes locais.

A pesquisa de Ayla Taynã Nascimento (2023) evidencia que o tecido acrobático, enquanto modalidade aérea do circo, vem se consolidando no Amazonas não apenas como prática artística ou atividade física, mas como fenômeno sociocultural que dialoga diretamente com festas populares e manifestações do folclore regional. Ao analisar a inserção do tecido acrobático em eventos como o Festival Folclórico de Parintins, a autora demonstra que a acrobacia aérea passa a integrar narrativas simbólicas amazônicas, ampliando o repertório expressivo das manifestações culturais locais.

Nesse contexto, o corpo acrobático assume uma função que extrapola a virtuosidade técnica. Ele torna-se veículo de imagens, mitos e narrativas que atravessam o imaginário amazônico, dialogando com figuras como o caboclo, os seres encantados, os animais da floresta e os elementos da natureza. A acrobacia aérea, ao ocupar o espaço vertical, potencializa metáforas ligadas ao voo, à espiritualidade e à travessia entre mundos, elementos recorrentes no folclore amazônico.

Nesse sentido, a Professora Dr(a) da UFAM, Lionela Corrêa (2022) contribui para essa discussão ao investigar como práticas corporais organizadas em contextos educacionais no Amazonas incorporam elementos do folclore e da cultura regional na construção de identidades corporais. Ao analisar processos de criação em Ginástica para Todos inspirados em festivais amazônicos, como o de Parintins, a autora evidencia que o corpo em movimento se torna espaço de inscrição simbólica da cultura, dando origem ao que denomina “corpo amazônico”.

Embora o foco de Corrêa (2022) esteja na ginástica, suas reflexões dialogam diretamente com o circo e as práticas acrobáticas, sobretudo no que se refere à composição coletiva, à utilização de elementos acrobáticos e à incorporação de referências folclóricas. Assim como na ginástica, o circo amazônico se constrói a partir da articulação entre técnica corporal e narrativa cultural, transformando movimentos acrobáticos em signos carregados de sentido.

Por outro lado, a análise das epistemologias indígenas amazônicas, conforme a desenvolvida por Roberto Rengifo (2021), evidencia que os processos de criação artística não se organizam segundo a separação moderna entre teoria e prática, forma e conteúdo, estética e conhecimento. O autor demonstra que o processo criativo é, em si, um procedimento de investigação. Tal perspectiva converge diretamente com os paradigmas contemporâneos da prática como pesquisa, já discutidos nesta

dissertação, e com as análises de Duprat (2014) sobre a necessidade de reconhecer o circo como campo legítimo de produção epistemológica. No contexto amazônico, essa convergência adquire densidade política: formar artistas circenses no Norte implica reconhecer outros regimes de conhecimento, fundados na relação corpo–território–cosmovisão.

O conhecimento artístico indígena não se separa da vida, do território e da experiência (Rengifo, 2021). Transpor essa lógica para a formação circense no Norte do Brasil implica reconhecer o circo como prática de pesquisa encarnada, capaz de produzir conhecimento relevante para além do campo artístico. Tal reconhecimento exige políticas públicas de formação, financiamento e pesquisa que superem a concentração regional e promovam a criação de polos amazônicos de ensino e investigação em circo.

A relação entre circo, acrobacia e folclore na Amazônia evidencia um processo de reterritorialização das práticas circenses. As técnicas, ao serem apropriadas por artistas amazônidas, passam a dialogar com ritmos, músicas, figurinos, grafismos e mitologias locais, produzindo estéticas híbridas que tensionam fronteiras entre arte circense, dança, teatro, música e espiritualidade. Esse processo não apenas amplia o campo expressivo do circo, mas também contribui para a valorização e atualização das manifestações socioculturais amazônicas.

Além disso, a formação circense oferece contribuições relevantes para diversos setores do conhecimento, extrapolando o campo das artes. As práticas circenses dialogam diretamente com áreas como Educação, Educação Física, Saúde, Psicologia, Antropologia e Estudos Culturais, ao mobilizarem noções de corporeidade, risco, cooperação, criatividade e aprendizagem experiencial (Duprat, 2014). O circo, enquanto prática interdisciplinar, oferece ferramentas potentes para repensar processos educativos, modelos de formação corporal e epistemologias baseadas na experiência.

A criação de espaços formais de formação circense no Norte do Brasil não deve, portanto, replicar modelos hegemônicos, mas construir propostas pedagógicas situadas, sensíveis às especificidades culturais e ambientais da região. Dessa forma, defendo a necessidade de um projeto político-pedagógico nacional para a formação do artista circense, que contemple a criação de cursos de graduação e pós-graduação, incentive a pesquisa em artes circenses e promova a descentralização das políticas de

formação. Um Circo do Amanhã, comprometido com a diversidade, a pesquisa e a institucionalização crítica, não se constrói apenas no picadeiro, mas também nos espaços de reflexão, escrita e produção de conhecimento.

Por fim, reafirmo que reconhecer o circo como campo legítimo de formação superior e pesquisa não significa aprisioná-lo em moldes acadêmicos rígidos, mas ampliar suas possibilidades de existência, circulação e transformação. Trata-se de afirmar o circo como prática viva, saber encarnado e pensamento em ação, capaz de contribuir de maneira decisiva para os debates contemporâneos sobre corpo, cultura e conhecimento no Brasil.

4 - CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Início estas considerações finais constatando que este trabalho nasceu no corpo antes de se tornar palavra. Foi no gesto repetido, no risco da queda, na suspensão do ar e na escuta atenta do ambiente ao meu redor, que esta investigação começou a se desenhar, tomando o corpo em ação como ponto de partida, de atravessamento e de retorno. Ao propor a análise do processo de produção da performance circense *Raízes do Céu*, desenvolvida no contexto amazônico, a pesquisa buscou compreender de que maneira as noções de corpo, território e ritual se articulam na composição de uma linguagem circense situada, sensível e politicamente implicada. Em vista disso, mais do que responder a uma pergunta isolada, o trabalho construiu um campo de reflexão que entrelaça prática artística, teoria crítica e experiência vivida.

Desde a sua elaboração, ficou evidente que esta não seria uma pesquisa distanciada do objeto, tampouco orientada por uma lógica positivista de observação externa. Como podemos observar, o escopo teórico examinado durante o processo de pesquisa, ampliou a capacidade de estruturação e análise da investigação, incluindo não apenas a autoetnografia, mas abarcando a metodologia aplicada à prática como pesquisa (Scialom; Fernandes, 2022). Ao assumir a prática como pesquisa e a autoetnografia como estratégias metodológicas, o estudo afirmou o corpo do artista-pesquisador como território epistemológico legítimo, capaz de produzir conhecimento por meio da ação, da memória, do risco e da presença. Tal escolha metodológica não se apresentou como um recurso circunstancial, mas como uma posição política e epistemológica frente às tradições acadêmicas que historicamente marginalizaram os saberes do corpo e das artes circenses.

O campo conceitual da pesquisa cumpriu um papel fundamental ao situar o circo como linguagem artística complexa, dotada de historicidade, técnica, estética e potência simbólica. Ao deslocar o olhar do virtuosismo técnico para os processos de criação, a investigação afirmou que o circo não se restringe à execução de habilidades, mas constitui um campo de produção de sentidos, atravessado por relações sociais, culturais e territoriais. Nesse sentido, a performance circense foi compreendida como experiência estética, ritualizada e relacional, capaz de produzir conhecimento sobre o corpo e sobre o mundo.

A decisão de incluir a minha trajetória artística, relacionando-a com as práticas acrobáticas e seus desdobramentos na Amazônia, possibilitou estabelecer as bases

para a compreensão do corpo circense como arquivo vivo de técnicas, memórias e afetos. Nesse sentido, ao articular a trajetória formativa com as contribuições teóricas de autores que pensam o corpo como construção social e cultural, evidenciou-se que as técnicas corporais não são universais nem naturais, mas produzidas historicamente por meio de processos de transmissão, disciplina e aprendizagem. A narrativa autoetnográfica, longe de se configurar como relato autobiográfico descritivo, funcionou como dispositivo analítico para compreender os regimes de corporalidade que atravessam a formação do artista circense (amazônida).

A partir dessa perspectiva, tornou-se possível identificar as desigualdades estruturais que marcam o campo das artes circenses no norte do Brasil, especialmente no que se refere à ausência de instituições formais de formação e à necessidade de deslocamentos geográficos para o acesso a saberes técnicos e acadêmicos. O corpo narrado é, portanto, um corpo situado, atravessado por processos de colonização, por dinâmicas centro-periferia e por disputas simbólicas em torno da legitimidade do conhecimento artístico. Ao explicitar essas condições, o primeiro capítulo contribuiu para uma leitura crítica da formação circense no Brasil, evidenciando a urgência de políticas públicas e de reconhecimento institucional para as artes do circo.

O processo de produção da performance circense *Raízes do Céu* aprofundou a compreensão da criação artística como procedimento metodológico. Ao descrever detalhadamente os processos de preparação corporal, os estímulos sensoriais, a cartografia criativa e as escolhas estéticas que compuseram a performance, demonstrou-se que o conhecimento produzido não antecede a prática, mas emerge dela. A criação artística foi compreendida como espaço de experimentação, escuta e negociação entre corpo, memória e território, configurando-se como um campo fértil para a produção de saberes sensíveis e críticos.

Nesse sentido, a performance *Raízes do Céu* não se apresentou como resultado final da pesquisa, mas como instância de pensamento em movimento, na qual os conceitos de corpo, território e ritual se materializaram por meio da ação. A incorporação de referências da antropologia indígena, especialmente no que se refere às cosmologias amazônicas e às noções ampliadas de corpo e território, permitiu romper com leituras folclorizantes e instrumentalizadas da cultura local. O processo criativo revelou-se, assim, como um gesto de descolonização do olhar, ao reconhecer os saberes ancestrais como fontes legítimas de conhecimento e de criação artística.

A síntese analítica empregada no terceiro capítulo, intitulado *O ato acrobático*, desenvolveu-se a partir da articulação dos dados empíricos do processo criativo com os aportes teóricos dos estudos da performance, da antropologia do ritual e da sociologia do corpo. Ao compreender o número circense como performance ritualizada, evidenciou-se que o ato acrobático não se limita à execução técnica, mas instaura uma experiência liminar (Turner, 1974) na qual o corpo suspende as normas do cotidiano e produz uma segunda realidade simbólica. A performance foi analisada como comportamento restaurado, como ritual compartilhado e como espaço de construção de sentido coletivo.

A análise dos estudos sobre o corpo permitiu compreender o corpo circense como campo de tensão entre disciplina e liberdade, controle e risco, técnica e poética. A acrobacia, nesse contexto, foi interpretada como metáfora da relação entre o corpo e o território amazônico: um corpo que negocia constantemente com forças externas, que se equilibra na instabilidade e que reinscreve sua existência no espaço por meio do gesto. Ao assumir a acrobacia como metáfora, o ato acrobático destacou seu potencial simbólico e político, afirmando-a como linguagem capaz de expressar experiências históricas, culturais e territoriais.

Ao longo de todo o trabalho de investigação, tornou-se evidente que pensar o circo no contexto amazônico implica necessariamente considerar as dimensões históricas e políticas que atravessam o território. A pesquisa demonstrou que o corpo não pode ser dissociado do espaço que habita, tampouco das cosmologias que o constituem. Nesse sentido, a articulação entre corpo, território e ritual revelou-se não apenas como eixo conceitual da dissertação, mas como chave interpretativa para compreender as práticas circenses como manifestações culturais situadas, profundamente enraizadas em seus contextos de produção.

Como contribuições centrais, esta dissertação reafirma o circo como campo legítimo de produção de conhecimento, amplia o reconhecimento da prática artística como metodologia científica e fortalece a compreensão do corpo como instância epistemológica. Ao situar a performance circense na Amazônia, o trabalho contribui para a descentralização dos estudos sobre o circo, frequentemente concentrados em contextos urbanos do eixo sul-sudeste ou em produções europeias. Além disso, propõe uma aproximação ética e crítica com os saberes indígenas, reconhecendo-os como fundamentais para a construção de outras epistemologias do corpo.

Por fim, é importante destacar que esta pesquisa não se encerra em si mesma. Ao contrário, ela se apresenta como um ponto de passagem, um gesto provisório dentro de um percurso artístico e investigativo em contínua transformação. O corpo que cria, que cai, que se suspende e que se equilibra permanece em movimento, assim como o território que o atravessa. Encerrar estas considerações finais significa, portanto, afirmar que o conhecimento produzido aqui continua a se desdobrar na cena, na prática pedagógica, na pesquisa acadêmica e nas relações estabelecidas entre arte, cultura e sociedade.

Encerrar esta dissertação não significa concluir um processo, mas reconhecer que a pesquisa continua no corpo, na cena e no território. O circo, assim como a Amazônia, não se esgota em definições. Ele se reinventa no movimento, no risco e na relação. E é nesse entrelaçamento vivo que esta investigação se inscreve.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alfredo Wagner de. Conceito de terras tradicionalmente ocupadas. 2005.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Nova cartografia social: territorialidades específicas e politização da consciência das fronteiras. Povos e comunidades tradicionais. Nova cartografia social, p. 157-173, 2013.
- ALBERT, Bruce. KOPENAWA, Davi. *A Queda do Céu* – Palavras de um Xamã Yanomami. Ed. Companhia das Letras. 2015.
- AZEVEDO, Suegũ Dagoberto Lima. Agenciamento do mundo pelos KUMUÃ YE’PAMAHSÃ o conjunto dos *bahsese* na organização do espaço *Di’ta Nuhku*. Editora da Universidade Federal do Amazonas. 1. Ed. Manaus, 2018.
- BASILIO, Cisnea Menezes; LIMA, Raimundo Humberto Cavalcante. Geologia dos lugares sagrados dos povos Umükori Mahsã (Desana) e Yepamahsã (Tukano) em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil. Revista Geotemas, v. 14, p. e02413-e02413, 2024.
- BARBA, Eugenio. Antropología teatral. Apuntes de Teatro, n. 99, p. 87-96, 1989.
- BARRETO, João Paulo Lima. Bahserikowi-Centro de Medicina Indígena da Amazônia: concepções e práticas de saúde. Amazônica-Revista de Antropologia, v. 9, n. 2, p. 594-612, 2018.
- BARRETO, João Paulo Lima *et al.* Complementaridade e transformação Yepamahsã. 2021.
- BARRETO, João Paulo Lima; DOS SANTOS, Gilton Mendes. A volta da Cobra Canoa. Revista de Antropologia, v. 60, n. 1, p. 84-98, 2017.
- BARRETO, João Paulo Lima *et al.* Pam u sé: fermentação de uma Antropologia indígena. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 19, n. 3, p. e20230118, 2024.
- BARRETO, João Paulo Lima. Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- BARRETO, João Paulo Lima *et al.* Wai-Mahsã: peixes e humanos. Um ensaio de Antropologia Indígena. 2013.
- BARRETO, João Rivelino Rezende; FRANÇA, Lorena. Omerõ: constituição e circulação de conhecimentos yepamahsã (Tukano). Anuário Antropológico, v. 45, n. 3, p. 346-351, 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. Ensaio sobre o conceito de cultura. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2012.
- BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. Editora Perspectiva SA, 2016.

CAMARGO, Robson Corrêa. Performance e performance art: superando as velhas tra(d)ições. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 7, n. 1, p. 11 a 27, 2016.

CAVALCANTE, L. T. C.; OLIVEIRA, A. A. S. Métodos de revisão bibliográfica nos estudos científicos. *Psicol. Rev.* 26 (1). 2020.

CONRAD, G. A presença do movimento acrobático nas manifestações culturais dançadas. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, [S. l.]*, v. 6, n. 4, 2020. DOI: 10.23899/relacult.v6i4.1742.

CORRÊA, Lionela da Silva. Me apresento pro mundo descortinando a Amazônia?: o entrelaçar da identidade cultural na ginástica para todos. 2022.

DA SILVA NHANDEWA, Alexandro; GEMINIANO, Rilane Silva Reverdito. A CANOA DA TRANSFORMAÇÃO YEPAMAHSÃ (TUKANO): POSSIBILIDADES PARA CONHECER UMA ANTROPOLOGIA INDÍGENA. *Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, v. 21, n. 1, p. 254-257, 2023.

DA SILVA TAVARES, Joana Ribeiro et al. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. *Anais ABRACE*, v. 19, n. 1, 2018.

DE MIRANDA, Camila Fontenele. A autoetnografia como prática contra-hegemônica. *Teoria e Cultura*, v. 17, n. 3, p. 70-78, 2022.

DIAKARA, Jaime et al. As cores umuri masã no traçado das mãos de Feliciano Lana. *Journal de la Société des américanistes*, v. 106, n. 106-2, p. 259-268, 2020.

DOS REIS SALES, Ludmila. O conceito de humanidade nas filosofias Yanomami e Yepamahsã. *Anãnsi: Revista de Filosofia*, v. 4, n. 2, p. 14-36, 2023.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a educação física escolar. Unpublished master's thesis, Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, 2007.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. Realidades e Particularidades da Formação do Profissional Circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior. 2014. 345 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Unesp, 2005.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Contrapontos*, v. 10, n. 03, p. 321-326, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx-Revista do LUME*, n. 4, 2013.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, n. 8, p. 197-2010, 2009.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ciane et al. A arte do movimento na prática como pesquisa. Anais ABRACE, v. 19, n. 1, 2018.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. Anais ABRACE, v. 15, n. 1, 2014.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.

FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina Hamanaka. Corpo e risco: Poética e performatividade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 229-241, 2016.

FORTIN, Sylvie; MELLO, Trad Helena. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Cena, n. 7, p. 77-77, 2009.

FRANÇA, Lorena; BARRETO, João Paulo Lima; BELO, Ernesto. “Yepalogia”: um experimento de reflexividade indígena e de antropologia simétrica. Anais da ReACT-Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, v. 3, n. 3, 2017.

HALL, Stuart. Da diáspora. Belo horizonte: UFMG, 2003.

HASEMAN, Brad. A manifesto for performative research. Media International Australia, v. 118, n. 1, p. 98-106, 2006.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: *Revista de antropologia Ilha*. v. 8, n. 1 e 2, p. 163-183, jul./dez. 2009.

LANGDON, E. J. Performance e preocupações pós-modernas em antropologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. (org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 23-29, 1996.

LOPES, Daniel de Carvalho. Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica. 2020.

MACHADO, Alex; FRANCA, Júlia; BORTOLETO, M.A. Esforços Organizando Desejos: Procedimentos Para Criação E Performance Circense. Revista ILINX, N. 8, 2015.

MACHADO, A. R.; Keiserman, N. W. Você Treina Ou Ensaia? Dicotomias No Campo Circense E Propostas Para Aprendizagem/Criação/Performance A Partir De Elementos Do Sistema Laban/Bartenieff. Cena, [S. l.], n. 32, p. 171–182, 2020. DOI: 10.22456/2236-3254.104277. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104277>. Acesso em: 21 dez. 2023.

MAIA, Gabriel Sodré. Bahsamori: o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã (Tukano). 2016.

MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. Sala Preta, v. 16, n. 1, p. 71-81, 2016.

NASCIMENTO, Ayla Taynã da Silva. Tecido acrobático: uma nova prática sociocultural no Amazonas. 2022.

NEVES, Diogo et al. Avaliação da condição física. Problemáticas da educação física I, p. 65-72, 2014.

NUNES, João Gabriel Baptistotti; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Montando e desmontando: quem são e como atuam os riggers circenses?. Arte da Cena (Art on Stage), v. 7, n. 1, p. 418-437, 2021.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 4, p. 090-099, 2002.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-razionalidad. In: BONILLO, Heraclio (comp.). Los conquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner / Richard Schechner; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior ... et al. Rio de Janeiro : Mauad X, 2012.

ONTAÑÓN, T.; DUPRAT, R.; BORTOLETO, M. A. C. Educação física e as atividades circenses: “O estado da arte”. Movimento, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 149-168, abr./jun. 2012.

PALANDI, Viviane. Metodologia em processo: vestígios poéticos em escritas, provocações e práticas corporais / Viviane Palandi. 2025. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Universidade do Estado do Amazonas, 2025.

PASSOS, Yara dos Santos Costa. Corpos da floresta: experiências para resistir. 2019.

PIERRE, Bonte et al. Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. Paris, puf, 1991.

PIMENTEL, L. G. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. ouvirOUver, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 88–98, 2015. DOI: 10.14393/OUV16-v11n1a2015-5. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>. Acesso em: 21 dez. 2023.

PINTO, MARILINA. Fumar tabaco, consumir ipadu:: a constituição do sujeito na ontologia Yepamahsã (Tukano). Antíteses, v. 16, n. 32, p. 338-370, 2023.

RENGIFO, Roberto Suárez. A interpretação dos desenhos Kené Shipibo-Conibo. 2021.

RIBEIRO, M. M.; QUEIROZ, D. L. O processo de criação como metodologia — a sala de aula de estudos corporais para o ator. Repertório, [S. l.], n. 33, 2019. DOI: 10.9771/r.v0i33.25074. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25074>. Acesso em: 22 dez. 2023.

SALLES, Cecília. *O conceito de criação na teoria peirceana. Manuscrita*, Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 2, p. 99-106, 1991.

SALLES, Cecília. *Crítica genética e semiótica: uma interface possível* In: Criação em processo (org. Roberto Zular). São Paulo: NAPEG-USP, 2002, p. 193 e 194.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance?. O que é performance?”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 11, p. e111236, 2021.

SCIALOM, Melina. Os Estudos Coreológicos como Práxis para Construção de uma Dramaturgia Afetiva. Cena, n. 32, p. 128-139, 2020.

SEEGER, A., DAMATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras, in: OLIVEIRA, J. P. (Org.), Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1987 [1979].

SILVA, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996.

SOARES, Taciano Araripe. Bionarrativas Cênicas: dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23. 2021. Orientadora: Deolinda Catarina França de Vilhena. 228 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021.

SPOLIN, Viola. Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor. Perspectiva, 2007.

TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance [prefácio]. In: Antropologia e Performance: ensaios napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

VASCONCELOS Neto, Agenor Cavalcanti. A música kuximawara : uma etnografia da música popular entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM) / Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto. Edua, Manaus, 2022.

VIANNA, João. BARRETO, João Paulo; AZEVEDO, Dagoberto Lima; MAIA, Gabriel Sodrê; SANTOS, Gilton Mendes dos; DIAS JR., Carlos Machado; BELO, Ernesto;