

CORP. ORALIDADES BRASILEIRAS NO PICADEIRO: UM TRUQUE ANTICOLONIAL DO ATLETA OU DO ARTISTA?¹

Lau Santos²

RESUMO

O presente artigo objetiva debater a formação do artista de circo brasileiro na contemporaneidade a partir de possíveis inserções de práticas artísticas afro-brasileiras como potência estética no picadeiro resultando na produção de práticas anticoloniais nas artes circenses brasileiras. Para tanto, partimos dos seguintes questionamentos: qual a razão do artista de circo na contemporaneidade se entender como um atleta? Qual diferença entre o/a ginasta e o/a artista de circo? Seria possível inserir práticas artístico-culturais brasileiras nos números de circo? O que poderíamos entender por uma descolonização do truque circense? São elencadas algumas experiências: **Chez Zumbi** (Piauí/França), **Na Volta que o Mundo Dá** (Ceará) e **Um Circo Bem Brasileiro** (Piauí). A tese que defendemos é da potencialização de uma corpoBrasilidade como um dos fundamentos da arte circense brasileira.

Palavras-chave: Anticolonial; Circo-Social; Brasilidade; Folgedos; Capoeira.

ABSTRACT

This article aims to debate the formation of the Brazilian circus artist in contemporary times based on possible insertions of Afro-Brazilian artistic practices as an aesthetic power in the arena, resulting in the production of anti-colonial practices in Brazilian circus arts. To do so, we start with the following questions: what is the reason for contemporary circus artists to understand themselves as athletes? What is the difference between a gymnast and a circus artist? Would it be possible to include Brazilian artistic-cultural practices in circus acts? What could we understand by a decolonization of the circus trick? Some experiences are listed: **Chez Zumbi** (Piauí/France), **Na Volta que o Mundo Dá** (Ceará) and **Um Circo Bem Brasileiro** (Piauí). The thesis we defend is the potentialization of a Brazilianity-body as one of the foundations of Brazilian circus art.

Keywords: Anticolonial; Social Circus; Brazilianity; Folgedos; Capoeira.

¹ Este artigo é dedicado aos mestres e mestras de capoeira e das danças populares afro-brasileiras.

² Lau Santos é professor, artista-pesquisador, diretor, circense, capoeirista e macumbeiro. Pesquisa, ensina e cria produções artísticas que dialogam com práticas performativas de matrizes africanas e indígenas nos campos da Dança, do Teatro, do Circo, da Performance e do Audiovisual. Doutor e Mestre em Teatro pela UDESC (PPGT). Fez Pós-doutorado em Dança pelo PPGDANÇA/UFBA. Fez especialização em Teatro no Conservatório Nacional Superior de Artes Dramáticas de Paris (CNSAD). Estudou Circo na Escola Fratellini em Paris. Participou como artista, pesquisador e professor na Cia francesa ÔCIRQUE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5096-3452>. Email: lau_ator@hotmail.com

Truque 1: O começo do movimento

"O universal generalizante é sempre etnocêntrico"
(GLISSANT, 2021, p.146)

*OPTCHÁ*³! É primordial iniciar este artigo fazendo uma saudação ao povo cigano⁴. Saudamos a população cigana por sua vida nômade, por sua relação com a forma geométrica circular, a roda, seu amor pelos cavalos, e, conseqüentemente, pelo circo. Queremos louvar também os mestres e as mestras dos folguedos, dos brinquedos afro-brasileiros. Saudamos as saBenças⁵ das mestras e dos mestres da arte da capoeiragem. Reverenciamos todas as famílias de artistas desta arte milenar que é o circo. Aplaudimos de pé os/as artistas negros/as e dos povos originários que construíram e constroem a história do circo nos picadeiros brasileiros. Sendo assim, queridos/as leitores/as, nossas reflexões estão apoiadas em especificidades culturais afro-brasileiras.

A ideia que defendemos procura aprofundar a inclusão de manifestações artísticas afro-brasileiras, técnicas corporais específicas, como ações pedagógico-criativas nas Escolas de Circo e no universo das artes circenses de maneira geral. Vislumbramos ações sociopolíticas educacionais que visem valorizar a pluralidade cultural dentro de uma perspectiva emancipatória e nacional nas artes do circo. As considerações riscadas acrobaticamente neste artigo abordam alguns processos de formação e de criação nos picadeiros brasileiros que fazem uso de uma perspectiva anticolonial. Observamos inicialmente que a formação anatômica dos corpos afro-brasileiros⁶ por si só demanda um tratamento diferenciado no que diz respeito à sua organização psicofísica. Neste sentido, a organização do corpo no espaço tradicionalmente utilizada pelo ballet clássico europeu não dá conta das necessidades específicas do corpo do/a artista da cena brasileira

³ *Optchá* é uma saudação utilizada pelos povos ciganos e nas rodas de umbanda para saudar as entidades ciganas. O termo está grafado em uma língua cigana, provavelmente, o romani/romanês, língua falada pela maioria dos ciganos no Brasil. Essa expressão pode ser traduzida para língua portuguesa como uma saudação que significa: "Salve"

⁴ O Palhaço Carequinha, que se encantou 2006, cujo nome de batismo era George Savalla Gomes tinha origem cigana. Há quem considere os ciganos como os precursores do circo no Brasil e no mundo.

⁵ O termo saBenças está grifado desta forma por ser utilizado pelo pesquisador Lau Santos como um conceito que faz parte de um conjunto de saberes e fazeres que unem filosoficamente o mundo material e o mundo espiritual, sendo, portanto, conhecimentos abençoados.

⁶ As descendências africana e indígena são normalmente identificadas anatomicamente nos corpos brasileiros por apresentarem: bunda grande, lordose, olhos rasgados, pés chatos entre outras derivações específicas de cunho sociocultural e psicofísico. Essas características identitárias têm nos demonstrado que as técnicas corporais europeias não dão conta dessas especificidades da diversidade cultural brasileira.

durante seu processo de formação. “Essa população se auto reconhece dentro de uma cultura que desenvolve muito das suas constituições existenciais e identitárias através de práticas corporais ou corporalidade associadas aos processos estéticos [...]” (ZAMBRANO, 2023, p. 106) e históricos da cultura ancestral afro-brasileira. Assim, defendemos a tese que a ancestralidade cultural deve ser um pressuposto pedagógico basilar na formação do/a artista circense brasileiro/a. Nesta perspectiva, a experiência ancestral age como catalisadora de aspectos políticos, sociais, culturais e comportamentais que potencializam as performances *corp.orais* (SANTOS, 2023) individuais e coletivas dos artistas circenses brasileiros. Portanto, nossa abordagem sobre a formação educacional-artística nas artes circenses, leitores/as, faz parte de um posicionamento estético-político⁷ anticolonial.

Pois bem, o percurso artístico-pedagógico que atravessaremos juntos está cheio de encruzilhadas acrobáticas nas quais pensamentos críticos e aspectos metodológicos sobre a noção de corporeidade são arrazoados a partir de bases filosóficas das cosmopercepções afro-brasileiras. O intuito é estabelecer outros caminhos, outros pontos de vista que possam colaborar com a formação dos/as artistas circenses brasileiros/as. É importante ressaltar ainda que não negamos os conhecimentos eurocêntricos que contribuem com a formação de nossos/as artistas. Entretanto, reivindicamos a inclusão de técnicas étnico-expressivas afro-brasileiras que dialoguem de forma específica, brasileira, com os corpos desses/as estudantes e artistas da arte do circo em seus processos de formação e criação de seus números artísticos para nossos picadeiros. A história das artes circenses, neste ponto, tem seu diferencial por trazer em sua origem a noção democrática do encontro entre linguagens, da diversidade como elemento essencial para criação. No início do século XXI, a pesquisadora francesa Floriane Gaber⁸ afirma: “Híbrido o novo circo é desde sempre, entretanto, hoje ao utilizar as engenhosas formas contemporâneas de criação (no campo da dança ou das artes visuais) os artistas circenses conseguem ir mais longe em seus processos criativos.” (GABER, 2002, p. 60). Este comportamento dos artistas abre uma brecha para rupturas com estéticas obsoletas e ao mesmo tempo

⁷ A ideia filosófica de estética e política no contexto que utilizamos faz parte do desdobramento de ações que buscam reconfigurar os caminhos didático-pedagógicos dos artistas da cena no Brasil.

⁸ Tradução livre minha do original em francês: “Hybride, le nouveau cirque l’est toujours, mais c’est aujourd’hui en faisant appel aux formes savantes et contemporaine de la création (comme le domaine de la choréographique ou plastique) que les équipes vont plus loins dans l’invention.” (GABER, 2002, p.60)

possibilita uma atualização com tecnologias contemporâneas. Sigamos nosso voo no trapézio volante.

Esta conversa escrita acrobática e atravessada por malabarismos culturais, leitores/as, encontra-se dividida em três partes, a saber: **Truque 1: O começo do movimento; Truque 2: O meio do movimento e Truque 3: O fim do movimento.** Essa configuração está assentada nas cosmo percepções de matriz africana, sobretudo no deslocamento cíclico do sol, que nunca tem fim. Esta cosmologia é representada pelo cosmograma bakongo⁹ do povo bantu. Tal analogia na estrutura do artigo também está conectada com a execução sequencial de movimentos acrobáticos que durante uma sequência se justapõem, retornam ao início sem parar e emendam, no mesmo instante, um outro movimento.

Nossa proposição visa subverter o jugo colonial representado pelo pensamento colonizador eurocêntrico que constatamos, faz séculos, nas artes circenses no contexto brasileiro. Nosso intuito, desde um olhar filosófico sinuoso e cheio de malemolência, é valorizar o corpo brasileiro que é culturalmente mestiço em sua natureza identitária. Somos plurais, pluriculturais e, portanto, reivindicamos que nossas invenções cênicas estejam imbricadas em um contexto político anticolonial e *peleférico*¹⁰ em relação às realidades artísticas euro-ocidentais.

Desse modo, (trans)valorizando ideias ancestrais afro-brasileiras, poderemos expandir nossos procedimentos educacionais-criativos, no que diz respeito às linguagens artísticas brasileiras, neste caso, as artes circenses. Trata-se de inverter os valores paradigmáticos colonizadores que sempre foram os protagonistas de nossos truques

⁹ Para mais informações ver os estudos do filósofo e educador congolês Kimbwandênde Kia Bunseki Fu-Kiau.

¹⁰ O termo *peleférico* foi cunhado pelo pesquisador Lau Santos como uma metáfora representacional das criações, invenções culturais corporificadas pelos artistas das periferias brasileiras como resposta alternativa ao capitalismo colonial. São ações anticoloniais: danças, gírias, idioletos comportamentais que se configuram como respostas criativas, libertárias e *corporexistenciais* para os problemas de ordem social e racial, demarcados pela violência imposta pelo capitalismo euro-ocidental. Portanto, o conceito de *peleferia* busca reconhecer a periferia e as favelas brasileiras como locais abundantes em produção de corporeidades, epistemologias e estéticas ancestrais afro-brasileiras. Não existe, aqui, a intenção de romantizar a realidade das comunidades periféricas brasileiras que sofrem com o racismo estrutural e seus procedimentos genocidas cotidianamente. Nosso intuito é demonstrar que para além das limitações sociais, existe um imaginário sociocultural ativo, produzindo outras possibilidades subjetivas e *corp.orais* que abrem perspectivas para invenção de outros mundos.

circenses por valores descolonizadores afro-brasileiros. Precisamos superar “o perigo de uma história única”¹¹, a do colonizador.

Truque 2: O meio do movimento

"A lua anda devagar, mas atravessa o mundo"¹²
(provérbio africano)

A construção de saberes corporais-interculturais contribui através de suas complexidades com experimentos que reinscrevem o corpo de jovens artistas em uma espacialidade que inclui o humano e a sua ancestralidade, no que diz respeito ao mundo material e o mundo espiritual. Neste sentido, entendemos que a musicalidade, a dança-ginga, a acrobacia, a ludicidade, a teatralidade, a marcialidade, a improvisação corporal durante o jogo que acontece em uma roda de capoeira nos remete à circularidade do picadeiro e sua potência como filosofia artística e de vida. Portanto, esta prática performativa e libertária afro-brasileira, criada por africanos escravizados, é aqui considerada como uma arma pedagógica e est.ética¹³ indispensável para nossas pretensões didático-pedagógicas pautadas pela brasilidade. Esses aspectos relativos ao universo da capoeira nos levaram a indagar: Como a arte da capoeira poderia complementar qualitativamente o treinamento acrobático dos artistas circenses e seus processos criativos no circo contemporâneo? A natureza transdisciplinar, pluridisciplinar e lúdica da capoeira poderia nos ajudar a entender a relação entre a noção desportiva e a noção artística inerente à arte circense?

O pesquisador Antonio Liberac, ao comentar sobre os treinamentos de capoeira do Mestre Bimba¹⁴ e a prática da capoeiragem, nos indica a relação desta arte com a realidade das ruas e com a sociedade brasileira. “O capoeira tinha que estar sempre em vigilância, preparado para tudo, o que filosoficamente se tornava uma forma de viver, de levar a

¹¹ Título de um dos livros da escritora africana Chimamanda Ngozi Adiche, lançado no Brasil em 2009.

¹² Provérbio popular dito por mestres e mestras da cultura popular.

¹³ Grafada desta forma por entendermos estética + ética = est.ética. Nas cosmogonias afro-indígenas o conceito de estética e ética se fundem com os hábitos cotidianos e suas ritualizações.

¹⁴ Considerado o criador do que chamamos capoeira regional. Um dos responsáveis por fazer com fosse revogada a lei de proibição do jogo da capoeira. Esta lei foi revogada em 1939 pelo presidente Getúlio Vargas. Outro fator importante é que mestre Bimba influenciado por seus alunos que viviam da universidade, passou a chamar o espaço que ministrava aulas de academia, mostrando que esta arte era complexa e que aquele local era de produção de conhecimentos tal qual a academia, universidade.

experiência da capoeira para as vivências da sociedade.” (LIBERAC, 2002, p.49). E acrescenta: “Neste sentido, o ritual servia como elemento formador do corpo físico e psicológico do capoeirista, integrando a luta e o caráter lúdico próprios à capoeira” (LIBERAC, 2002, p.49). A relação da arte da capoeira com a filosofia das ruas, os riscos e luta para sobreviver da população periférica (*peleférica*), são aspectos imprescindíveis para a compreensão do conceito estético afro-brasileiro de artes que defendemos e para a abordagem dos riscos inerentes aos números circenses associados às condições impostas pelo capitalismo às populações subalternizadas.

Outro aspecto importante a enfatizar em nossas reflexões é a potência da ludicidade nas práticas performativas afro-brasileiras. A alacridade e a improvisação estão diretamente relacionadas ao jogo, à brincadeira nestes brinquedos cênicos. Ou seja: sem alegria, sem jocosidade e sem interatividade com os espectadores não existe a magia do acontecimento cênico na cultura popular brasileira. Defendemos a tese de que o artista circense deve treinar como um atleta para se apresentar no picadeiro como um artista da cena, pleno de encantamentos, e não como um ginasta. O artista circense brasileiro deve fazer uso de sua magia intercultural e étnica. Neste sentido, consideramos que o circo como uma arte popular milenar sofreu - e ainda sofre - com processos que o aproximam da realidade desportiva e do mercado do *show business*. A necessidade de uma resposta cada vez mais voltada a uma *espetacularidade* consumida nos Cassinos de Las Vegas tem afastado a arte circense de sua essência artística e a aproximado de uma concepção estética determinada por uma ideia de globalização do imaginário que faz parte do universo do colonizador e não do/a artista brasileiro/a. Restringir a potência criativa do artista circense ao virtuosismo competitivo de um atleta, com todo respeito ao atletismo, nos parece ser mais uma forma de aviltar as artes circenses. Logo, os interesses capitalistas de um mercado ávido por nos impor uma estética com interesses empresariais devem ser combatidos com encantamento e alacridade. A arte não deve ser ferramenta de legitimação dos interesses do capitalismo global. O imperialismo estético da globalização não pode sobrepujar a magia e a ludicidade regional que saem das cartolas dos mágicos nos pequenos circos. Diferente dos europeus, o brasileiro na condição de jogo, de brincadeira, faz de sua arte corporal uma narrativa contada com alegria, sem esquecer a presença do perigo, da morte. Aliás, ver o mundo de ponta cabeça, como fazem os/as

capoeiristas jogando, vadiando, é por si só um ato transgressivo e antirracional, não acham? Como sugere Santos:

{...} o jogo de corpo, o jeito sincopado de agir como ser-no-mundo do malandro é um ato de resistência contra saberes hegemônicos que têm como base a racionalidade. Esses saberes “eurocentrados” negam o corpo em sua inteireza como um dos lugares atravessado por grafias psicofísicas, que geram outras lógicas epistemológicas para além do cartesianismo. (SANTOS, p. 97, 2020)

Assim, a ludicidade¹⁵ e a malemolência exprimem o tom da brincadeira perigosa da capoeiragem: não existe capoeiragem sem vadiagem, sem brincadeira. As danças dramáticas¹⁶, os brinquedos populares: maracatu, boi bumbá, caboclinhos, cavalo marinho e o frevo são pensadas em nossa metodologia como estruturas basilares para processos criativos de números circenses. Por exemplo, a utilização de técnicas coreográficas do frevo aplicadas por *aramistas* durante a sua apresentação. Dito isto, acreditamos que existem muitas possibilidades para serem investigadas, transcriadas e reinventadas pelas artes circenses no chão Brasil, no que diz respeito às potencialidades criativas que habitam as periferias, *pelíferias*, brasileiras. O potencial de ações estéticas, éticas, políticas e educacionais que acontecem nestas bordas da sociedade brasileira são desobedientes, anticoloniais, não respeitam as normas eurocêntricas de pensar e agir com o corpo. Estas técnicas corporais fazem uso de outras lógicas organizativas para desenhar com o corpo provocações cênicas sistematizadas alicerçadas no risco cotidiano. Não seguem uma lógica narrativa linear europeia. Sigamos no fluxo do movimento...

Truque 3: O começo do começo do movimento

"Meu quintal é Maior que o Mundo!"
(Manoel de Barros, 2015)

Pois bem, leitores/as, voltemos ao início desta conversa. O título deste artigo traz um questionamento importante sobre a condição comportamental do/da artista circense:

¹⁵ Em alguns momentos de sua história a capoeira foi defendida por alguns praticantes como apenas uma luta. Ainda que haja praticantes que defendam esta ideia na atualidade, o que todos concordam é que sem a energia do berimbau, a musicalidade que nos toca a alma, não existe capoeira.

¹⁶ Conceito apresentado pela primeira vez no Brasil por Mario de Andrade em 1934 para definir os folguedos, os brinquedos populares da região do nordeste. Este conceito foi utilizado pela primeira vez pelo músico inglês Granville Bantock em 1909.

atleta ou artista? Eis a questão. É de fundamental importância para compreensão dessa dualidade *corporexistencial* considerarmos o fato do/a atleta competir com adversários/as ou consigo mesmo, se auto desafiando, sem uma preocupação estética intencional. O/A artista de circo desafia a si mesmo brincando com a força da gravidade ou com a morte tendo a linguagem como sua fonte primária. Ou seja, o risco, a fragilidade humana representada pela presença do/da artista no picadeiro exprime a materialidade de um corpo fugaz que manipula o destino para se tornar poesia. Os objetivos destas duas performances - atleta e artista -, neste sentido, são bem diferentes. A natureza intencional e disciplinar de um/a atleta não visa penetrar no universo comunicacional e sensorial essencial para o/a artista.

Elencaremos agora algumas experiências descolonizadoras nas artes circenses desenvolvidas em um contexto pedagógico e criativo que fizemos parte nos idos dos anos 1990/1991. O início deste processo de formação institucional em circo aconteceu dentro de uma perspectiva de circo-social.¹⁷ Estes espetáculos foram encenados por Lau Santos e são eles: **“Na Volta que o Mundo Dá”**¹⁸ (CE), **“Um Circo bem BraZileiro”**¹⁹ (PI), **“Chez Zumbi”**²⁰ (França). A base dramatúrgica desses espetáculos circenses foram: a literatura de cordel, histórias, símbolos e objetos da cultura nordestina, ritmos nordestinos, capoeira, danças afro-brasileiras, mamulengos etc.

O primeiro espetáculo, **“Na Volta que o Mundo Dá”**, teve toda a sua criação feita com jovens em situação de rua em Fortaleza, no Estado do Ceará. Suas histórias pessoais, suas experiências nas ruas (mortes, assaltos etc.) compuseram uma dramaturgia de desafios acrobáticos da relação da vida com a morte. Utilizamos perna-de-pau e bonecos gigantes também. No segundo espetáculo, **“Um Circo bem BraZileiro”**, criado na cidade de Teresina no Piauí, encontramos jovens que tinham uma outra realidade. Eram

¹⁷ A terminologia Circo Social, no início dos anos 1990 (século XX), não tinha, ainda, se consagrado como um conceito operacional para promoção da cidadania e transformação social.

¹⁸ Iniciamos um trabalho com artes circenses na cidade de Fortaleza (CE) associado à ONG Barraca da Amizade em parceria com a Cia. francesa de circo *ÔCirque*. O Projeto de circo da ONG Barraca da Amizade foi financiado pelo SECOURS/CATHOLIQUE.

¹⁹ Espetáculo circense criado com jovens carregadores da CEASA /PI no ano de 1993. Hoje existe uma escola de circo que funciona no bairro, Escola Vivendo e Aprendendo, coordenada por Alfredo Peres - um dos jovens aprendizes nos idos de 1993.

²⁰ Espetáculo criado em parceria com Cia. francesa de circo, *ÔCirque*, coordenada por Gilles Audejean e Valerie Fratellini. Jovens aprendizes de circo, de outra escola de circo de Teresina, Escola Zoim, coordenada por Frank Mamu, também fizeram parte desta montagem. Neste espetáculo foram apresentadas experiências com cavalos e todo elenco viajou para uma *tournee* em terras francesas.

carregadores de mercadorias do Ceasa. Neste contexto, descobrimos que eles/elas já tinham um certo conhecimento da arte de malabarismo. Praticavam malabarismo com objetos como: pedras, madeiras e frutas da Ceasa. Sendo assim, aproveitamos o contexto e incorporamos no espetáculo alguns truques com estes objetos. O terceiro espetáculo, **“Chez Zumbi”**, teve características singulares e foi desenvolvido no Piauí e na França. Contou com a participação de artistas franceses da Cia ÔCIRQUE. Toda dramaturgia deste espetáculo foi criada a partir de um cordel sobre Zumbi dos Palmares - um fato curioso é que no espetáculo existia um cavalo negro chamado Zumbi; danças com cavalos, redes de dormir e cestos de palha foram inseridos nos números apresentados.

Chamamos atenção para o fato de que a arte da capoeira foi uma ferramenta pedagógica utilizada durante a criação dos três espetáculos. É importante ressaltar ainda que nos três espetáculos comentados, as técnicas basilares das artes do circo que fizeram parte de toda formação destes estudantes estavam assentadas estética e pedagogicamente na Escola Francesa de Circo. Portanto, integrar a ideia de brasilidade com as técnicas corporais afro-brasileiras colaborou para que não nos distanciássemos dos valores culturais nos quais estavam inseridos estes jovens aprendizes de circo. À vista disso, a produção dos números/truques circenses se mantinha conectada com a realidade sociocultural local.

O redimensionamento das técnicas circenses a partir das realidades culturais e cotidianas nascidas nas ruas foi um fator determinante para que estes jovens compreendessem a diferença entre a noção de risco-cotidiano, demarcado pela violência das ruas, e o conceito de risco-estético, um risco que, neste caso, se torna uma ferramenta artístico-pedagógica. A abordagem estética da noção de risco desassociada das ações violentas fruto da necropolítica²¹ - que objetiva exterminar jovens negros/as das periferias - nos ajudou a entender este conceito dentro das artes do circo. Os artistas franceses Julie Larchance e Pierre Venne, comentam que para eles o circo é “{....} sinônimo de perigo,

²¹ É um conceito criado pelo pesquisador/professor e filósofo camaronês Achille Mbembe. O conceito tem como função demonstrar que na sociedade Capitalista os governos escolhem quem deve viver e quem deve morrer. Ou seja, nas sociedades capitalistas, os governos, promovem políticas genocidas que restringem o acesso de certas populações a condições mínimas de sobrevivência. Expulsam estes indivíduos para as regiões periféricas das cidades.

de risco e este é sem dúvida o que o diferencia de outras formas de arte da cena.” (LARCHANNE; VENNE, 2004, p.245)²².

O truque anticolonial defendido como tese neste artigo faz parte de muitas histórias que potencializam estrategicamente a brasilidade e suas corporeidades como potências pedagógicas e criativas nas artes circenses. Nesta ação corpo-poética utilizamos as noções de corpo cunhada como corpo-arquivo (TAVARES, 2012) e corpo-arma (TAVARES, 2012) e as transformamos em *corpobrasilidade*. Um corpo que indicia transformações estéticas, éticas, étnicas, pedagógicas e políticas no campo das artes circenses. Os espetáculos que comentamos neste texto foram apresentados na França e chamaram atenção por sua singularidade ao adequarem as técnicas circenses tradicionais, eurocêntricas, ao universo encantado dos folguedos e danças brasileiras. Como diz o poeta Manoel de Barros (2015): "**Meu Quintal é Maior do que Mundo!**"

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Manoel. *Meu Quintal é o Maior do Mundo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- GABER, Floriane. *Nassaince d'un Genre Hybride*. In: **Le Cirque Au Risque De L'Art**. WALLON, Emmanuel (org.). Paris: Actes Sud-Papier, 2002.
- LACHANCE, Julie. VENNE, Pierrette. *L'École Nationale de Cirque de Montréal: une approche pluridisciplinaire*. In: GOURDON, Anne-Marie. **Les Nouvelles Formations de L'Interprète: Théâtre, Danse, Cirque, Marionnettes**. Paris: CNRS Éditions, 2004. P. 243-252.
- GLISSAN, Edouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- LIBERAC, Antônio Cardoso Simões Pires. **Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá – Três personagens na capoeira**. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2002.
- SANTOS, Laudemir Pereira (Lau Santos). *Contradramaturgia e Corp.oralidades Pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia*. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.
- SANTOS, Lau. *A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência*. **Revista da ABPN**, v.12. n.31, 2020.
- TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de Guerra- arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- ZAMBRANO, Pilar Echeverry. *Pedagogias do corpo na educação de matriz africana de Salvador*. In: SUÁREZ, Lucía M.; CONRADO, Amélia; DANIEL, Yvonne. (org.) **Dançando Bahia: ensaios sobre dança afro-brasileira, educação, memória e raça**. Salvador: EDUFBA, 2023.

²² {...} synonyme de danger, de risque, c'est sans doute ce qui le distinguait des autres formes d'art de la scène" (2004, p.245)