

O corpo negro no circo: reflexões por uma prática circense afro-orientada¹

Maré Santos de Oliveira²

RESUMO

Este trabalho tem a intenção de levantar reflexões sobre o fazer circense no Brasil, destacando recentes emergências da cena do circo negro brasileiro. Apesar de não ser um consenso entre artistas circenses, o termo circo contemporâneo passou a ser utilizado no final dos anos 1990, principalmente em um contexto europeu. Esta pesquisa reflete sobre possibilidades de criações em circo contemporâneo, dentro de uma perspectiva afrocentrada, tendo como pontos de partida práticas da dança e do teatro negro brasileiros, no intuito de propor encruzilhadas entre técnicas tradicionais circenses e expressões artísticas da diáspora negra.

PALAVRAS-CHAVE: Circo negro brasileiro; Arte afrodiaspórica; Circo contemporâneo.

ABSTRACT

This work aims to raise reflections on the circus arts in Brazil, highlighting recent developments in the Brazilian black circus scene. Although not a consensus among circus artists, the term contemporary circus began to be used in the late 1990s, mainly in a European context. This research reflects on possibilities for creations in contemporary circus, within an Afrocentric perspective, drawing on practices from Brazilian black dance and theater, with the intention of proposing intersections between traditional circus techniques and artistic expressions of the black diaspora.

KEYWORDS: Brazilian black circus; Afro-diasporic art; Contemporary circus.

1: Do que minha avó ri?

Costumo dizer que minha presença nas artes do circo iniciou seu processo de enraizamento à medida que comecei a questionar sobre relevantes ausências nos espaços circenses. No princípio dessa trajetória, as referências que constituíam meu imaginário dialogavam muito com o Circo Moderno³ e o Circo Novo⁴ e pouco com as narrativas e estéticas que faziam sentido ao meu corpo negro. Nas escolas que frequentei e nos espetáculos que assisti, corpos semelhantes aos meus, quando existiam, eram minoria.

¹ Este trabalho foi desenvolvido com o apoio do edital PIBIC/CNPQ 2020, no Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Profa.Dra. Lilian Freitas Vilela.

² Maré Oliveira (nome social de Marina Santos de Oliveira) é artista do teatro, do circo, do corpo. Com formação em licenciatura em arte-teatro, pelo Instituto de Artes da UNESP, pesquisa práticas de circo afro-orientadas. Pessoa trans não-binária.

³ Compreende-se como Circo Moderno a estrutura de espetáculos formada no final do século XVIII por meio da iniciativa do militar Philip Astley (1742 – 1814). (BOLOGNESI, 2009)

⁴ O Circo Novo é a denominação instaurada em 1990, para definir o movimento de artistas circenses, que saíram às ruas da França, nos anos de 1970. (BOLOGNESI, 2018)

Expressões vindas do *ballet* clássico conduziam os movimentos do corpo, enquanto as opções de figurino para pessoas que, tal qual a mim, foram socializadas como mulheres se resumiam a diferentes modelos do mesmo *collant*. Eu não me via nessas roupas e, apesar de entender a importância da técnica, não me contentava em repetir inúmeras vezes os mesmos truques até chegar a uma suposta perfeição. Sempre quis outras referências, outras músicas, outros gestos, outras roupas e, principalmente, outras histórias.

Eu me lembro do processo criativo da minha primeira cena circense. Ela seria apresentada no Espaço Escola Arena de Artes⁵, escola de circo que eu frequentava na época, e o público era principalmente formado pelos familiares dos alunos. Minha avó iria me assistir e eu passei semanas me perguntando sobre o que ela gostaria de ver. Naquela época, eu também frequentava aulas de introdução a linguagem da palhaçaria ministradas por Vanessa Rosa, artista do riso que pesquisa comichões a partir de referências negras e afro-indígenas. Nestes encontros, estávamos, justamente, pesquisando sobre nossa árvore genealógica e o que levava nossos mais velhos ao riso. Ao longo dessas pesquisas, passei boas horas sentada à mesa da cozinha de minha avó, Maria, que quando criança ajudava sua mãe a lavar roupas no rio próximo à casa onde moravam em Baependi, sul de Minas Gerais. E o que não conseguimos lembrar juntas, foi encontrado por meio de buscas acerca da cultura das lavadeiras de rio. Aprendi cantos de trabalho, assisti a inúmeros registros audiovisuais e, aos poucos, desenvolvi uma cena de circo chamada *Lençóis*, que procura criar intersecções entre algumas técnicas de tecido acrobático e gestualidades comuns às lavadeiras de rio durante o exercício de seus trabalhos. Em *Lençóis*, o tecido representa uma roupa a ser lavada, portanto, o aparelho é manipulado a partir de gestos que fazem alusão ao processo de lavar roupas, como as ações de esfregar, torcer, bater e estender. A narrativa das lavadeiras também é expressa pela partitura corporal deste trabalho, por meio das mãos que carregam uma bacia sobre a cabeça, os cantos vocalizados e o corpo que se agacha para interpretar a lavagem.

Ao entrar em cena entoando um canto de trabalho, com o tecido acrobático dentro de um balde levado acima de minha cabeça, percebi que ali, naquele momento, meu corpo se fez presente. E parte das ausências que me incomodavam nos ambientes circenses se

⁵ Espaço Escola Arena de Artes foi uma escola privada de circo, que atuou entre os anos de 2014 e 2018 na região de Santo Amaro, bairro localizado na zona sul da cidade de São Paulo.

dissiparam com a potência de minha voz, que levou ao picadeiro um pouco da história dos que vieram antes de mim, fazendo-os presentes também. Vó Maria, que estava assistindo à apresentação na plateia, se emocionou nesse dia. E eu percebi que as referências que tanto procurava nos grandes espetáculos de circo estavam, o tempo todo, perto de mim.

Desta maneira, direcionando os olhares e ouvidos às vivências que constituíram a mim e as mais velhas que me acompanham, encaminhei minhas experimentações circenses a partir de investigações “desde dentro”. Seguindo o pensamento exposto por Luciane Ramos Silva (2017), utilizo, aqui, o termo “desde dentro” para me referir à busca por uma criação nas artes do circo que tenha como referencial “o percurso consciente acumulado” por mim, a minha memória corporal. Com gestos e narrativas inspirados nas histórias que vivi e que me foram contadas, eu me desafio a levar aos picadeiros uma perspectiva sobre o circo que se relacione com as culturas e saberes da diáspora africana no Brasil.

A história das artes circenses que nos é apresentada tem bases estéticas e epistêmicas pautadas no norte hegemônico. Das bibliografias que contam sobre a estruturação do Circo Moderno, em Londres, no final do século XVIII, passando pelo Circo Soviético⁶ e suas metodologias, no início do século XX, até chegar ao Circo Novo, originário da França, datado a partir dos anos 1970, o que vemos é uma história dirigida e protagonizada por corpos que não são os daqui, da América do Sul. Não tenho como objetivo desconsiderar as válidas contribuições europeias para as artes do circo, mas sim entender como ampliar as possibilidades de se fazer circo no Brasil, partindo de vivências pessoais e ancestrais somadas às pesquisas artísticas e acadêmicas acerca da presença de pessoas negras nas artes do corpo.

2: O circo que nasce na encruzilhada

Ao caminhar por estudos e reflexões trilhados acerca das danças e teatralidades afro-brasileiras, procuro compreender como se realizam os processos artísticos afro-diaspóricos na cena circense paulistana, a partir de minha experiência como artista afrodescendente nesse cenário e território. A escolha desse trajeto se dá pela influência dessas linguagens artísticas no movimento que entendemos como Circo Contemporâneo. Expressão circense reconhecida por contemplar em suas produções a hibridização de técnicas, o Circo Contemporâneo

⁶ Aqui, o termo Circo Soviético é empregado para denominar o movimento circense russo, do início do século XX. (BOLOGNESI, 2018).

incorpora os processos criativos da dança e do teatro na elaboração de suas obras (OLIVEIRA, 2020), tendo como resultado criações estruturadas por ferramentas que vão para além das tradicionais técnicas circenses. Esse caráter híbrido enriquece não somente as artes do circo, como também alimenta esta pesquisa ampliando os caminhos possíveis para as reflexões e construções que proponho neste campo ainda pouco estudado na academia.

É também de característica heterogênea a composição de outro eixo edificante deste estudo, as culturas afro-brasileiras. Como forma de garantir sua sobrevivência, as culturas negras no Brasil passaram por processos de transformação, por meio de interações e intersecções com os saberes e costumes de povos indígenas e europeus. Leda Maria Martins expõe esses processos utilizando o termo “encruzilhadas”. Segundo ela, na filosofia iorubá e na cosmovisão banto, as encruzilhadas simbolizam um “local sagrado de intermediações entre sistemas de instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2003). Sendo assim, quando aplicado sobre as culturas afro-brasileiras, esse termo descreve o entrecruzamento de diferentes referenciais que constituem estas culturas.

A partir desse entendimento, também encontro no termo “encruzilhada” a representação das práticas circenses que proponho nessa pesquisa, ao promover diálogos e intersecções entre algumas das culturas afro-brasileiras e as artes do circo.

3: Meu corpo é toda memória

Por ser uma extensão de meus fazeres artísticos, esta pesquisa procura inscrever em texto, parte das linhas que escrevo corpo-oralmente. Compreendendo a corpo-oralidade a partir das elaborações de Cíntia Paula Lopez (2019), como sendo a oralidade expressa no corpo e por meio dele, uma “memória revivida e recriada”, os saberes que aprendemos em comunidade e compartilhamos garantindo sua continuação. A comunidade na qual está enraizado meu aprendizado e hoje oferece boa parte das sementes e frutos que nutrem minhas produções é o grupo familiar guiado por Maria Andrade dos Santos, minha avó materna.

Como relatado anteriormente, conversas com vó Maria têm sido um fértil campo de autoconhecimento e reconhecimento. São também suas memórias que me indicam possíveis histórias a contar por meio de minhas obras. E esse recordar coletivo não acontece somente por meio de diálogos, mas também ao observar nossos corpos.

Desde que tive os primeiros contatos com escritos de Leda Maria Martins (1997; 2002) a respeito do corpo sendo um lugar da memória, reflito sobre as lembranças e saberes inscritos em gestos cotidianos. E como parte dessas reflexões, observo possíveis padrões de gestualidade e movimento presentes em nossa comunidade-família. Nesse trajeto, algumas perguntas me instigam: Será que a maneira como movimento meu quadril se assemelha com as movimentações dos quadris de minha avó, mãe e tias? Será que o jeito como eu mexo a colher de pau dentro da panela se parece com o ‘mexer a colher’ de vó Maria? E o modo como ela lava roupa, se aparenta com o meu?

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/*corpus* não apenas repete um ato, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, 2002, p. 88)

No documentário dirigido por Carmen Luz⁷, intitulado *Um Filme de Dança* (2013), há uma frase enunciada por Clyde Morgan⁸ que diz o seguinte: “Por que dançar? Para não esquecer ou para lembrar.” A dança, os movimentos e a gestualidade seriam, portanto, uma maneira de resgatar memórias, histórias e conhecimentos, e seria também uma forma de seguir adiante, de promover a continuidade de toda essa bagagem que carrega as vivências e experiências de ser pessoa negra em diáspora no Brasil.

São dessas observações e questionamentos que colho referências para reconstruir em performances as memórias, tradições e saberes daquelas e daqueles que vieram antes mim. Esta prática de observar gestualidades amplia minhas possibilidades de criação em circo, pois me permite realizar a confluência entre técnicas tradicionais circenses e gestualidades e estéticas advindas de outros registros corporais.

⁷ Carmen Luz é cineasta, dramaturga, coreógrafa, curadora e diretora de espetáculos, nascida no Rio de Janeiro. O longametrage *Um Filme de Dança*, citado neste trabalho, foi dirigido e produzido por ela e teve seu lançamento realizado em 2013.

⁸ Nascido nos Estados Unidos, o bailarino, coreógrafo, professor, músico e artista plástico Clyde Morgan chegou ao Brasil na década de 70, para atuar como diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, permanecendo no cargo entre os anos de 1971 e 1980.

Na cena *Lençóis*, por exemplo, os truques no tecido acrobático são desenvolvidos em partituras guiadas pelas rítmicas do samba de coco. E a presença dessa expressão artística e cultural é notada, na cena, enquanto musicalidade, corporalidade e narrativa. Como encontrar a firmeza e o peso da terra em um aparelho tão leve, pendurado nos ares? Como alcançar uma intersecção, uma encruzilhada, entre práticas tão diferentes, tão opostas?

Em *Lençóis*, utilizo as técnicas de circo como ferramentas para contar uma história. Desta forma, tais técnicas não são o propósito final da cena, mas são utilizadas como ferramentas e veículos da mensagem a ser compartilhada. Sendo assim, ao criar a partitura corporal de *Lençóis*, me preocupei em escolher truques e formas que possibilitassem a transmissão desta história e, sobretudo, que permitissem a confluência das técnicas circenses com as rítmicas do samba de coco. Após a introdução, em que entro em cena com o tecido acrobático dentro de uma bacia, enquanto entoo cantos de lavadeira e simulo uma lavagem de roupas, tal qual foi descrito anteriormente neste texto, me direciono ao tecido dançando conforme o ritmo da música. Ao subir no aparelho acrobático, mantenho o ritmo do coco marcando suas batidas em outras partes do corpo, já que meus pés, neste momento da cena, já não alcançam mais o solo. Estas partes do corpo são, principalmente, os ombros, braços e quadril. Também me concentro em não perder a relação com o aparelho e seu papel dentro da narrativa.

Algumas figuras e truques executados no aparelho foram escolhidos por possibilitarem estabilidade ao meu corpo e a mobilidade do tecido. Portanto, ao desenhar os movimentos e acrobacias que seriam realizados durante a cena, me atentei e dei prioridade aos que permitiriam manter o ritmo do coco e representar, corporalmente, a história a ser contada. Por esse motivo, esta cena não contém os arriscados truques característicos do circo tradicional, por exemplo. *Lençóis* não tem como objetivo final a demonstração de técnicas que simulem ou proponham o risco, a superioridade humana perante objetos e leis da natureza. Ele faz parte de uma linha de pensamento e criação circense em que a performance e o conteúdo são mais relevantes do que a periculosidade e dificuldade dos truques realizados.

Quando comecei meus estudos nas artes do circo, meu intuito era acumular a maior quantidade de truques, força e flexibilidade possíveis, sem considerar as características do meu corpo e o ritmo do meu processo, e sem refletir sobre a necessidade de tudo aquilo no meu desenvolvimento artístico. Como resultado da sobrecarga de treinamentos, ganhei

tendinites e uma pequena frustração por não alcançar o tão sonhado espacate perfeito. Após algumas sessões de fisioterapia, com os ombros já recuperados e com um pouco mais de compreensão sobre quais treinamentos fazem bem ao meu corpo e quais referências desejo empregar em meus trabalhos, decidi criar uma nova cena.

A *Caminho do Mar* teve seu processo criativo iniciado em 2017 e, desde 2018, é apresentado em festivais e encontros de circo pelo país. Nesta obra desenvolvida em uma lira circense, apresento estudos de movimentos que têm como objetivo promover uma encruzilhada e um diálogo entre algumas técnicas circenses e gestos oriundos das danças dos orixás. Este nome foi escolhido, pois, a princípio, a partitura corporal da cena foi desenvolvida a partir de gestos que representam Oxum e Iemanjá, orixás das águas. E também, pelo fato de a cena ter sido construída em cima de uma base narrativa, criada por mim e utilizada como orientação cênica, que sugere o mar como rota de um possível retorno e reencontro pessoal e ancestral. Estas religiões de matrizes africanas, iorubás, assim como a mitologia dos orixás, me acompanham e me guiam desde criança e fazem parte não só do universo religioso que me cerca, mas também dos campos estéticos e culturais que me constituem.

A cena *A Caminho do Mar* também utiliza técnicas circenses que possibilitam movimentações, expressões e gestualidades capazes de sustentar a encenação e a narrativa da cena. Na partitura corporal, além dos gestos que se referem a Oxum e Iemanjá, são utilizados gestualidades que representam Exu, Ogum, Oxóssi, Nanã e Xangô. Foram escolhidos os orixás cujos gestos eram mais familiares a mim e que melhor confluíam com a partitura desenvolvida e com a narrativa utilizada como base. Sendo Exu o orixá que sempre está presente e sem o qual não é possível estabelecer uma comunicação entre humanos e orixás (PRANDI, 2001), ele foi, como de costume em práticas religiosas, o primeiro a ser apresentado. De Exu, a partitura corporal buscou representar o movimento contínuo, que promove diferentes dinâmicas e transformações. Já o gesto de Ogum, orixá associado à manipulação do ferro, à metalurgia e à guerra, é interpretado durante o ápice da cena, quando as movimentações, assim como a trilha sonora, se tornam mais aceleradas e intensas. De Oxóssi, a partitura utiliza a gestualidade que representa seu Ofá, em uma movimentação que adapta uma tradicional figura executada na lira a fim de realizar o gesto deste orixá. A gestualidade de Nanã é a segunda a integrar a partitura, representando uma conexão com o

saber ancestral guardado por ela. Assim como o gesto de Ogum, o de Xangô também é apresentado no ápice da partitura. Ele é o que dá estopim a essa mudança rítmica, fazendo alusão ao trovão, força da natureza associada a Xangô. O ouro e o autocuidado de Oxum são representados pelo gesto que faz referência a seu espelho, e provocaram ao corpo cênico expressões de quem se vê e quer ser visto. Já Iemanjá, orixá que, entre outras características, é associada ao equilíbrio emocional, tem seu gesto interpretado durante um movimento acrobático em que o corpo se mantém equilibrado na lira por meio da região pélvica.

Como elementos cênicos, são colocadas no palco, durante a apresentação, folhas de poder, como manjerição, alecrim, lavanda e pétalas de rosas brancas. Aprendi com minha mãe a fazer banhos com essas ervas. Banhos para acalmar, curar e proteger.

Foi ao longo do processo criativo de *A Caminho do Mar* que comecei a sentir necessidade de experimentar outras técnicas e saberes corporais, além do circo. Ao desenvolver a partitura, tive dificuldades para dançar, notei que algumas partes do meu corpo, como ombros, braços e quadris estavam enrijecidos e condicionados a fazer somente determinados movimentos, os cotidianos e os necessários para as acrobacias aéreas. A prática de aparelhos aéreos dentro das artes do circo, muitas vezes, requer movimentações que exigem uma grande performance corporal, tanto para realizar os exercícios de maneira íntegra, quanto para evitar acidentes. Por esse motivo, o ensino dessas técnicas costuma trabalhar com treinamentos repetitivos e intensos, que podem tornar mecânica a mobilidade do corpo.

Ao perceber em mim esse enrijecimento físico e cênico, procurei outras práticas corporais, como as danças dos orixás, bem como danças populares brasileiras e capoeira. E ao experienciar essas linguagens, compreendi que além de outros referenciais para a construção de narrativas, a arte circense que me interessa produzir também requer outras referências corporais, não só as que provêm do circo. Tais práticas contribuem para a ampliação de referenciais utilizados nas criações de circo contemporâneas, ao apontar possibilidades para o emprego de elementos da cultura afro-brasileira e afro-diaspórica nestas produções circenses. Indicando, assim, maneiras para o desenvolvimento de obras que compõem e constroem o cenário de circo negro brasileiro.

4: Considerações finais: estamos aqui!

“E da próxima vez que te perguntarem onde estão as pessoas negras,
tenha na ponta da língua: estou aqui!”
(Música Prot{agô}nistas – Composição Vinícius Ramos; Espetáculo Prot{agô}nistas, 2019)

O processo de transformar em texto esta pesquisa, que já vinha sendo escrita corporalmente, me fez perceber que, diferente do que eu acreditava no início, os disparadores destas reflexões e ações não foram as ausências percebidas no cenário de circo contemporâneo no Brasil, mas, sim, as possibilidades geradas a partir da presença de determinados corpos.

Por ter como objetivo levantar reflexões e traçar possibilidades para um fazer circense afrorreferenciado, e por compreender que as existências negras no Brasil são plurais, este trabalho não intenta determinar formas e estéticas, mas discutir como promover práticas de circo contemporâneo que partam de referenciais para além das eurocentricidades.

Mesmo que possamos observar no cenário circense contemporâneo algumas quebras de paradigmas com relação ao tradicional virtuosismo, aos espaços utilizados nas apresentações, e às estéticas trabalhadas, ainda é comum encontrar no ensino de circo orientações que têm como referência padrões corporais e gestuais advindos de danças clássicas europeias, como a ponta pé, perna em *retiré*, formas em linhas retas e pouca mobilidade na região do quadril.

Ao aproximar esta pesquisa às epistemologias e técnicas corporais das danças e teatros negros, pude encontrar possibilidades de promover encruzilhadas (MARTINS, 1997) entre esses registros corporais e as técnicas circenses.

Ademais do que foi exposto neste artigo, considero interessante ampliar a reflexão sobre trabalhos que apresentem referenciais para além dos praticados e difundidos pela Europa hegemônica, a fim de compreender as narrativas e estéticas propostas por artistas negros da cena de circo contemporâneo, e continuar os processos de pesquisa e prática por um fazer circense afrorreferenciado.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mario Fernando. **O novo-velho circo**. Revista Moringa – Artes do Espetáculo. v.9, n.2, p.55-62, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43624>. Acesso em: 3 nov. 2020.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo**. O Percevejo Online. v.1, n.1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/issue/view/40>. Acesso em: 8 out. 2020.

LOPEZ, Cíntia Paula. **CORPO-ORALIDADES: Um mergulho do corpo dentro da comunidade-terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá** - in: Caderno do GIPE-CIT, Salvador, ano 23, n. 42 Corpo, poética e ancestralidade. 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, v. 1.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: corpo, lugar de memória** - n. 26(Jun. 2003) – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997 (Coleção Perspectiva).

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo**. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>. Acesso em: 11 nov. 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.

UM filme de dança. Direção e produção: Carmen Luz. Brasil, 2013. 90 min.