

ESCUITA DE VOZES CIRCENSES: MAPEAMENTOS SOCIAIS E SAÚDE

Tábatta Iori Thiago (Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP)¹
Neide das Graças de Souza Bortolini (Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP)²
Luciana Crivellari Dulci (Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP)³

RESUMO

Tendo em vista o “Mapeamento decolonização e saúde do artista circense” realizado no período pandêmico – fevereiro a março de 2021 – com a participação de vários artistas circenses, no contexto nacional, é realizada uma análise dos dados acerca de práticas circenses desumanizadoras, bem como da necessidade de transformações nos processos pedagógicos e artísticos.

PALAVRAS-CHAVE

Circo; risco; decolonialidade; interseccionalidades; segurança.

RESUMEN

En vista de la "Cartografía descolonización y salud de los artistas circenses" realizado en el período pandémico - febrero a marzo de 2021 - con la participación de varios artistas circenses, en el contexto nacional, se ha hecho un análisis de datos sobre prácticas circenses deshumanizadoras, así como la necesidad de transformaciones en los procesos pedagógicos y artísticos.

PALABRAS-CLAVE

Circo; riesgo; decolonialidad; interseccionalidades; seguridad.

Este estudo, iniciado em 2021, é decorrente de um projeto aprovado no edital de número 23, de Pesquisas artístico-culturais pela Lei Aldir Blanc Estadual, de 2020, e tem, como objetivo, conhecer as vicissitudes das pedagogias das artes circenses, explicitando algumas problemáticas do contexto brasileiro, especialmente ligadas às práticas de risco de lesões ou até mesmo de morte. Nessa perspectiva, são analisados os cruzamentos entre

¹Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e orientanda das professoras Neide Bortolini e Luciana Dulci. E-mail: tabatta.thiago@aluno.ufop.edu.br. Artista e pesquisadora circense, atriz, bonequeira e arte-educadora.

² Professora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e na Licenciatura em Artes Cênicas, ambos da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: neide.bortolini@ufop.edu.br.

³ Professora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e no Departamento de Ciências Sociais, ambos da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: luciana.dulci@ufop.edu.br.

pedagogias circenses, experiências profissionais, formação complementar em outras artes, consciência corporal e técnicas de segurança, bem como a situação de vida associada ao autocuidado, à saúde e à sobrevivência. Foi realizada uma coleta de dados, através de um formulário *online* intitulado de “Mapeamento decolonização e saúde do artista circense”. O questionário trouxe importantes dados quantitativos e, especialmente, qualitativos, no que se refere às vivências circenses – formação e prática – entre marcas colonialistas do ensino das artes circenses, incidindo em reflexões relativas às interseccionalidades.

Participaram, livremente, setenta e quatro artistas circenses, que vivem em diferentes regiões do Brasil, em resposta a este formulário, acerca de suas formações, experiências, situações de trabalho e lesões sofridas ao longo da vida profissional. Além disso, as perguntas dão destaque às pedagogias ou processos de ensino-aprendizagem que acompanham a formação. Foram aferidos, ainda, os acidentes letais mencionados nas trajetórias circenses de pessoas vinculadas aos participantes. A metodologia de pesquisa escolhida, portanto, é a participante (CARVALHO, 2009), onde é explicitado, nas perguntas do mapeamento, um posicionamento artístico e político. O objetivo é analisar os dados coletados e compartilhar resultados de forma dialógica, e ainda convidar esses participantes para uma discussão acerca das reflexões que permeiam essa pesquisa.

Assim, através das vinte e três perguntas deste formulário *online*, foi possível perceber que havia muita gente disposta a refletir sobre as práticas circenses. Tantas pessoas que sofreram perdas pessoais devido ao risco letal de algumas habilidades do circo ou que tiveram a experiência de lesão corporal em suas práticas circenses. Artistas questionando as atuais pedagogias de ensino-aprendizagem, assim como tantas outras pessoas reconhecendo conceitos e ideias novas. Artistas circenses espalhados por mais de quarenta cidades diferentes do Brasil, trataram de suas experiências, através de questões mediadas pelas redes sociais (em virtude da pandemia), o que presencialmente, não seria possível, em tão pouco tempo.

A análise inicial dos dados sinaliza para a necessidade de melhores condições de trabalho em torno do autocuidado e aponta algumas mudanças em pedagogias relacionadas à educação somática, à consciência corporal e ao uso adequado de técnicas circenses em acordo com normas de segurança. Foram consideradas significativas as vozes circenses que abordam o interesse na desconstrução de paradigmas colonialistas – padrões de vida socialmente construídos no período colonial que ainda permeiam o contexto atual – que permita rever posições, tendo em vista as questões de corporeidade,

de gênero, de raça (cor) e de desigualdade social que abrangem a vida e o trabalho em circo. Segue uma análise desses dados coletados que partiu da “escuta” no processo de leitura, tabulação, redação, entre tantas partilhas e direções dadas. Fica expressa a gratidão a cada artista participante desse mapeamento que abre possibilidades de pesquisa. Que este estudo, entre tantas vozes, seja uma contribuição para melhores condições de trabalho e autocuidado em circo.

I. *Brasis circenses*: coleta e análise de dados

O Mapeamento foi iniciado no dia 04 de fevereiro de 2021, através das redes sociais Instagram e Facebook, a partir da aceitação em participar e do livre consentimento de artistas que se interessaram em responder ao questionário. Encerrou – se no dia 06 de março de 2021, com partilhas de setenta e quatro artistas circenses, com idades entre vinte e cinquenta e quatro anos. Sessenta e quatro desses participantes têm suas origens no Brasil e nove em países da América Latina, mas residindo, atualmente, no Brasil.



Figura 1 – Distribuição da origem dos participantes pelas regiões do Brasil e América do Sul⁴.

A região de maior incidência é o Sudeste, com vinte e quatro artistas residindo em São Paulo capital e interior desse estado; treze morando no Rio de Janeiro e interior do mesmo estado; onze em Minas Gerais, entre Belo Horizonte e interiores, e dois no

⁴ Fonte: Elaborado por Tábatta Iori (2021).

Espírito Santo. A região com média incidência é o Nordeste e as outras regiões do Brasil sinalizam poucos artistas residentes. O Sudeste pode ser o lugar mais habitado pelos artistas que responderam ao formulário do mapeamento, talvez por esta ser a região onde há mais escolas de formação em circo, ou ainda porque as pessoas artistas possuem maior acesso às redes sociais da Internet nesta região. Como a divulgação do mapeamento foi feita através do impulsionamento do Instagram, o Sudeste seria, muito provavelmente, a região mais atingida, já que é a mesma de residência da artista proponente desta pesquisa.

A artista mais jovem, dentre os que responderam ao formulário, tem vinte anos de idade. O mais velho tem cinquenta e quatro anos. Com um pouco mais de 10% – um total de oito respostas –, a idade mais frequente foi vinte e seis anos. Há sete respostas de pessoas com trinta anos e seis de participantes com trinta e dois anos. Quatro artistas com vinte e quatro e outros quatro com trinta e um anos. As idades vinte e oito, trinta e quatro, trinta e sete e quarenta e um anos têm, cada uma, três respostas. Isso permite pensar em uma maioria de jovens adultos, entre 26 e 32 anos de idade, compondo a amostragem de circenses que acessou e respondeu ao questionário online.

O gênero que mais se apresenta é o feminino, com 51,4%, ou seja, trinta e oito respostas. Com 39,2% é afirmado o gênero masculino; com 5,4% das respostas preencheram o campo “outros” e 4,1% se reconhecem como não “binaries”⁵. A partir dessas respostas é possível constatar o alto índice de mulheres na prática circense. Aparece no decorrer dos depoimentos narrativas de incômodo e questionamentos sobre o machismo presente no circo. Fica evidente que existe sexismo e machismo, e que há a objetificação do corpo feminino nessa profissão, uma vez que as performances femininas ainda são colocadas em posições que exploram a sensualidade. E ainda existe diferenciação das modalidades circenses, supostamente, mais voltadas para mulheres e outras para homens, a exemplo do contorcionismo, mais atribuído para mulheres, e da acrobacia de solo ser mais praticada por homens. Observando os 9,5% de respostas que não se identificam com o binarismo, é possível vislumbrar perspectivas de questionamento da construção binária de gênero – determinada histórica e socialmente pelo sistema colonizador – com padrões de comportamentos ainda presentes na prática circense, tais como os modelos eurocêntricos que exaltam os corpos magros, brancos e obedientes.

⁵ O termo “binaries” está sendo usado para se referir ao não-binário, numa alusão ao chamado gênero neutro.

No reconhecimento de raça (cor), fica evidente o quanto as artes circenses ainda são majoritariamente praticadas por pessoas brancas. Esse dado demográfico é importante no Brasil e sinaliza posições sociais, lugares de fala, de ocupação e de destaque. Mais de 50% das respostas (trinta e nove pessoas), se reconhecem como brancas, apenas uma se entende como indígena e duas indicaram ter cor amarela. Treze pessoas se veem como pardas e nove como pretas. No campo “outros” também apareceram nove reconhecimentos, o que é bastante aceitável, sabendo-se da diversidade das origens possíveis dos respondentes.

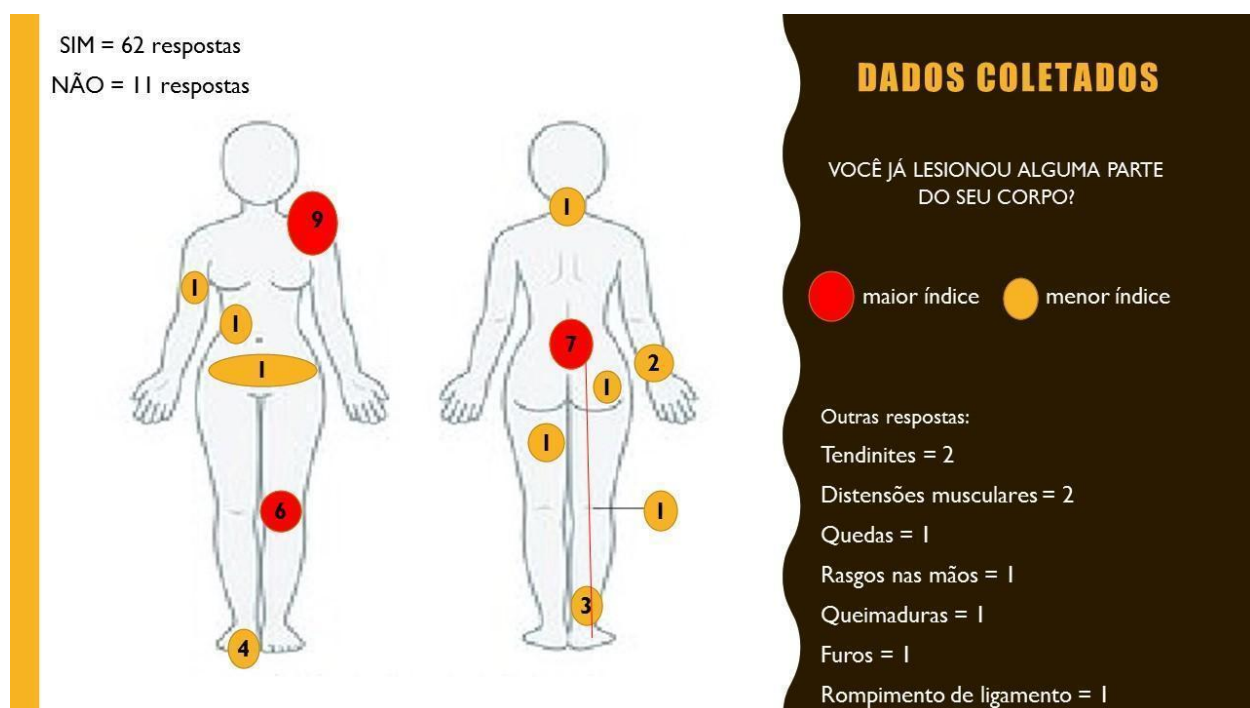


Figura 2 – Ilustração do número de pessoas e das partes do corpo mais lesionadas pelos participantes⁶.

A maioria dos artistas que responderam a esta pesquisa tem um tempo mediano ou curto de prática e de trabalho nas artes circenses. Oito dos participantes afirmam ter dez anos de vivência no circo; sete dizem ter seis anos e quatro pessoas afirmam estar nesta área entre sete, quinze e vinte anos. Dos setenta e quatro participantes do mapeamento, sessenta e quatro passaram pela experiência com lesões em seus corpos. Das regiões do corpo lesionadas, a mais relatada foi, primeiramente, os ombros, depois a coluna lombar e os joelhos. Trincamento do calcâneo dos pés e dedos apareceram com quatro respostas, sendo que houve três indicações de lesões nos tornozelos, duas para os

⁶ Fonte: Elaborado por Tábatta Iori (2021).

pulsos e uma resposta para cada uma das seguintes partes do corpo: pescoço, braço, costela, quadril, glúteos, coxa e nervo ciático. Além disso, foi possível coletar outras manifestações de lesões tais como tendinites e distensões musculares, provenientes de quedas, além de rasgos nas mãos, de furos e de rompimento de ligamentos.

Quarenta e dois desses artistas afirmam que se lesionaram fazendo aula, treinando e/ou ensaiando. Sete pessoas contam que se lesionaram durante a apresentação e dezesseis relatam que já se lesionaram em ambas as situações. Três afirmam que passaram por essa experiência também dando aulas. Dois participantes expressam que a lesão foi por conta do desgaste de anos de prática e uma pessoa diz que foi no momento da montagem do picadeiro. Nesse sentido, tais situações poderiam ser consideradas acidentes de trabalho.

As pessoas foram questionadas sobre a necessidade de interromper totalmente suas práticas por causa da lesão. Nas respostas afirmativas solicitou-se que elas contassem por quanto tempo ficaram paradas. Quarenta precisaram parar a recuperação e esse tempo de pausa para retornar ao trabalho. Para algumas pessoas o tempo de pausa durou apenas poucos dias, para outras meses e, para outras até dois anos. Vinte e dois participantes relatam que seguiram suas práticas normalmente e destes, dez afirmaram terem adaptado seus treinos para não forçar tanto a área lesionada. Três pessoas esclareceram que não puderam parar porque o trabalho circense era a principal fonte de renda naquele momento.

Quando questionados se fizeram algum acompanhamento médico ou alguma prática de fortalecimento ou regeneração dessa parte do corpo lesionada foram obtidas as seguintes respostas: trinta e cinco confirmam que sim. Trinta e um respondentes afirmam que não. Oito fizeram acompanhamento médico, aparecendo, inclusive, duas afirmações de pessoas com cobertura de plano de saúde particular. Outras duas relatam terem feito tratamento pelo SUS, sendo que uma delas ainda se encontra em uma fila de espera, aguardando tratamento, no momento da resposta ao questionário online. Doze pessoas se recuperaram através de fisioterapia, quatro pela acupuntura e duas alegaram fazer alongamentos. Uma pessoa disse se recuperar através do repouso, duas com tratamento por massagem; enquanto outras duas alegaram praticar natação. Já outras três pessoas optaram pela prática de fortalecimento muscular. Uma delas pela musculação e quatro fizeram acompanhamento profissional ou personalizado. No que se refere a uma perspectiva de melhora completa, trinta e sete afirmam que conseguiram curar-se totalmente da lesão sofrida, mas vinte e nove responderam negativamente, sendo assim, cinco disseram que convivem com dores e três expressaram que ficaram com sequelas para sempre.

Após questões que indicam as experiências pessoais de lesão no mapeamento, as perguntas questionaram os participantes sobre conhecer alguém que tenha se lesionado, ou até falecido, fazendo alguma atividade circense de alto risco, sem pleno domínio técnico, ou sem condições de segurança adequadas. Mediante essa pergunta, quarenta e um artistas afirmaram ter presenciado conhecidos, amigos ou colegas fraturar-se e, vinte e um relatam que sabem, ou presenciaram, situações na prática circense que levaram artistas a óbito. As modalidades circenses mais mencionadas, relacionadas aos acidentes e aos óbitos, foram: acrobacia aérea em tecido (três respostas), monociclo girafa (três respostas), erro técnico (três respostas), cama elástica (duas respostas), acrobacia de solo (duas respostas) e pirofagia (duas respostas). A maioria dos artistas não especificou as modalidades.

A questão seguinte, do formulário, trouxe o entendimento a respeito das circunstâncias das lesões em cruzamento com as aprendizagens circenses, perguntando se a formação do artista foi suficiente para aprender a executar, de forma segura, movimentos de alto risco. As opiniões dividem-se quase que ao meio, vinte e seis pessoas afirmam que aprenderam técnicas de segurança e se sentem aptas para as modalidades de alto risco e trinta e oito artistas expressam não se sentirem aptos e que não aprenderam, de forma suficiente, técnicas de segurança, em seus caminhos de formação em circo. Cinco artistas afirmam serem autodidatas e dizem não se sentir suficientemente preparados para a execução de modalidades de alto risco; oito escrevem que tiveram que buscar e aprofundar conhecimentos sobre segurança fora da instituição de ensino que faziam parte e, por fim, outro(a)s três artistas afirmam não praticarem modalidades de alto risco.

Desde a questão anterior foram questionados quanto aos conhecimentos que seriam mais importantes para que o artista circense tenha um bom preparo para executar essas atividades de alto risco. Vinte e seis sinalizam a importância da consciência e da boa preparação corporal e vinte e dois acreditam que aprender noções de segurança é fundamental para um bom preparo técnico. Dentre as muitas outras atividades consideradas complementares às práticas circenses foram mencionadas, com maior frequência: a importância de se saber montar o aparelho (sete respostas), a consciência do risco (sete respostas), conhecimento de anatomia (seis respostas) e prática de alongamento (seis respostas). A partir destas respostas fica claro que os artistas circenses necessitam de um amplo conhecimento em diferentes áreas e, apesar de todas se relacionarem, é importante a presença de estudos e treinos aprofundados para que o risco

de lesionar o próprio corpo diminua, sendo fundamental o contínuo processo de aprendizagens complementares à formação inicial do artista circense.

As questões finais do formulário foram as mais qualitativas, com perguntas expressando posicionamentos políticos. A décima oitava questão apresentava a visão de que a pedagogia de ensino-aprendizagem das artes circenses ainda ser movida por padrões e aspectos colonialistas. A pergunta feita, na sequência, era para saber, na percepção deles, em quais aspectos a prática circense contemporânea se aproximava e se afastava de uma metodologia decolonial. O conceito foi apresentado na pergunta com o objetivo de provocar reflexões e futuros debates. Artistas que responderam a esse mapeamento acolheram o debate proposto, mesmo desconhecendo o tema em profundidade ou, até mesmo, abordando-o pela primeira vez. Muitas pessoas responderam sobre colonização e decolonialidade, ainda que vários outros artistas pareçam ter sentido insegurança para responder, já que houve um alto índice de respostas variando entre “não sei” ou “sem resposta”.

Quantitativamente, trinta por cento dessa amostra afirmou não se sentir confiante para responder a essa questão, mostrando que o conceito de pedagogia decolonial ainda é incipiente no debate atual, inclusive para as artes circenses, necessitando outros encontros, debates, pesquisas e reflexões sobre o tema. No entanto, apesar do questionamento complexo, os outros setenta por cento das pessoas conseguiram elaborar alguma reflexão, apontando a carência e a necessidade que os artistas circenses apresentam sobre a construção de novas perspectivas para a formação nas artes circenses. Muitos artistas escreveram que o circo tem seu berço de origem na tradição europeia e, por isso, há marcas e padrões colonialistas desses elementos destacados: a branquitude, o virtuosismo e o exibicionismo extremos, o padrão magro de biotipo, a disciplina rígida com o treinamento, comparada ao de atletas, a competitividade, o racismo, o sexismo e o machismo. Tais padrões são também bastante associados ao circo de família e às tradições mais antigas do circo.

Por outro lado, vários participantes destacam aspectos contemporâneos no circo atual que tem uma visão mais inclusiva como o circo social e o próprio circo de rua. Paradoxalmente, alguns participantes afirmam que, dentre todas as artes, o circo sempre foi a de linguagem menos preconceituosa e que cada modalidade das artes circenses tem origens em diferentes etnias. Contudo, a desvalorização que essa arte sofre se dá porque vivemos em uma sociedade que não valoriza os saberes práticos, segundo C.J.:

“Acredito que o circo, como prática corporal, carrega essa potência decolonial. Muitas práticas circenses bebem de fontes das mais variadas etnias, como o chicote, por exemplo, prática do povo cigano, a acrobacia e o contorcionismo, que usam da yoga, os malabares, que têm origem nos povos amarelos e o bastão que vem das artes marciais e é historicamente usado pelos povos havaianos e africanos. O que a gente vive hoje, muito atrelado ao neoliberalismo, é a colonização dos corpos pela ausência dos movimentos e hiper valorização do intelecto. O entendimento de que o que/quem faz trabalho braçal, não serve pro trabalho intelectual/mental. Mas enfim, é um papo longo” (C.J., 31 anos).

Outros artistas destacam alguns aspectos que aproximariam as artes circenses de uma metodologia decolonial, sugerindo assim, proposições de mudanças e o desejo de construir novas perspectivas e metodologias tais como a democratização de escolas de circo com profissionais capacitados (W.K., 32 anos); apresentações gratuitas em comunidades periféricas (K.J., 23 anos); uma metodologia de ensino que abrange a multiplicidade de corpos, gêneros e credos (Y.L., 33 anos) e o reconhecimento das corporalidades populares enquanto potência e saber (L.C., 35 anos). “O ensino de técnicas de circo só se apegam a fundamentos decoloniais na medida em que aceita a multiplicidade de corpos, gêneros, aparências, credos religiosos e diversidade social” (Y.L., 33 anos).

O participante M.E. recorda que, como as escolas de circo são recentes – visto que o circo advém do ensino pautado na oralidade e na prática passada de geração para geração, dentro das famílias tradicionais –, ainda falta uma profundidade didática em seu ensino-aprendizagem. “Penso que o circo passou por um processo didático recente, que ainda estamos colhendo os frutos. Antes os saberes circenses eram mantidos pelas famílias, hoje temos o circo em diversos locais, mas sem uma profundidade didática” (M.E., 36 anos).

Algumas respostas dialogam mais diretamente com o tema da pesquisa. G.C lembra que no Brasil há muitas referências, ainda não exploradas, e eu acrescentaria, muito pouco visibilizadas e difundidas: “Oitenta por cento do que estudei teve base no circo europeu... quando na verdade aqui no Brasil o que mais temos é referências não exploradas... como os reisados, nosso terapeuta do riso hotxuá etc.” (G.C., 38 anos). A importância de uma metodologia das artes circenses que abrace e valorize as singularidades de cada pessoa é algo destacado pela artista L.C., onde também expressa a possibilidade de diálogo entre o circo e as práticas ancestrais indígenas e afro-brasileiras:

“Acredito que o circo contemporâneo vem para desconstruir algumas técnicas, mas ao mesmo tempo se baseia na técnica dita tradicional... Também acredito que uma prática circense em que valorize as qualidades de cada pessoa seja o melhor caminho para uma criação artística genuína e sincera, entretanto um preparo físico e técnico específico do circo é importante e vemos que esse

conhecimento milenar vem de diversas partes do globo. Mas, no Brasil, ele ainda vem muito da Europa, EUA e Rússia. Mas acredito que temos muito a aprender com a ancestralidade indígena de nosso país e afro-brasileira, na qual muitas práticas poderiam ser bases para o circo” (L.C., 28 anos).

Como as artes circenses são um conjunto diverso da união de muitas linguagens e modalidades artísticas, e apesar de todas elas necessitarem de um bom preparo e treinamento físico específicos, o circo traz uma gama de possibilidades de diferentes investigações e pesquisas, porém pouco exploradas e difundidas. Pensar que ainda há a reprodução de modelos e formatos de ensino eurocêntricos, que são moldes trazidos de anos e que, muitas vezes, não condizem com a pluralidade de corpos que existe no Brasil, é entender a importância da criação de novas metodologias e pesquisas científicas, e/ou práticas, para o circo. O quanto a rítmica e o samba de coco nordestino não seriam ótimas referências de ensino sobre musicalidade, consciência corporal e identidade afro-brasileira para os artistas circenses? Ou até mesmo, a própria ginga, fluência, direcionamento e jogo da Capoeira de Angola não seriam estratégias de fortalecimento do corpo, de diálogo com a modalidade de acrobacia e de complemento para a investigação de uma performance circense abrasileirada? O circo já é uma linguagem plural, necessita de espaços, subsídios e financiamentos para desenvolver pesquisas e trabalhos que dialoguem e difundam as tantas epistemologias brasileiras e afro-ameríndias.

A participante E.M. fala sobre uma grande dificuldade, ainda, em construir metodologias decoloniais nas artes circenses:

“O circo é uma linguagem extremamente colonializada e as mobilizações que vejo tentando se afastar disso são muito incipientes e muito poucas a ponto de dificilmente conseguir criar uma linguagem própria. Mesmo as práticas que buscar fazer recorte de raça ou gênero ainda se mantêm criando um conteúdo colonizado e formas ou metodologias eurocêntricas [...]” (E.M., 30 anos).

A próxima resposta destacada escreve o quanto os livros e pesquisas sobre as artes circenses ainda são eurocêntricos e expressam o racismo estrutural ainda imbuído e reproduzido nas agências ou empresas contratantes que solicitam artistas circenses com esse biotipo europeu:

“Acredito no circo sempre contemporâneo à sua época. Vejo muitos materiais de pesquisa e livros se baseando em uma história eurocêntrica do circo, não vejo como única verdade, vejo o circo diverso, em minha pesquisa pessoal estudo o circo brasileiro que bebe em diversas fontes da cultura popular que essa se formou com influências de outros países da África e da América latina e de povos originários. Ainda vejo pouco acessível a história da trajetória do circo no Brasil, conhecemos pouco. Também faço uma problematização da pessoa negra no circo ou melhor a falta dela em palcos e lugares de destaque onde possamos ver sua beleza, habilidades e admiração. No mercado de trabalho agências, empresas que trabalham com eventos muitas vezes solicitam

perfil de pessoas brancas com corpos magros. Vejo isso como um padrão colonial que é preciso quebrar, as pessoas simplesmente não problematizam, elas simplesmente continuam reproduzindo esse padrão racista.” (L.O., 28 anos)

A artista L.M. escreve que uma prática colonial que ainda acontece no circo é a de mulheres sempre ocupando papéis coadjuvantes: “Mulheres ocupando espaços de *partners*, ao invés de protagonizar a cena (na mágica, na palhaçaria ou em acrobacias solas e malabares)” (L.M., 37 anos). Nas respostas abaixo é possível perceber alguns padrões de masculinidade tóxica que ainda existem na prática circense, apesar de estarem em processo de mudança:

“A prática circense ainda se apegua a muitas tradições tóxicas, como o virtuosismo em habilidades por exemplo, e que já vem carregado de mais tradição como a machista, porque só é foda o malabarista, o homem branco. Mulheres ficam com atividades que mostram seus corpos, e corpos padrões. Isso está em transformação, agora mais do que nunca. Mas ainda existem aqueles e aquelas que prezam pela permanência da tradição opressora” (S.M., 32 anos).

“[...] tem muita coisa preconceituosa que deve ser revista, esquetes clássicas, normalmente trazem a mulher como um ser a ser cobiçado, quando toma susto ou está com medo "imitam" o que eles acham que é o gay ou o feminino. Já os negros são vistos como servos e os brancos os espertos, os bons. Os negros sempre vêm caricaturados e muito exagerados, tendo as mulheres descritas como a nega maluca, de seios fartos, bocão, cabelão, bundão. Todas essas questões de preconceitos e mais outras devem ser revistas, discutidas, transformadas ou banidas” (C.A., 34 anos).

A resposta destacada abaixo, da artista L.C, corrobora diretamente com esta pesquisa, pontuando a importância de uma metodologia decolonial na formação nas artes circenses e explicitando que o Circo Social já atua nesta perspectiva pelos lugares que ele ocupa e pelo público que ele atinge:

“Acredito que o Circo Social seja uma abordagem pedagógica que propõe uma metodologia decolonial enquanto perspectiva libertária e que atua no território, principalmente nas periferias urbanas. Penso que quando reconhecermos as corporalidades populares enquanto potência e saber, as estéticas circenses contemporâneas terão como referência de consciência e preparação corporal matrizes de movimento das danças populares e da capoeira. É importante que referenciais decoloniais estejam presentes nos cursos de formação em Circo e também na Educação Básica. É importante também a criação de um Curso de Licenciatura em Artes Circenses. A formação continuada de professores circenses é fundamental. O pensamento decolonial circense precisa cada vez mais estar no ambiente universitário” (L.C., 35 anos).

Algumas respostas destacam também a importância das ocupações artísticas e políticas e a troca de experiências e saberes entre os artistas de rua, como parte de uma decolonialidade possível e que já acontece atualmente: “Eu sou artista de rua, então aprendi com outros artistas de rua em ocupações por Argentina, Chile e Brasil... em si a passagem de conhecimento da maneira que aprendi já é descolonial. Já que são espaços de questionamento do processo colonizador eurocentrado” (A.K., 24 anos). G.L. expressa a democratização da performance como uma prática decolonial:

“[...] acredito que a socialização e a democratização da performance artística já estejam na contramão dos processos coloniais, que tanto prezam pelo acesso limitado da arte às classes abastadas. Nesse sentido acredito que as manifestações de rua sejam um bom caminho para se pensar práticas desgarradas dessa lógica imperialista e de consumo” (G.L., 22 anos).

E por fim, o artista I.B. expressa que a experiência de ir para as ruas e para a estrada democratizando a arte é um modelo metodológico decolonial, diferente dos moldes que impõem padrões de qualidade aos trabalhos artísticos, necessitando que os artistas se enquadrem para serem valorizados:

“Sou da seguinte opinião, a arte circense, principalmente o malabarismo, ela se aproxima desse modelo metodológico quando ela sai debaixo das lonas, de quatro paredes e teatros e começa a ocupar a rua, a comunidade, a estrada, através do experimento pessoal de cada artista... e se afasta quando os modelos de apresentações ditam se o artista é bom o suficiente para estar em um grande palco, acabando a valorização de artistas que não se sujeitam a esse modelo (editais)” (I.B., 24 anos).

Nesta questão como um todo aparece, principalmente, o ensino formal das artes circenses como algo colonialista, por ainda não ser tão acessível e reproduzir padrões tradicionalistas em sua pedagogia. Já as manifestações e artes de rua aparecem como decoloniais. No entanto, mesmo esse circo de rua não está totalmente livre de alguns padrões colonialistas, como descrito pela artista J.C. “Pra mim se afasta por eu ser autodidata. Se aproxima no machismo que ainda é muito forte” (J.C., 32 anos). Segundo A.M., palhaça e artista de rua, a arte de rua se aproxima de uma metodologia decolonial, porém, se afasta ao difundir referências eurocêntricas e preconceituosas: “Se aproxima quando pensamos na arte de rua, por exemplo, que democratiza o acesso, mas se afasta quando traz referências ainda muito europeias, machistas, sexistas, racistas etc.” (A.M., 32 anos).

É possível observar que essas categorias destacadas pelos participantes se cruzam e se transformam em um paradoxo, mostrando que há padrões colonialistas tanto no circo tradicional de família, quanto no circo contemporâneo e de rua. De um lado o eurocentrismo, o circo tradicional e o circo de família, destacados pelos artistas

participantes como pertencentes à categoria de colonialidade. Em contraposição, aparecem, enquanto categorias decoloniais, o circo contemporâneo e o circo social. De acordo com as características apresentadas acerca dos cursos formais e dos saberes acadêmicos em que a rigidez técnica aparece, estão assinaladas as frases que afirmam os pensamentos coloniais, na coluna da direita. Como contraponto, aparece como decolonial o circo de rua, os saberes compartilhados através das experiências empíricas e as ocupações artísticas. Depois, como elemento da categoria colonial há a transmissão tradicional do saber que é violenta, em contraponto com a liberdade criativa, a autonomia, a autodescoberta e a expressão corporal como elementos decoloniais.

De um lado há o virtuosismo, o exibicionismo, o heroísmo, a rigidez na técnica, o atletismo e a competitividade como aspectos coloniais, evidenciando a naturalização da dor em contraposição ao olhar crítico das estruturas, o ensino das artes circenses fora das famílias tradicionais, a pluralidade cultural e a difusão de saberes vindos de diferentes países como aspectos decoloniais. O sexismo, as mulheres ocupando espaços apenas como *partners*, o machismo e o padrão de biotipo, em contraponto com a multiplicidade de corpos, gêneros e credos nas artes circenses e as mulheres como protagonistas de suas performances são elementos da busca de uma decolonialidade no circo.

Na categoria colonialidade aparecem dizeres expressos pelos participantes que também reforçam a presença da branquitude, do racismo e da marginalização da cultura afro-brasileira; e do outro lado, acredita-se que a valorização da cultura popular, regional e local, sejam ações e metodologias decoloniais para o ensino do circo. A falta de subsídio público, o ingresso pago e o ensino do circo ainda foram apontados enquanto marcas elitistas pela pouca democratização do acesso às escolas e às estruturas para treinos. Tudo isso foi lembrado e podem ser elementos colonialistas da atualidade, em contraponto aos coletivos independentes de artistas, a um ensino de circo mais inclusivo, às apresentações gratuitas e à democratização de escolas de circo com profissionais capacitados, como apontamentos de ações que abrangem a categoria decolonialidade.

Na décima nona questão, a pergunta se referia aos paradigmas colonialistas inseridos na pedagogia do circo, aos prejuízos para a vida e para a saúde do artista circense. As respostas dividem-se, quantitativamente, em: vinte participantes concordam com a colocação; dezesseis outros artistas não responderam, deixando o campo sem preenchimento; duas pessoas discordaram; três declararam que não sabiam o que responder; seis responderam parcialmente a questão e outras vinte pessoas falaram de

outros temas fugindo do assunto, já que a pergunta não foi objetiva, dando margem para inúmeras respostas e colocações, mas que também expressam as opiniões desses artistas.

Uma participante expressa a crença existente no circo que é muito ligada ao formato atual vivenciado no sistema capitalista de produção: “Muitos acreditam que para ser um artista circense tem que ir além dos limites humanos, desafiar seu ser. Ser um número humano. Forçar seu corpo ao extremo.” (M.F., 30 anos). Resposta semelhante à que fala sobre os elementos de virtuosismo, rigidez e excelência pontuados na questão anterior: “O artista circense também é pressionado a dar conta do que faz de qualquer maneira, não pode falhar, tem que se mostrar perfeito” (T.O., 34 anos). As duas abaixo são as que mais se aproximaram do cerne da questão colocada. O artista G.A. traz visões das consequências geradas nos artistas circenses, e nos corpos e mentes, quando ainda em contato com esses padrões colonialistas no ensino e nas práticas artísticas:

“Acredito que seja prejudicial à um nível extremo de estresse, de baixa autoestima, de desconexão com seu próprio corpo, ao ponto de desacreditar de si mesmo, gerando um lugar de opressão muito grande. Essa pedagogia tradicional e colonialista, exclui corpos⁷, gêneros, indivíduos e individualidades, reforça o corpo e a estética padrão, eurocêntrica, muitas vezes gordofobia etc. Essa pedagogia voltada para as opressões bloqueia a criatividade e capacidade do artista superar suas próprias expectativas, dentro do que ele acreditava impossível. Da forma como é empregado esse ensino, antes mesmo do artista se superar ele já desistiu ou se lesionou ou acabou virando professor, que é o meu caso, que me afastei dos picadeiros, mas não abandonei minhas práticas, estudos e pesquisas” (G.A., 32 anos).

A artista L.C. apresenta um primeiro passo possível para o desenvolvimento de metodologias decoloniais:

“São prejudiciais para a compreensão de uma corporeidade autoral. O pensamento colonialista estabelece um treinamento físico que não respeita o aprendizado corporal, padroniza e cria uma mentalidade de competição. É importante estabelecer espaços de aprendizado onde a alteridade seja uma premissa. Circo é diversidade e não massificação e objetificação humanas. Se libertar de práticas utilitaristas é um primeiro passo para desenvolvermos metodologias de ensino decoloniais” (L.C., 35 anos).

A última questão mais qualitativa é a vigésima (as outras três últimas foram solicitar contatos desses artistas e acerca de sugestões ou críticas a este trabalho) e perguntava se o(a) artista circense achava possível desenvolver uma metodologia para a preparação técnica do artista circense que desconstruísse paradigmas colonialistas. Enquanto metodologia não colonialista as pessoas falam que é preciso superar a tradição europeia com foco nas práticas de autocuidado, elas falam da importância de se estabelecer conexões na prática circense com outras culturas originárias, com uma

⁷ O termo “corpas” está sendo usado atualmente para se referir aos corpos femininos.

abordagem própria do Brasil e da América Latina. Apontam a importância da mudança deste paradigma colonial e, a artista L.C. fala da importância da união dos artistas circenses e do trabalho em rede com práticas libertárias.

Apesar da maioria concordar com a importância da criação de uma metodologia decolonial, também aparecem reflexões que afirmam que é possível o desenvolvimento de uma metodologia decolonial, porém, não é o mais importante neste momento, mas sim, entender a dificuldade que existe em difundir esses métodos que perpassam paradigmas coloniais, e que é necessário lutar por melhores condições de trabalho, de espaço e tecnologias para as artes circenses (J.B., 30 anos). Outras respostas que discordam da questão colocada expressam que o circo já está para além de qualquer preconceito (P.H., 46 anos), não necessitando de movimentos raciais ou filosóficos que irão polarizar os artistas (W.K., 32 anos). E para finalizar a participante I.A. acredita que “tudo está em constante movimento e colocar isso em uma metodologia só nos fecharia em outra caixa” (I.A., 24 anos).

II. Reflexões pedagógicas em curso

Esses tantos dados coletados demonstram a necessidade de estudos e pesquisas acerca da decolonialidade na pedagogia das artes circenses. Os artistas estão atentos com essa temática, porém há poucas ou nenhuma referência na área, necessitando de mais debates, redes, pesquisas, encontros e reflexões sobre o tema. Fica evidente que, para desenvolver uma metodologia decolonial, é preciso entender, primeiro, que o processo de decolonização começa dentro de cada um, de suas vidas e ações cotidianas. Decolonizar-se é um ato de mudança de hábitos, de ações e de pensamento. Pensar no desenvolvimento de uma pedagogia decolonial para as artes circenses é pensar em uma ação que traz a importância do autocuidado e da redução de lesões corporais e, até, de mortes de artistas circenses. O circo trabalha diretamente com o risco físico, social e artístico (MANDELL, 2016). Assim, é fundamental que sua metodologia de ensino-aprendizagem fortaleça o praticante, elevando sua autoestima e devolvendo referenciais que passem pela sua identificação pessoal.

Com isso, contrapondo-se às respostas da questão sobre decolonialidade, em que aparece que o circo de rua, supostamente, traria elementos decoloniais mais evidentes do que as escolas de circo formais, com a questão que trata sobre a formação do artista, fica nítida a importância das escolas. No que se refere ao autocuidado dos alunos e alunas,

mesmo que não tenha sido apontado nas escolas citadas, um acompanhamento direto com profissionais como fisioterapeutas ou disciplinas que tratam profundamente a educação somática, há todo um cuidado quanto à prevenção de lesões ou à regeneração corporal etc. Os estudantes dessas escolas, além de terem um espaço equipado para treinos diários, saem mais preparados em relação ao conhecimento sobre segurança no circo, por terem contato com professores que, de alguma maneira, em suas aulas, abordam essa temática do autocuidado. É neste sentido que as escolas circenses podem ser referências importantes nos processos de mudança social.

Não podemos falar de decolonização e de alguma transformação social sem falar do racismo estrutural tão engendrado no Brasil, que atinge e perpassa todos os campos, principalmente os educacionais e culturais que, são marginalizados, ou extremamente precarizados pela política atual e histórica: machista, sexista, racista. Importante relatar que apareceu, na amostragem desse estudo, que as artes circenses são praticadas, maioritariamente, por pessoas que se reconhecem como brancas, explicitando que a classe pobre e periférica tem menos acesso ao circo. Em seguida, é necessário entender as questões estruturais para modificá-las, sejam nas micro ou macro esferas políticas.

Assim, também, é necessário reconhecer os artistas afro-ameríndios brasileiros no circo e a falta de referência de suas epistemologias nativas no circo. Neste sentido é importante reconhecer a dimensão do chamado circo social, que desde a década de 1990 vem incluindo em projetos crianças e educadores negros e negras na cena circense⁸. O mínimo que a pedagogia do ensino das artes circenses pode fazer é redimensionar esta perspectiva junto com seus participantes. Um caminho possível é o diálogo entre as danças e as manifestações afro-brasileiras e indígenas e a prática circense. Fortalecer a identidade brasileira e afro-ameríndia dos praticantes de circo é dar um passo à frente no aniquilamento do racismo estrutural, onde, as pessoas compartilhem a luta por conquistas mais humanitárias e pela qualidade de vida daqueles que sofrem, diariamente, com a exclusão e o preconceito enraizados em nosso contexto histórico.

Ermínia Silva, pesquisadora e referência dentro das artes circenses, contribui com o pensamento da preservação da história do circo e de seus agentes, fala que as famílias tradicionais, que tinham a oralidade como fonte primária pedagógica, já estavam produzindo conhecimentos há mais de duzentos anos através de seus corpos e caminhos

⁸ Há o trabalho primoroso da Rede Circo do Mundo na busca por mapear todos os projetos sociais de circo ainda existentes no Brasil, diagnosticando suas maiores dificuldades, para construir ações de luta.

traçados. Ela afirma a importância de exaltar o passado vivo nas pedagogias antirracistas que trazem a vida das pessoas para seu próprio processo pedagógico, incluindo e dando valor a essas vidas marginalizadas e invisibilizadas pelo estado, e assim, fortalecendo a identidade brasileira e construindo pontes e redes de afeto e de luta. Em sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, a autora registra histórias familiares e de outros artistas antigos de circo, ao contribuir para a memória circense (SILVA, 1996, 2003).

Através das respostas sobre as lesões e falecimento de artistas em circo, observa-se a naturalização da dor que está intrínseca a essa arte, onde mais da metade dos participantes do mapeamento já passaram pela experiência de lesionarem os próprios corpos. A espetacularização das performances se sobrepõe ao autocuidado, adoecendo os corpos física e psiquicamente, na medida em que desrespeita os limites da saúde, provocando danos, muitas vezes, permanentes. Essa responsabilidade não é apenas dos artistas-professores e de seus métodos de ensino, pois, apesar do cuidado de si e da questão da segurança e do risco no circo estarem diretamente ligados ao individual, ao coletivo e à educação, há um contexto histórico social, cultural e político, em que sempre houve descaso, com poucos recursos para as artes circenses.

O circo é resultado de uma resistência de anos no campo das políticas públicas, extremamente escassas nessa área artística. É preciso pensar estratégias para o fortalecimento e a criação de uma cultura de segurança do circo que, além de ser parte da pedagogia, se tornem políticas públicas para resguardar o artista e seu ofício ao proporcionar melhores condições de trabalho, de pesquisa e de saúde.

De modo geral, parece-nos ser necessário repensar os modos de se fazer Circo realizados tanto pelos denominados tradicionais quanto por aqueles que se formaram em escolas de Circo, autodidatas, Circo social, festivais, etc, [...] com o intuito de manter procedimentos, técnicas e tradições que são positivas e engrandecem essa arte, além de modificar as que dificultam o desenvolvimento da segurança e de outros aspectos no âmbito circense, estabelecendo um diálogo entre o que se herdou e as inovações tecnológicas do contemporâneo (BORTOLLETO, 2015, p. 215).

Sendo assim, desenvolver uma metodologia decolonial de ensino nas artes circenses é, além de transformar as metodologias impostas, organizar-se coletivamente para criar melhores condições de estudo, de trabalho e dos processos de formação e de atuação do artista circense de forma mais inclusiva e anticolonialista, em contextos educacionais e artísticos.

REFERÊNCIAS CITADAS

BORTOLETO, M, FERREIRA, D.L, SILVA, E. **Segurança no circo**: questão de prioridade.1 ed. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015.

CARVALHO, Ademar de Lima; MARIANI, Fábio. Pesquisa Participante: um recorte teórico acerca da abordagem de pesquisa e suas influências epistemológicas. **Revista da Faculdade de Educação**. Ano VII no. 12 (Jul./Dez. 2009). Disponível em <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ppgedu/article/view/3648>>, acesso em 09 de agosto de 2021, às 9:10.

MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. **Revista Sala Preta**. vol. 16, n. 1, 2016. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>> acesso em 09 de agosto de 2021, às 9:00.

SILVA, Erminia. As multiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do seculo XIX e inicio do XX. 2003. 370p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280997>> Acesso em: 7 de agosto de 2021, às 14:00.

SILVA, Ermínia. **O circo**: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, 1996. Disponível em <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279775>> acesso em 09 de agosto de 2021, às 10:00.