

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Luana Coelho da Silva Gomes

**CONFLUÊNCIAS DA DANÇA E DO CIRCO NA FORMAÇÃO DO DANÇARINO  
CONTEMPORÂNEO**

Belo Horizonte  
2023

Luana Coelho da Silva Gomes

**CONFLUÊNCIAS DA DANÇA E DO CIRCO NA FORMAÇÃO DO DANÇARINO  
CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Graduação em Dança da Escola de  
Belas Artes da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial para o título de  
Licenciada em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Córdova  
Christófaro

Belo Horizonte

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

### “CONFLUÊNCIAS DA DANÇA E DO CIRCO NA FORMAÇÃO DO DANÇARINO CONTEMPORÂNEO ”

**LUANA COELHO DA SILVA GOMES**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 12 de julho de 2023 pela banca constituída pelos membros:

**Orientador(a):** Profa. Dra. Gabriela Córdova Christófaro

**Examinador(a):** Prof. Dr. Paulo José Baeta Pereira

Belo Horizonte, 23 de outubro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Jose Baeta Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 23/10/2023, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 24/10/2023, às 23:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?  
acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2738911** e  
o código CRC **994B2BF6**.

---

Referência: Processo nº 23072.264740/2023-29

SEI nº 2738911

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, Flora, Ludmila, Netinho e Luísa, pelo apoio, suporte e carinho, e às minhas mestras e mestres, pela partilha.

"A dança é uma parte da vida que está em nós!" (GONTIJO, 2016, p. 68).

## **RESUMO**

Esta monografia aborda as possíveis confluências da Dança e do Circo como perspectiva para a formação em dança contemporânea. A pesquisa teve como objetivo descrever e refletir sobre uma proposta de ensino-aprendizagem em dança, a partir de elementos confluentes da dança e do circo, tendo como contexto o Estúdio ID Investiga Dança, localizado na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. O estudo, de caráter qualitativo e exploratório, e com referência na pesquisa autobiográfica (ALVES, 2015; JOSSO, 2002), se desenvolveu por meio da pesquisa de referência e o entrelaçamento teórico com as experiências da autora, considerando a formação artística em Circo e em Dança e o percurso acadêmico no Curso de Graduação em Dança da UFMG. Foi possível considerar que as confluências da Dança e do Circo se constituem como possibilidade para a formação em dança contemporânea.

**Palavras-chave:** Dança. Circo. Percurso formativo. Dança Contemporânea.

## **ABSTRACT**

This monograph addresses the possible confluences of Dance and Circus as a perspective for training in contemporary dance. The research aimed to describe and reflect on a proposal of teaching-learning in dance, from confluent elements of dance and circus, having as context the Studio ID Investiga Dança, located in the city of Ouro Preto, Minas Gerais. The qualitative and exploratory study, with reference to autobiographical research (ALVES, 2015; JOSSO, 2002), was developed through reference research and theoretical intertwining with the author's experiences, considering her artistic training in Circus and in Dance and the academic path in the Graduate Course in Dance at UFMG. It was possible to consider that the confluences of Dance and Circus constitute a possibility for training in contemporary dance.

**Key-words:** Dance. Circus. Training course. Contemporary Dance.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2 ESCRITA DE SI: BIOGRAFIA PEDAGÓGICA COMO POIESIS</b>	<b>10</b>
2.1 Experiências artísticas no ambiente familiar	11
2.2 Formação artística	13
2.3 Atuação profissional	16
2.4 Graduação em Dança – Licenciatura: a expressão do movimento dançado	17
<b>3 DANÇA E CIRCO: CONFLUÊNCIAS EM MOVIMENTO</b>	<b>20</b>
3.1 Referência da Dança: consciência corporal	20
3.2 Referência da Dança: Contato Improvisação (CI)	21
3.3 Referências do Circo	22
3.4 Confluências da Dança e do Circo	24
<b>4 CURSO LIVRE DE DANÇA CONTEMPORÂNEA NO ESTÚDIO ID</b>	<b>26</b>
4.1 Estúdio ID Investiga Dança	26
4.2 Consonâncias com o Estúdio ID Investiga Dança	28
4.3 Proposta pedagógica: confluência da dança e do circo	29
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>36</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Se o corpo faz uma pergunta a si, é porque nele já se inaugurou uma vontade de pesquisa. Isso, em dança, envolve a dor e a delícia de interrogar o passado para poder repreender a pisar o chão a partir de si. Nessa genealogia de si, crítica por natureza, inaugura-se *no corpo como* corpo um processo de invenção impulsionado pela busca da dança de cada um, como sugeria Isadora Duncan, uma vez que “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas”. Isso nada mais é que a busca por transformar um modo particular de mover, em dança. (ROCHA, 2016, p. 114).

O Trabalho de Conclusão de Curso que resultou nesta monografia aborda as confluências da dança e do circo como perspectiva de formação em dança contemporânea. O objetivo da pesquisa foi descrever e refletir sobre uma proposta pedagógica para a formação em dança desenvolvida no Estúdio ID Investiga Dança, localizado na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais.

A pesquisa, de natureza qualitativa e exploratória, acompanha a abordagem da pesquisa autobiográfica (ALVES, 2015; JOSSO, 2002). De acordo com Alves (2015, p. 4), “A pesquisa autobiográfica consiste num estudo do sujeito, visando conhecer a trajetória de vida pessoal e profissional do indivíduo, tratando de uma descrição de momentos significativos, assim como suas relações pessoais, acadêmicas e profissionais”. Para Alves (2015, p. 2), “escrever sobre si torna-se um recurso de pesquisa e de formação sobre o cotidiano e a prática profissional docente, compondo-se como método de construção do conhecimento e de reflexão das significações do próprio fazer pedagógico.” Nesse sentido, o estudo foi desenvolvido em torno de reflexões teórico-metodológicas sobre a dança, o circo e suas possíveis confluências, a partir do meu percurso formativo e minha experiência como artista e educadora nos campos da Dança e do Circo, e da pesquisa de referência nessas áreas.

A partir da Introdução, no segundo capítulo – **Escrta de si: biografia pedagógica como poiesis**, retomo minha experiência formativa e profissional em Dança e em Circo. Através da escrita de meu percurso até o momento presente, busquei identificar minhas motivações e processos de aprendizado. Nesse sentido, a autobiografia se tornou um caminho para reflexão sobre o cotidiano, a construção do conhecimento, a formação e a prática profissional artística e docente em Dança e em Circo.

No terceiro capítulo – **Dança e Circo: confluências em movimento**, discorro sobre referenciais da Dança e do Circo relativos às minhas experiências artísticas e educativas e outras levantadas na pesquisa. Quanto à Dança, recorro aos Contato Improvisação e aos estudos de consciência corporal, em Klauss Vianna. No campo do Circo, abordo a técnica do

malabarismo e sua corporalidade. Também abordo possíveis confluências da Dança e do Circo, especialmente, em relação ao estudo do corpo e do movimento.

No quarto capítulo – **Curso livre de dança contemporânea no Estúdio ID**, apresento o contexto pedagógico do Estúdio ID Investiga Dança, bem como a proposta pedagógica de aprendizagem de dança desenvolvida a partir da articulação entre dança e circo.

Em seguida, apresento as **Considerações Finais**.

## **2 ESCRITA DE SI: BIOGRAFIA PEDAGÓGICA COMO *POIESIS*<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> O termo *poiesis*, do grego, indica a ideia de criação (FERREIRA, 2002, P. 1586).

Neste capítulo, a partir de uma perspectiva autobiográfica, estabeleci a minha narrativa do corpo como ponto de partida para retomar minha experiência com práticas, escritas, experimentações e processos artísticos autorais, em que busco ressaltar confluências da dança e do circo em meu percurso. Nesse sentido, acompanhamos Katz (2005, p. 49), para quem “A leitura do corpo deve funcionar como uma carta de orientação. Pois que se faz indispensável um guia para transitar pelo amontoado espesso de descrições que tomam o corpo que dança como seu objeto.” Aqui, a reflexão autobiográfica buscou se instaurar como uma bússola vital para reconhecer territórios do saber-fazer, na experiência de si. De acordo com Josso (2012, p. 20), “A reflexão biográfica permite, pois, um colocar-se na escuta, e uma exploração das emergências interiores (sob forma de desejos, expectativas, projetos) que desvelam uma busca ativa de realização do ser humano em potencialidades insuspeitáveis, inesperadas.” Para Josso (2012), por meio da abordagem biográfica é possível estabelecer “um caminho de si”, e, de maneira dialógica, a pesquisa autobiográfica elabora no sujeito da narrativa a capacidade de reflexão e autoavaliação de seus processos de aprendizagem e ensino.

O percurso apresentado abrange desde uma formação autônoma em cursos de formação livre e em ambientes populares de aprendizado em artes até a formação acadêmica, no Curso de Graduação em Dança - Licenciatura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Também reúne a atuação profissional, como artista circense, dançarina contemporânea, professora em técnicas circenses e professora em técnicas contemporâneas de dança vinculadas a estudos de consciência corporal. Nesse sentido, as práticas artísticas e educativas em minha trajetória ocupam um importante lugar, não somente em minha formação, mas também para refletir e construir minha prática profissional, como propõe Pereira (2020, p. 3):

Considerando que o dançar e o ensinar dança constituem conhecimentos inerentes à experiência de aprendizado no e pelo corpo, apresento os caminhos que foram e estão sendo trilhadas por mim. Vivências do meu corpo ao longo de minha história que se materializaram em minha identidade profissional. Experiências particulares, únicas, integrantes de uma tecitura viva, construindo um sentido para minha vida.

Como estado inventivo de busca de si, percorri experiências do meu percurso de fruição e aprendizado na dança e no circo, através das relações interpessoais com mestras e mestres, em processos formativos e educacionais e em saberes e fazeres que se entrelaçam com o meu cotidiano. Os aprendizados traçados, enquanto experiências de formação,

definiram territórios que tornaram possível reconhecer processos de aprendizagem e caminhos futuros de autoralidade criativa. Esta narrativa desenha um percurso desde a infância às minhas primeiras experiências artísticas que envolvem práticas e referenciais de aprendizado em artes corporais.

## 2.1 Experiências artísticas no ambiente familiar

Aos quatro anos de idade, fui alfabetizada pela minha mãe. Em casa, como um ritual sagrado, todos os dias, após o café da tarde, nós brincávamos com as letras, cores e formas. Foi assim que aprendi a ler e a escrever meu nome antes do período escolar. Nesse processo de aprendizagem, minha mãe me contava histórias que a mãe dela contava para ela, e que antes, a minha bisavó havia contado para a minha avó. Sou bisneta de rezadeira, neta de mãe de terreiro e filha de curandeira.

Em casa, a dança, a música e os rituais sempre estiveram presentes no meu cotidiano. Minha mãe acreditava que era no núcleo familiar que se aprendiam os primeiros saberes, os fundamentos da vida. E foi assim, em casa, com a minha primeira mestra, que aprendi a tomar gosto pelo aprender e compartilhar o conhecer através do lúdico, da brincadeira, da dança e dos afetos mais orgânicos.

Desde cedo, tive vivências artísticas. Meu tio Binha, que era músico de uma banda de rock progressivo, no final da década de 1980, também fazia alguns trabalhos como técnico de iluminação cênica. E foi em um desses trabalhos que conheci o Museu de Arte da Pampulha, aos quatro anos de idade. Fomos eu, minha mãe e meu tio, de fusca de cor caramelo, para um espetáculo de teatro de bonecos em que meu tio era o operador de luz. Não me lembro muito bem do trajeto, mas me lembro que o fusca era barulhento e que entramos pela porta dos fundos. Fomos direto para o teatro do Museu. Nossa, que lugar lindo, grande, iluminado e com várias formas! Não lembro do espetáculo, mas lembro das luzes. Fiquei fascinada! Atualmente, quando crio alguma narrativa de luz, ou quando monto equipamentos de iluminação, e até mesmo na operação de luz para minhas coreografias, eu lembro desse dia.

Não sei se por influência, mas acabei tomando gosto pelas tecnologias da cena, mais especificamente, pelo audiovisual em que imagem e movimento se tornam uma linguagem única e singular. E, principalmente, pela relação entre imagem e movimento que as obras de vídeo e, especialmente, as de videodança provocam como estética.

Por volta dos meus oito anos de idade, comecei a me interessar por processos de criação, apreciar imagens e registrar momentos de festejo da minha família, onde a dança e a

música sempre estiveram presentes. Na casa de minha mãe, temos uma caixa cheia de fotografias da minha família e da minha infância, o que sempre proporcionou muito material visual para a compreensão da minha realidade. Até hoje, relembro momentos através das fotografias, que me possibilitam recordar e ressignificar a minha trajetória. Desde criança, sempre gostei de ficar desmontando fitas VHS, na curiosidade de saber como é que a imagem ficava gravada dentro daquele objeto.

Também sou fascinada por cinema! Toda a minha infância e adolescência foram marcadas pelas narrativas de filmes, principalmente, brasileiros e europeus. Nessa época, meu pai trabalhava como fotógrafo no Jornal Edição do Brasil<sup>2</sup>, cobrindo matérias com outros fotógrafos sobre jogos de futebol em Belo Horizonte. Era um jornal que falava sobretudo sobre o âmbito político do estado de Minas Gerais, mas que tinha um caderno de esportes e trazia acontecimentos do mundo do futebol. Sempre frequentei o Jornal ao lado do meu pai. Adorava ver como eram reveladas as fotografias, o processo químico e físico de produção da imagem. O Jornal tinha o seu próprio estúdio de revelação e a gráfica onde imprimiam os jornais ficava no mesmo prédio. Sempre fiquei encantada por máquinas e pelas pessoas que trabalhavam nos bastidores dessa engrenagem. Uma vez, no Jornal, estavam jogando no lixo gravadores de registro de áudio, que tinham algum pequeno defeito. Meu pai pegou um e levou pra casa para consertar. Achei o máximo! Lembro que fiquei muito tempo gravando as conversas dos meus pais nas fitas, a fim de registrar o cotidiano da minha família. Ficava o dia todo gravando áudios para escrever no papel, recortando e colando ideias. Brincadeira de criança curiosa. Fiz isso até minha mãe descobrir e dar uma bronca no meu pai, dizendo para ele dar um “sumiço” no “brinquedo”.

Passei o restante da minha infância brincando de editar som com a ajuda do “Meu Primeiro Gradiente”, da minha irmã mais velha. Mesmo à pilha, ele era potente. “Sonzêra”! Depois do gravador, passei a utilizar fitas k7 para fazer as minhas montagens e muitas experiências aconteceram... Alquimia pura! Em casa, entre os meus onze e doze anos de idade, um dos meus passatempos preferidos era regravar imagens de filmes em cima de fitas do meu tio, que fazia coleção de filmes raros em VHS lançados em bancas de revista. Estragava as fitas, mas experimentava. As colagens ficaram engraçadas, sem uma narrativa coerente, mas era muito divertido fazer. Por ser fascinada por cinema, e ainda jovem para compreender a amplitude de muitas coisas, sempre pensava em como era fazer essa arte,

---

<sup>2</sup> Fundado em 1982, como Edição Mineira, o jornal semanário tinha como alicerce editorial a democracia, em um período que caminhava para o fim da ditadura militar instaurada na década de 1960. Em 1986, o jornal muda o seu nome para Edição do Brasil e começa a focar em importantes setores do estado mineiro, como político, econômico e empresarial. Com distribuição gratuita, atualmente, o informativo está presente em cerca de 30 municípios mineiros, com evidência no Triângulo Mineiro, Norte de Minas, Zona da Mata e Vale do Aço.

como era organizar as pessoas no *set* de filmagem, e em como eram as relações nos bastidores. Sabia que era muita gente junta.

No ambiente familiar também veio a iniciativa para a formação artística. Aos treze anos, ingressei no Circo de Todo Mundo<sup>3</sup>, uma Organização Não Governamental (ONG), localizada em Belo Horizonte. Precisava me comunicar, superar a timidez e gastar energia, como dizia minha mãe, e lá parecia ser um ambiente seguro e de bastante liberdade.

## 2.2 Formação artística

No Circo de Todo Mundo, iniciei os meus estudos artístico-culturais, permanecendo de 1998 a 2007. No cotidiano desse Projeto, os saberes eram transmitidos oralmente, no fazer e na repetição dos conteúdos e através das relações com os artistas mais velhos, mais experientes. O treinamento físico era pesado e de muita repetição. Era um ambiente rico de possibilidades para inventar “coisas”, um laboratório cotidiano para experimentar sequências de movimentos e coreografias. Que delícia!

No ano de 1998, durante as oficinas de capoeira, técnicas circenses e danças de salão, conheci o professor Cláudio, que havia sido ginasta do Minas Tênis Clube. Mais conhecido como Claudinho, ele ministrava as oficinas de práticas corporais, em que movimento, criação e disciplina se fundiam como paradoxo. Como valores e práticas intrínsecos às vivências artísticas e pedagógicas, o treinamento corporal não se distanciava da relação coletiva e da filosofia cotidiana de construção e de troca de saberes. Claudinho era atencioso, cuidadoso e respeitoso. Sempre pedia licença para nos tocar. Compreendi que o toque e a proximidade eram essenciais para as práticas corporais, pois lidar com o corpo do outro e o próprio corpo exige muito estudo, prudência e assertividade. Hoje, comprehendo que o Claudinho me ensinou muito além de giros, saltos, rolamentos, torções, cambalhotas e estrelinhas. Ele me ensinou a cuidar e a me importar com o outro.

Observar e abstrair eram verbos e comportamentos importantes que aprendi naquela época, e que levo comigo na minha docência e consciência do próprio corpo. Aprendi a me expressar, criar e compor, por meio da presença do meu corpo no espaço. Ainda nesta ONG, conheci o Eid Ribeiro, o Fábio Furtado e todo o pessoal da extinta Cia. Acômica, que eram, em sua maioria, atores que haviam acabado de se formar no Teatro Universitário (TU) da

---

<sup>3</sup> O Centro Recreação de Atendimento e Defesa da Criança e Adolescente Circo de Todo Mundo foi uma organização não governamental mineira, sem fins lucrativos, criada no ano de 1993, e fundamentada no Estatuto da Criança e do Adolescente e na garantia dos seus direitos humanos. O Circo de Todo Mundo priorizou as atividades artísticas circenses e culturais e a formação humana e educativa.

UFMG.

No fim do ano de 1999, o Eid e sua equipe foram convidados pela coordenadora da ONG para dirigir o primeiro espetáculo do Circo de Todo Mundo, com o título “Na corda bamba”. Como integrante do projeto, participei de uma audição simbólica, feita pelo diretor e sua equipe, para saber quais jovens tinham aptidões artísticas para compor o elenco da montagem, com estreia prevista para o ano seguinte. Eu e mais 59 jovens fomos selecionados na audição. Começamos a construção do espetáculo, que teria como estrutura narrativa um show de variedades, com dança e habilidades circenses, onde cada número/cena correspondia a uma ideia relacionada ao tema central, que era o Brasil e os seus 500 anos de colonização.

Éramos muito jovens, a maioria com trajetória de rua, na rua, em vulnerabilidade social. No Circo de Todo Mundo, as abordagens sociais se estabeleciam a partir da Educação Popular<sup>4</sup>, sendo o pensador Paulo Freire, Patrono da Educação Brasileira, a nossa maior referência. A crítica neste ambiente educativo era algo presente e se relacionava com a nossa realidade, de pessoas periféricas de um grande centro urbano. Eu não tinha muita noção do que estava acontecendo, mas senti o corpo marcado por tudo. Muitas marcas e cicatrizes ficaram, como pé que bate na terra ao som de uma alfaia.

Aos quinze anos de idade, no auge da minha adolescência, viver num circo (como alegoria) era algo, ao mesmo tempo, caótico e fantástico! Quanta liberdade! Quanta experiência! Às vezes, o caos era o que imperava, principalmente, para a subversão da realidade, em que o picadeiro e a cena se tornavam o nosso lugar de experimentação e de expressão da nossa compreensão de mundo. O circo se tornou a minha casa, onde treinar, repetir e organizar se tornou algo cotidiano e condicional. Havia me encontrado ou encontrado uma saída na vida, agora com malabarismos, piruetas, equilíbrios, desequilíbrios, danças e quedas da corda bamba. Era possível imaginar e fantasiar sobre um novo mundo.

Durante os ensaios com o diretor, eu era sempre nomeada como sua assistente, registrando os erros e direcionamentos de cena. Afinal de contas, alguém que gosta de organizar e reorganizar, editar e reeditar coisas é uma presença importante durante um processo de criação. Experimentar e editar é algo inerente ao processo de composição cênica. Aprendi muito! Foi através dessa ONG que tive a oportunidade de conhecer artistas e nomes importantes de Belo Horizonte e de Minas Gerais, que me mostraram possibilidades profissionais e me instigaram a vivenciar outras realidades.

Durante esse período, a minha rotina, além de frequentar o ensino regular, eram os

<sup>4</sup> A Educação Popular é um movimento pedagógico e político tipicamente latino-americano. No Brasil, Paulo Freire foi um dos principais disseminadores deste método. Embora o movimento tenha surgido antes, ele ganhou força nos anos de 1960, no contexto de resistência à ditadura militar (NEVES, 2020)

treinos e ensaios do espetáculo. Nos anos de 2000 e 2001, saímos em “gira”<sup>5</sup> por todo o estado de Minas Gerais, integrando o Circuito Telemig Celular de Cultura<sup>6</sup>. Nos anos de 2002 e 2003, com a nossa segunda montagem, o espetáculo de variedades “Folias Tropicais”, sob a direção de Eid Ribeiro, que integrava dança, circo e música. Mesmo precoce, estava consciente do que estava fazendo. Aprendi a gostar do que eu fazia.

No Circo de Todo Mundo, realizei os meus primeiros trabalhos profissionais. Uma pena que nessa época não tínhamos o recurso de registro que temos hoje em dia. Teríamos muitas imagens fantásticas! Chegávamos na cidade, montávamos a estrutura na praça e apresentávamos o nosso espetáculo. Desmontávamos a estrutura no mesmo dia e, no dia seguinte, partíamos em direção a outra cidade, na mesma região. Fomos também para outros estados, como Santa Catarina, Rio de Janeiro e Goiás. Era sensacional viver como artista. Conhecer várias pessoas, culturas e modos de viver. Tenho tudo na memória. Muitas histórias possíveis para a criar e ressignificar.

Sempre gostei da cena. Existe algo neste espaço-tempo que é intraduzível às palavras. Não sei se foi o encontro dessas experiências éticas, estéticas e educativas – afinal, todos os jovens na ONG eram saltimbancos e bailarinos, pessoas peraltas e que adoravam “pintar o sete” e jogar coisas e pessoas para o ar –, mas o fazer artístico como expressão da minha identidade foi a essência da minha juventude. Foi através da Dança, do Circo, do Teatro, da Música e das Artes Visuais que eu descobri o mundo, além das fotografias e dos vídeos que apreciava desde a infância. Unir som, imagem e movimento acabou se tornando algo possível de se conceber como trabalho. A Dança e o Circo traziam um universo possível de experimentações para os desejos de uma jovem.

Toda essa experiência foi essencial para construção da minha identidade, pois foi nesse espaço de vivências estéticas, nas relações com as pessoas que conheci, que realizei a minha formação humana, na apreensão e prática de valores, de cidadania, de pensamento crítico-reflexivo, e no diálogo crítico e libertador entre professor e estudante. Vivenciar a minha juventude dentro de um projeto como o Circo de Todo Mundo foi algo que transformou a minha vida e a minha relação com o mundo. Nunca pensei que tudo isso poderia se tornar um ofício...

<sup>5</sup> No circo clássico, quando saímos em turnê, damos o nome de gira.

<sup>6</sup> Criado em 1999 e gerido pelo Instituto Telemig Celular, o Programa se estabelecia como investimento social estratégico para empresas, pois patrocinava a cultura nas comunidades e agregava valor à marca. O circuito cultural promovia também painéis sobre marketing cultural em pelo menos vinte cidades do estado de Minas Gerais, além de realizar debates sobre políticas culturais. Este Circuito foi considerado o estopim para a criação de leis municipais de incentivo à cultura (Informação oral).

### **2.3 Atuação profissional**

Aos dezoito anos, decidi que queria trabalhar como artista da cena, como artista independente: bailarina, circense, nômade e itinerante. Gostava de me movimentar, me expressar. Foi mais ou menos nessa época que conheci, em Belo Horizonte, o Antonio Rigoberto, bailarino e ginasta cubano, meu primeiro mestre da dança e da acrobacia. Conheci também o Paulinho Polika, artista plástico, palhaço e mestre bonequeiro, e o Paulo Sérgio Pires, o Palhaço Popó, que foram coordenadores artísticos do Circo de Todo Mundo. Essas pessoas me trouxeram referências e ampliaram os meus horizontes.

Até os meus dezenove anos, o meu aprendizado artístico acontecia assim, entre bolinhas no ar, piruetas e vídeos na cabeça. Havia me tornado malabarista e dançarina profissional de dança de salão, onde eu era ao mesmo tempo a minha coreógrafa e diretora. Gostava de criar movimentações no espaço. Realizar performances e ministrar oficinas de malabarismo se tornaram a minha prática profissional para “fazer dinheiro”. “Uhuuuuuuuuuuuuu”, vida feita! Passaporte ideal para a itinerância. A dança e o circo se tornaram a minha filosofia de vida, como forma de expressão, de sobrevivência financeira e de organização de trabalho na sociedade. Treinar, ensaiar, registrar no papel e reestruturar movimentos e truques se tornaram o meu cotidiano.

Fugi de casa com a ideia de viver o Circo. Aos vinte e dois anos, após trancar o 5º período do Curso de Psicologia na Pontifícia Universidade Católica (PUC/MG), decidi me mudar para a cidade do Rio de Janeiro, para estudar dança e circo. Na capital carioca, atuei como arte-educadora e também como iluminadora cênica no Circo Crescer e Viver<sup>7</sup>. Aprendi na prática, no fazer. Montar, desmontar, ligar, desligar, afinar e operar se tornaram as ações mais presentes na minha vida. No Rio de Janeiro, trabalhei em algumas montagens de espetáculos e festivais de Dança e de Circo, o que se tornou para mim um mercado possível de trabalho.

Em 2013, retornei a Belo Horizonte e dei continuidade ao meu trabalho como artista e professora em manipulação de objetos, consciência corporal e técnicas contemporâneas de dança. Também atuei como professora e coordenadora pedagógica no Curso Técnico em Artes Circenses do Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologias (CICALT) da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, no período de 2017 a 2019, e em 2022.

---

<sup>7</sup> A atuação social do Circo Crescer e Viver é pautada pela realização de projetos e atividades que impactem a promoção da mobilidade social dos participantes das ações, a fim de que integrem uma nova geração de sujeitos críticos e criativos, agentes da consolidação de identidades e empreendedores de transformações em suas vidas e nos contextos em que estejam inseridos.

Até o presente momento, durante a minha trajetória enquanto artista e educadora, tive a oportunidade de atuar com profissionais da educação e da psicologia, como também com artistas das linguagens e manifestações artísticas do teatro, do circo e da dança. Nesse processo, através do exercício e estudo prático-teórico e na relação entre educador e aprendiz, desenvolvi a paixão pela atuação como artista-educadora. Assim, passei por experiências pautadas na prática da construção diária e da convivência coletiva e horizontal em espaços educativos, artísticos e culturais nas cidades de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, em projetos e programas que fomentam a cultura e os saberes dos cidadãos locais em suas comunidades, a fruição da arte e a valorização dessas culturas. A experiência potente do estado de docência ensina outras temporalidades e compreensões. A escuta diária do meu corpo em trabalho possibilita a escuta do outro e uma conexão e encadeamento de sentidos.

#### **2.4 Graduação em Dança – Licenciatura: a expressão do movimento dançado**

DANÇAR:  
S(e)ntregar ao acontecimento  
da EXPERIÊNCIA de deriva  
do CORPO em suas espirais internas  
que ecoam no espaço  
dentro de uma temporalidade dilatada e contínua  
sem fim, início e pausa  
sem-senso, direção, meio ou reticências  
O (AGORA) se transforma no corpo em sua atmosfera imaginária.  
Sinto meus pensamentos  
sincronizando  
em bons encontros.  
O caos provoca rupturas  
fissuras desterritorializando o corpo.  
Cavar a SOMBRA  
o NÃO-EU  
naquilo que não quero entregar em sua gravidade latente.  
O presente instantâneo, na sua efemeridade  
transforma aquilo que fui e que se foi.  
A ENERGIA se esvai, escorre, flui...  
O corpo que já não é meu toma presença na ATMOSFERA.  
Devires oníricos... de presença EFÉMERA.  
O instante como AR que circula, comunica e preenche.  
Incorpora o espaço que está contido de energia absorvida.  
a densidade desse corpo sem propriedade  
incorporado do todo \_\_\_\_\_  
o caos  
se organiza  
no desejo da não-presença.

Como discente do curso de Graduação em Dança da UFMG, sempre busquei

aproximar o meu fazer artístico em dança e circo à minha experiência na universidade, em disciplinas, na experimentação e em processos de criação artística, no estudo e elaboração de práticas docentes de ensino-aprendizagem a partir de técnicas de estudo do corpo, em eventos acadêmicos, como a Mostra Leve Arte<sup>8</sup>. Neste Curso, conheci grandes mestras<sup>9</sup> e mestres<sup>10</sup>, que me orientaram e se tornaram referência e inspiração de amor pela docência e pela dança.

Foi na graduação, que tive a oportunidade de revisitar lugares no meu corpo que, geralmente, no meu cotidiano ficavam em segundo plano. Assim, na disciplina Anatomia para o Movimento, mapear o corpo a partir de uma perspectiva anatômica trouxe uma melhor compreensão da minha arquitetura corporal, os seus encaixes, alavancas e estruturas, percebendo o funcionamento dessas estruturas de maneira mais harmônica e integral, engajando o corpo, de forma integral, em todos os processos. A sensibilidade do toque, na prática da Técnica Alexander<sup>11</sup>, ampliou a minha percepção dos espaços do corpo humano, em um processo que preza a escuta refinada do funcionamento do corpo humano. Durante a minha experiência na disciplina Estudo do Movimento na Dança e nas Práticas de Dança, tive a oportunidade de aprimorar técnicas e conhecimentos acerca da compreensão corporal e das relações e do trabalho em grupo, além de vivenciar diversas abordagens pedagógicas e artísticas em dança. Os estudos realizados também possibilitaram sentir e perceber cada lugar essencial do movimento e trazer à consciência o meu corpo como sistema, na ideia de um funcionamento integral. Além disso, favoreceu uma maturidade para distinguir onde não quero estar com o meu corpo. Nas aulas, além de vivenciar o corpo por meio de vários estímulos e significados, comprehendo melhor, a partir dos diálogos em sala de aula, a Dança como área do conhecimento e expressão do sujeito. Acompanhando Vianna (2005, p. 105):

[...] se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.

O percurso na Graduação em Dança também tem favorecido o desenvolvimento do meu vocabulário corporal quanto à comunicação oral, a escrita, além de aprimorar a escuta e o olhar sobre Arte, Dança e Educação. A experiência em diferentes disciplinas me auxiliou a

<sup>8</sup> Em 2015 e 2016, participei da Mostra Leve Arte, um projeto criado e desenvolvido pelo corpo discente do Curso de Graduação em Dança da UFMG.

<sup>9</sup> Profa. Ana Cristina Carvalho Pereira, Profa. Gabriela Córdova Christófaro, Profa. Graziela Correa Andrade, Profa. Juliana Amelia Paes Azoubel e Profa. Raquel Pires Cavalcanti.

<sup>10</sup> Profa. Arnaldo Leite de Alevarenga e Prof. Paulo José Baeta Pereira.

<sup>11</sup> Este conteúdo foi ministrado no Curso de Graduação em Dança da UFMG pela Profa. Raquel Pires Cavalcanti.

refletir sobre minha trajetória artística, como dançarina, malabarista, equilibrista e palhaça. Também contribui para a compreensão da dança como lugar de criação e aponta caminhos futuros para as minhas práticas docentes e artísticas.

A partir das minhas experiências artísticas, como dançarina contemporânea e malabarista, da minha atuação como professora de técnicas circenses e técnicas contemporâneas de dança, na educação básica profissionalizante e em cursos livres e projetos sociais, e, ainda, enquanto licencianda do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, busquei nessa pesquisa refletir sobre confluências da Dança e do Circo na proposta de ensino-aprendizagem de dança desenvolvida no Estúdio ID Investiga Dança.

### **3 DANÇA E CIRCO: CONFLUÊNCIAS EM MOVIMENTO**

Com o objetivo de traçar uma proposta pedagógica que preza a autoralidade, encontro base na abordagem da educação libertadora (FREIRE, 2002), em que o diálogo crítico, a

participação dialógica e a relação horizontal entre professor(a) e estudante exigem do(a) professor(a) uma ação criadora própria, em busca de modos de fazer que estimulem os(as) estudantes como sujeitos de seu processo educacional. Esse diálogo requer afeto, presença e convicção no potencial humano e na sua capacidade inventiva. Para Freire (2005, p. 90),

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão.

Portanto, não existe de fato uma técnica ou um método a ser utilizado para alcançar determinados resultados, mas o próprio processo e o contexto vão apresentando caminhos para a reflexão, o discurso e a ação pedagógica.

### **3.1 Referência da Dança: consciência corporal**

A partir da técnica Klauss Vianna<sup>12</sup>, Gontijo (2016) propõe valorizar a individualidade dos corpos dançantes, reconhecendo a importância do exercício de ser quem se é nas dimensões sociais, culturais, religiosas, políticas, sexuais. A autora ressalta, então, a consciência do próprio corpo antes mesmo de iniciar o aprendizado em dança, para que a singularidade seja o eixo principal nesse processo. Nessa perspectiva, a consciência corporal, está relacionada à capacidade de perceber, entender e lidar com os movimentos do próprio corpo. Para Gontijo (2016), a abordagem teórico-prática da técnica Klauss Vianna consolida nos(as) estudantes/praticantes a conquista da expressão artística autônoma e o reconhecimento da importância da diversidade e singularidade inerentes ao ser humano.

Nesse sentido, para Gontijo (2016), um dos desafios enfrentados pelos(as) dançarinos(as) contemporâneos é a busca por uma consciência corporal mais profunda e o exercício dessa consciência antes de se envolverem com os aspectos técnicos da dança. Além disso, a autora menciona a relação do corpo com o risco físico e a autoraldade, como elementos importantes na aprendizagem em dança. Tal relação, encontrada em Gontijo

---

<sup>12</sup> Klauss Vianna foi um bailarino, coreógrafo e pedagogo brasileiro que desenvolveu uma abordagem de trabalho corporal que enfatiza a consciência do corpo em movimento e a relação entre o corpo e o espaço. Sua abordagem é conhecida como "Método Klauss Vianna" e é amplamente utilizada na formação de dançarinos contemporâneos no Brasil e em outros países (GONTIJO, 2016).

(2016), articulada com a ideia de educação libertadora, de Freire (2002), se mostrou importante na proposta pedagógica desenvolvida na pesquisa.

### **3.2 Referência da Dança: Contato Improvisação (CI)**

Na proposta pedagógica desenvolvida no Esúdio ID, o Contato Improvisação também foi uma referência importante. O CI surgiu na década de 1970 nos Estados Unidos, sendo criado por Steve Paxton. De acordo com Pizarro (2015), Isabel Tica Lemos foi uma das primeiras a oferecer aulas regulares da técnica no país. Ela começou a dar aulas em São Paulo, em 1984, e, ao longo dos anos, formou uma geração de dançarinos brasileiros em Contato Improvisação. Para Neder (2005), o desenvolvimento do CI pode ser traçado desde inúmeras fontes diferentes e as circunstâncias sociais e culturais dos anos de 1960 e do início da década de 1970 tornaram possível esse sistema de movimento. Neder (2005) menciona que estudantes de diferentes universidades desempenharam papéis importantes no desenvolvimento do CI e que o experimento inicial foi arriscado e imprevisível, já que os(as) praticantes eram resguardados apenas por um imenso tatame de ginástica olímpica. Neder (2005) também ressalta que o CI evoluiu ao longo dos anos, incorporando novas técnicas e influências, e que continua a ser praticado e ensinado em todo o mundo.

O Contato Improvisação valoriza a fisicalidade na dança e articula várias atividades físicas, como esportes, ginástica olímpica, aikido, terapias corporais e técnicas de dança moderna e pós-moderna (NEDER, 2005). Através da incorporação dessas diferentes técnicas e abordagens de movimento, os dançarinos podem explorar a interação física, o equilíbrio, a força e a fluidez do corpo. Além disso, no CI, os dançarinos usam o toque ou a aproximação entre os corpos como uma forma de se comunicar, compartilhando o peso, o equilíbrio e o movimento uns dos outros. Segundo o Torquato e Bizerril (2009, p.12), a prática do Contato Improvisação também influencia a corporeidade dos praticantes, ao sensibilizá-los para as experiências sinestésicas e de consciência corporal, ajudando no processo de autoconhecimento. Nesse sentido, o CI incentiva os dançarinos a compreender a dinâmica de seus corpos e a se adaptar aos movimentos do outro dançarino. A consciência corporal, por sua vez, permite que os dançarinos pratiquem o Contato Improvisação com mais facilidade, pois estão mais conscientes de sua própria capacidade de se mover e de se comunicar por meio de expressões corporais. Juntas, essas práticas promovem uma conexão mais profunda entre as pessoas, bem como uma maior compreensão e apreciação do próprio corpo. Torquato e Bizerril (2009) ressaltam que o Contato Improvisação pode ajudar os praticantes a adquirir

habilidades para executar tipos particulares de movimento e a desenvolver estratégias para interagir com outra pessoa. Essa forma de dança valoriza a colaboração entre os dançarinos, além da exploração do espaço e a relação entre os corpos, buscando criar uma conexão mais profunda e intuitiva entre eles. Diferentemente de outras formas de dança que seguem uma coreografia pré-estabelecida, o CI valoriza a liberdade e a expressão pessoal dos dançarinos, permitindo que seus corpos e emoções guiem o processo. Quando dançando juntos, os dançarinos devem estar em sintonia, ou seja, é importante ouvir e responder aos movimentos do outro para que a dança aconteça. Assim, o Contato Improvisação se revela como uma prática muito criativa, expressiva e colaborativa, que incentiva a conexão entre pessoas, além de promover a consciência corporal e interação entre os dançarinos.

### **3.3 Referências do Circo**

Assim como os paradigmas da arte contemporânea, a linguagem circense desenvolveu ao longo do tempo – desde o nascimento do circo moderno, em 1768 –, novas estéticas e metodologias. A interlocução com as linguagens da Dança, do Teatro Físico, da Performance e das Artes Visuais e Plásticas se tornaram presentes nas investigações circenses, e novos discursos e poéticas autorais são uma busca cada vez mais intrínseca do fazer e da artesania do circo. Tucunduva (2020, p. 11) ressalta:

Em cena, isso é impulsionado pelo diálogo com o público e se estabelece como jornada compartilhada, pois o artista convoca o espectador a participar da realização do extraordinário. Assim, circar é ter um diálogo à flor da pele com o espectador no qual o artista se empodera da ousadia do brincar. Ora o jogo é com o absurdo, que faz rir ou se contorcer, ora com o limite, que é conquista compartilhada, ora com o belo, que surpreende e inspira.

Como referencial de organização do pensar-fazer em circo e em como planejar atividades para o aprendizado que combinem fundamentos conceituais integrando técnica, criatividade e expressão, é importante, além da exposição teórica sobre os fundamentos da metodologia de iniciação ao circo, a análise de situações de aula em diferentes contextos para a elaboração de exercícios de criação de atividades em diferentes contextos de formação. Os processos de aprendizagem circense combinam progressão técnica com a educação da expressão corporal. Conforme Mandell (2016, p. 9): “A abordagem do risco artístico na cultura circense nos aproxima de questionamentos acerca da performatividade. Entendemos o

risco artístico como uma espécie de transversalidade que atravessa arte e vida, borrando seus limites.”

O circo, a partir de uma ótica de construção, experimentação e de leitura atual de mundo, pode ser descrita como circo contemporâneo. Nessa perspectiva, os aparelhos e técnicas circenses podem ser investigados a partir de fundamentos conceituais do risco presentes na prática circense e também da compreensão da anatomia humana aplicada ao movimento, de técnicas contemporâneas de dança, da improvisação, entre outros discursos estéticos do corpo. Em específico, no malabarismo, objetos não convencionais como caixas, folhas de papel, sacolas de plástico, balões, roupas, copos e todo o tipo de objeto com pesos, tamanhos e formas variadas são manipulados. Assim, narrativas e estéticas são traduzidas por meio de imagens, sons, cores, formas, texto, voz e da arquitetura física. Ferracini (2016, p. 10) ressalta:

Sim, o circo cria e gera pensamento. Uma afirmação que parece óbvia, mas cuja repetição é sempre necessária. (...) que não é um pensamento *sobre* o circo, mas *com* o circo.” O pensar *com* aciona uma aliança entre os termos sem cair numa suposta hierarquia entre eles. Com o pensar *com*, afirma-se o caráter criativo de ambos os planos, garantindo também o modo de pensamento autônomo que cada superfície possui.

Assim como na dança, no circo, é pelo corpo e no corpo que tudo se abre para o aprendizado. Confluindo com a dança contemporânea, no circo contemporâneo, a autoralidade e a escrita de si através do corpo e do movimento são discursos presentes nas composições estéticas na atualidade.

O próprio malabarismo, atualmente, é uma temática cada vez mais investigada em performances circenses que tem a coreografia com objetos como dramaturgia e narrativa de criação cênica. Assim, a busca de um corpo expressivo que cria narrativas com objetos a partir de princípios do movimento como aceleração, pausa, suspensão e queda são motrizes de pesquisa em circo na atualidade.

Nos meus estudos corporais, ao longo da minha trajetória artística, como artista da dança e do circo, interessa a relação entre corpo-objeto-obra<sup>13</sup>, proposta por Mamari (2021), entendida como “[...] atravessamentos de um discurso corporal construído a partir de uma perspectiva que se utilizava da técnica do malabarismo aliada ao estudo das expressividades

---

<sup>13</sup> Corpo-objeto-obra: “(...) atravessamentos de um discurso corporal construído a partir de uma perspectiva que se utilizava da técnica do malabarismo aliada ao estudo das expressividades do gesto, sob referências da dança.” Julia Coelho Franca de Mamari, 2021.

do gesto, sob referências da dança.” (MAMARI, 2021). Nesse sentido, interessa a composição visual e da plasticidade do movimento, da criação tridimensional e, principalmente, da sensação física da relação de tempo de resposta entre tempo de voo do objeto e a duração da queda com relação à força da gravidade. Assim, penso em corpo, espaço, objetos no ar, sua escrita e desenho no espaço e as composições visuais que se estabelecem a cada fração de segundo como rastros de luz.

Na minha experiência, como elementos constitutivos da linguagem do malabarismo e de suas técnicas mais clássicas, claves, bolas e aros se estabelecem como interlocutores da minha dança, onde jogar, lançar, agarrar e segurar são verbos e ações que possibilitam a artesania da minha corporalidade. Também como primeiros estudos corporais e na manipulação de objetos, a realização de evoluções a partir da repetição do lançar-pegar, a precisão dos movimentos dos braços, a progressão da quantidade de objetos de manipulação e a ausência da queda dos objetos podem ser lidas como premissas básicas da técnica do malabarismo clássico e experimental (GOMES, 2021).

### **3.4 Confluências da Dança e do Circo**

Para esta confluência da Dança e do Circo, busco uma narrativa de pesquisa que leva em consideração o fazer circense a partir de intersecções com as noções de risco propostas por Mandel (2016) e Ferracini (2016), nas quais cabe a apreensão do risco enquanto dispositivo de criação e ampliação do vocabulário corporal, que possibilita por meio de estímulos sonoros, visuais e verbais, a produção de sentido estético, manifestando a corporalidade circense enquanto fala e produção de conhecimento.

O que me interessa na pesquisa circense em confluência com a dança se estabelece na convergência das noções do risco apresentadas por Mandel (2016) e Ferracini (2016), em que a performatividade circense é observada sob três aspectos: risco físico, risco social e risco artístico. A partir desses aspectos, o trajeto da pesquisa constrói pontes com outras linguagens artísticas, em uma estética de criação, interação e experimentação com o vocabulário circense.

O corpo é uma narrativa de experiências que traz um discurso em sua presença, sua visão particular de corpo e de mundo. Nessa perspectiva, a confluência da dança e do circo se constitui na autoralidade e na autonomia no processo de aprendizagem, onde não se interpreta o risco, ele é real. Na performatividade circense, o artista coloca a sua própria vida em alto risco, acessando a dimensão máxima da potência humana, e o treinamento corporal que articula dança e circo acontece no intuito de transformar o risco físico e o limite que ele

significa, ou transformar aprendizado em hábito, como propõe Vianna (2005, p. 81):

[...] como em qualquer outro processo de trabalho, não adianta apenas saber que o corpo age dessa ou daquela maneira. É preciso educar e tornar fluente a naturalidade do gesto, até o momento em que o aprendizado se converte num hábito, como parte de uma dinâmica corporal que assimila e ao mesmo tempo transcende os limites do próprio aprendizado.

Assim, para além do treinamento da técnica, a busca por um corpo expressivo e de discursos e poéticas autorais se colocou como algo fundamental na pesquisa, bem como a interlocução e a confluência de técnicas contemporâneas da Dança e do Circo. Como a aproximação entre essas duas áreas pode ser vista como possibilidade na formação em dança contemporânea? Com interesse por aquilo que acontece no entre lugar, vou ao encontro de Pimentel (2012, p. 5), que escreve:

Os territórios da arte são contextos espaciais movediços, que se mostram e se escondem, nos atravessam e nos instigam, nos incomodam e nos apaziguam. Viver nesses territórios implica em não ter certezas estanques, mas, sim, inquietações constantes. No entanto, são justamente essas inquietações que nos fazem viver mais *entre* esses territórios do que firmemente *em* algum deles, notadamente quando nos dedicamos à pesquisa.

Na experiência de aprendizado, com relação às confluências da dança com o circo, busquei a inter-relação entre a prática individual do malabarismo clássico e experimental, seus princípios e características principais e referenciais corporais de técnicas contemporâneas de dança.

Com o objetivo de articular memória e oralidade, trajetória e tempo presente, a abordagem da proposição pedagógica desenvolvida no Estúdio ID se estabeleceu como testemunho, registro, articulação e reflexão sobre as minhas experiências estéticas, técnicas e afetiva do corpo que dança.

#### **4.1 Estúdio ID Investiga Dança**

Com 36 anos de atuação, o Estúdio Investiga Dança ID, conforme sua fundadora Carla Gontijo “[...] prioriza um aprendizado onde cada ser dançante possa, por meio da consciência corporal, potencializar a autonomia para criar de forma reflexiva uma dança que não está separada do seu modo de vida (GONTIJO, 2016, p. 11). Gontijo explica a perspectiva pedagógica do Estúdio: “Como professora e diretora de escola de dança, fiz do Estúdio ID um grande laboratório de experimentações, onde a autonomia, autoralidade e emancipação sempre foram o tripé para se pensar as práticas pedagógicas e metodológicas em dança.”<sup>14</sup> Gontijo (2016, p. 42) acrescenta: “Por entender que a dança deve ser expressa a partir das emoções do corpo de quem a cria, desde então se vem investindo na aplicação de propostas pedagógicas que valorizam tanto a singularidade na construção coletiva, quanto o aluno enquanto protagonista no seu próprio aprendizado da dança.” Ao abordar a formação em dança em cursos livres, Gontijo (2016, p. 42) comprehende que o Estúdio ID “[...] se tornou um espaço prático de resistência e superação dos modelos conservadores que procuram anestesiar a criatividade do aluno, abrindo assim para uma prática pedagógica que considera a singularidade como a potência maior para “o aprender/fazer” dança.”

Identifico afinidades pedagógicas do Estúdio ID Investiga Dança com a minha narrativa pedagógica, artística e de pesquisa autoral. Nesse sentido, com uma abordagem poética e afetiva na construção do conhecimento, a co-criação em sala de aula na relação professor-estudante me permitiu ser atravessado pelas experiências, aprendizados e troca mútua, onde

As relações professor e aluno / aluno e professor são construídas de forma muito cuidadosa, demonstrando a todo instante que essa construção se dá através do diálogo, das trocas de experiências recíprocas e da comunicação generosa e efetiva dos envolvidos, num processo de aprendizado entre ambos por todo o tempo. E nessa relação professor e aluno, ambos são pesquisadores (GONTIJO, 2016, p. 33).

---

14 Entrevista de Carla Gontijo à autora, no ano de 2022.

Sobre a presença do circo e sua articulação com a dança no Estúdio ID, Carla Gontijo conta:

[...] o encontro com o circo, não podia ficar de fora. Se fez presente, por volta nos anos 2000, através principalmente da acrobacia aérea, com Maurício Leonard, formado pela Spasso Escola de Circo, com experiência em dança com Dudude Herrmann, minha grande mestra também. Essas experiências circenses/dançantes, dançantes/circenses reverberam até os dias de hoje, em alguma medida. Considero que a relação com o risco possa ser o maior dos elementos circenses presentes em nossas práticas pedagógicas, mas nos anos de 2000 a 2010, a estética do circo foi mais visível e efervescente.<sup>15</sup>

Identifico no contexto do Estúdio ID Investiga Dança a presença de técnicas específicas da linguagem circense em articulação com os conteúdos de dança, como também aponta Iara, professora do Estúdio:

Percebo a confluência entre circo e dança ao utilizarmo-nos de objetos como norteadores, fins, inspirações visuais ou sonoras, ditadores, estruturas e/ou continuações do movimento. Esses objetos foram, na minha experiência: bola de tênis, barra, espelho, parede, bumbolês, bolas de Pilates, pequenas e grandes, bastões de madeira, canos, fitas, tecidos, roupas, retalhos, objetos pessoais que foram levados ao espaço cênico – caderno, brinquedo, livro, foto/imagem –, entre outros. E podem ser mais abstratos, enquanto elementos e não objetos, como texto, voz, vídeo, conceito, memória, sentimento, abstração, música, história e por aí vai. Até que se chegue na pessoa, também não como objeto, mas como passível de manipulação no movimento ou de diálogo ou de estímulo, a partir do contato ou não. [...] há também uma confluência forte entre dança e circo a partir das acrobacias: exercícios de saltos, estrelas, coletivos – de sustentação, apoio, escalada no outro, o outro enquanto barreira, limite ou meio/caminho –, e apoios em geral, que podem ser muretas na rua, paredes, cordas, objetos etc.<sup>16</sup>

A professora Iara destaca alguns elementos do circo presentes na aprendizagem em dança no Estúdio ID:

[...] vou descrever o circo na dança a partir de alguns conceitos: risco, extremo, consciência corporal, equilíbrio, objetos, acrobacia e fala. Embora, todos esses conceitos, creio eu, possam ser compreendidos como intrinsecamente da dança, na medida em que seu conceito se espalha e dialoga com práticas corporais de maneira geral.<sup>17</sup>

Especialmente, sobre a relação do corpo com o risco físico e a autoralidade, Carla Gontijo aponta:

---

15 Entrevista de Carla Gontijo, concedida à autora em 2022.

16 Entrevista de Iara, concedida à autora em 2022.

17 Entrevista de Iara, concedida à autora em 2022

Reconheço o risco como uma delas, onde a pessoa estudante não apenas é provocada a se conhecer (autoconhecimento), perceber seus limites, perceber suas potencialidades, mas também e principalmente, convidada a criar, inventar, investigar, se arriscar, experimentar, sem julgamentos de “certo” e “errado”, “bonito” e “feio”, “bom” e “ruim”, ampliando assim a percepção de si, do outro e do mundo, em modos, maneiras, jeitos e fazeres diversos e multifacetados.

Na pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Dança – Licenciatura, contextualizada no ID, retomo os registros das minhas aulas de dança contemporânea nesse Estúdio, no período entre fevereiro de 2022 e maio de 2023. Ao fazê-lo, identifico consonância da minha prática do ensinar-aprender a dançar e minha abordagem e composição pedagógica com a perspectiva de Carla Gontijo. Nesse sentido, ressalto elementos confluentes da dança e do circo, como singularidade, autoralidade, narrativa do corpo, ensinar-aprender, saber-fazer, técnicas corporais e consciência corporal. Assim, caminho para o próximo capítulo, em que retomo, de forma descriptiva e reflexiva, minha experiência como professora de dança contemporânea no Estúdio ID.

#### **4.2 Consonâncias com o Estúdio ID Investiga Dança**

O ID, como espaço educativo e de criação artística, me possibilitou experimentar práticas de ensino e laboratórios de criação em dança, onde eu pudesse estabelecer uma confluência da dança com o circo.

Durante o período de fevereiro de 2022 a maio de 2023, busquei desenvolver práticas corporais onde o aprender a partir do próprio corpo, suas experiências cotidianas e seu vocabulário técnico e estético de experiências corporais já vividas, seja ou não com a dança, pudessem ser incorporadas ao repertório de aprendizagem de cada estudante, de forma coerente com a perspectiva do ID. Nesse sentido, faço diálogo com Vianna (2005, p. 105), para quem

[...] se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.

Em confluência com minhas experiências como professore, a partir de elementos e técnicas específicas nos processos pedagógicos e artísticos, comprehendi a consciência

corporal e a composição do movimento acrobático no espaço como estudos essenciais para uma proposição pedagógica em dança. No processo dialógico e de reflexão sobre meus processos pedagógicos, pude identificar consonância com a proposta pedagógica de Carla Gontijo, no que diz respeito ao trabalho de consciência corporal tanto na dança como no circo.

Assim, identifiquei procedimentos relativos à minha experiência docente em circo em confluência com as minhas práticas de dança, como: iniciar as práticas corporais no chão, alongando, massageando e organizando o corpo com relação ao espaço, primeiramente individual, percebendo o peso do próprio corpo com relação à força da gravidade e, em seguida, em dupla, um alongando o corpo do outro. Identifiquei também práticas corporais confluentes na dança e no circo, em que no trabalho de consciência corporal, algumas práticas coletivas realizadas, como jogos e sequências de movimento trazem códigos circenses. Por exemplo, as acrobacias podem ser identificadas em movimentos de sustentação do corpo com o uso de diferentes apoios, ou com vários corpos juntos, ou a partir de rolamentos diversos. Aqui, percebo que a experiência vivida na dança produz e revela singularidades de cada aprendizado, e que, ao mesmo tempo, pela experiência corporificada, confluem com o outro produz atravessamentos. Nesse sentido, tenho como perspectiva uma experiência em dança que seja autoral e múltipla, singular e coletiva, onde compartilhamos criação e invenção com o mundo.

#### **4.3 Proposta pedagógica: confluência da dança e do circo**

“suspensão - salto - queda - impulso - distância - velocidade - alinhamento ósseo - ativação dos apoios - deslocamento - passagem - tempo de voo - tempo de reação - lançamento - esqueleto axial - esqueleto apendicular - eixo - torção - extensão - contração - expansão - dobrar - esticar - articulações - músculo - fáscias - pesado - leve - circo - dança!”  
 (Caderno de artista-professora da autora, 2022)

Ao retomar meu processo como docente no Estúdio ID Investiga Dança, percebo que os estímulos se estabeleceram de maneira orgânica com relação ao desenvolvimento das práticas, onde as intervenções aconteceram no aprendizado, de forma individualizada, no caso da consciência do próprio corpo de cada estudante e para o seu desempenho técnico, e também coletiva, nas sequências coreográficas.

As aulas de dança contemporânea, com duração de 90 minutos, foram realizadas com um grupo de participantes com idade mínima de 16 anos e formado por estudantes de Arte,

artistas e pessoas interessadas em técnicas circenses, técnicas contemporâneas de dança, improvisação e performance.

Para a elaboração da proposta pedagógica, realizei a escrita sobre exercícios e investigações, a partir de experiências em sala de aula como regente de turma, e também de experimentações e criações artísticas em dança e circo.

### **Objetivo geral**

A proposta pedagógica teve como objetivo geral a confluência entre técnicas do Contato Improvisação, do malabarismo e da acrobacia de baixo impacto com foco na consciência corporal e na criatividade coreográfica.

### **Abordagem de conteúdos**

As práticas corporais envolveram princípios do Contato Improvisação, como relação entre peso e gravidade, *momentum*, referência de vetores e alavancas para o movimento, bem como elementos de voo, aterrissagem e queda, a exploração do espaço esférico, além do estado de presença em co-criação, em confluência com a manipulação de objetos e a criação de movimentação acrobática de baixo impacto no solo.

### **Modos de fazer-aprender**

No curso dança contemporânea realizado no Estúdio ID, as aulas aconteceram por meio de práticas corporais, de criação e experimentação e também de exercícios de composição coreográfica e livre associação do movimento. Durante as aulas, utilizei o recurso do som, estimulando a corporalidade através de diversas sonoridades e musicalidades.

Nas aulas, as práticas corporais têm início no chão, por meio de alongamentos, massagens e organização do corpo com relação ao espaço. Primeiramente, de forma individual, percebendo o peso do próprio corpo com relação à força da gravidade, e em seguida, em dupla, um alongando o corpo do outro. Após o aquecimento, a prática segue para a soltura das articulações, com a introdução dos referenciais da dança em confluência com técnicas circenses de manipulação de objetos e acrobacias de baixo impacto no solo. As aulas foram organizadas a partir dos seguintes elementos:

1. Chegada - espreguiçar: relação entre corpo e espaço;

2. Rítmica e aquecimento: relação entre corpo e tempo;
3. Leitura e escrita: relação entre corpo e linguagem;
4. Condicionamento físico: relação entre corpo e técnica;
5. Experimentação: relação entre corpo e imagem;
6. Escrita textual: relação entre corpo e discurso;
7. Finalização: compartilhamento de ideias, sensações e impressões sobre a experiência educativa.

## Avaliação

A avaliação aconteceu de forma continuada, durante o processo em sala de aula, e foram os seguintes critérios: presença qualificada nas atividades em sala de aula; pontualidade; assiduidade; respeito mútuo; integridade física e intelectual; coerência e inter-relação entre prática e teoria. Nesse processo, foi importante estabelecer objetivos claros para os alunos, de modo que eles soubessem o que se espera deles em termos de habilidades, conhecimentos, atitudes e valores. O retorno individual e coletivo aos alunos se mostrou importante para ajuda-los a identificar seus pontos fortes e fracos em relação às habilidades desenvolvidas. Para manter a motivação dos alunos no processo de aprendizagem, os desafios foram importantes para aprimorar habilidades e superar limites.

## Percursos de estudo e exercícios

Organizei a proposta pedagógica alinhando três percursos de estudo – **consciência corporal, geometria corporal no espaço e narrativa corporal** – no processo de aprendizado sobre o próprio corpo, a experimentação técnica e a autoralidade em dança.

### ➤ **Percorso: consciência corporal**

Este percurso envolve os estudos sobre corpo, organicidade e movimento dançado através de exercícios de respiração, mobilidade articular, rítmica e organização corporal. Dentro deste percurso, alguns exercícios foram elaborados:

**Exercício 1 – Mapeamento corporal:** realização de exercícios individuais, a partir de orientações sobre a organização corporal, apoios e transferência de peso, como também a execução de bases para sustentação do corpo com relação ao objeto.

**Exercício 2 – Mapeamento corporal:** é realizado a partir da orientação crânio-caudal, envolve a experimentação da transferência de peso entre apoios nos pés, joelhos, cabeça e também a execução de bases corporais verticais para a sustentação do corpo com relação ao objeto.

**Exercício 3 – Percepção do uso do corpo para o movimento dançado:** com referência na anatomia humana, busca a experimentação de possibilidades de uso dos apoios corporais; da mobilidade da coluna vertebral; da projeção do esqueleto apendicular (vetores); da ativação de cadeias musculares partindo do esqueleto axial (eixo); da percepção da força da gravidade e do equilíbrio e desequilíbrio; da dimensionalidade corporal com relação à temporalidade, espacialidade, direção, trajetória, intencionalidade e deslocamento.

**Exercício 4 – Escritas:** este exercício envolve escritas espontâneas aliadas aos conteúdos prático-teóricos, com o objetivo de realizar o registro da percepção e a avaliação processual.

**Exercício 5 – Estudo da combinação tempo, objeto e espaço:** realização de exercícios individuais, a partir da prática da notação matemático visual de *siteswaps*<sup>18</sup>.

**Exercício 6 – Treinamento de técnicas:** este exercício abrange o estudo do Contato Improvisação e a manipulação de objetos.

#### ➤ **Percorso: Geometria corporal no espaço**

Este percurso abrange estudos sobre espacialidade, temporalidade e tridimensionalidade do movimento dançado.

**Exercício 1 – Realização de exercícios individuais:** envolve exercícios realizados a partir de princípios do movimento com relação ao tempo, espaço, peso e fluência e das propriedades do

---

<sup>18</sup> Siteswap é o sistema de notação matemática mais comumente usado no malabarismo. É uma ferramenta útil para a comunicação entre malabaristas, descobrindo novos padrões e encontrando transições entre diferentes padrões. Muitos softwares de malabarismo usam a notação de troca de lugares (siteswap) como padrão de dados. <http://siteswap.org/>

movimento com relação ao corpo e ao objeto no espaço, tais como desenho, giro, lançamento, queda, contato, encaixe, equilíbrio e pêndulo.

**Exercício 2 – Escrita de notações:** este exercício se constitui na escrita matemático-visual com objetos (*siteswaps*), envolvendo elementos, como temporalidade, espacialidade, direção, trajetória, intencionalidade e deslocamentos aplicados aos objetos (folha de papel, caixa de papelão, sacolas plásticas e balões).

**Exercício 3 – Investigação e narrativas corporais:** envolve o movimento dançado na relação com o objeto (2 balões), além de elementos, como espacialidade, rítmica do movimento e notações matemático-visuais com objetos (*siteswaps*).

**Exercício 4 – Investigação e narrativas corporais:** envolve o movimento dançado na relação com o objeto (3 sacolas), além de elementos, como espacialidade, rítmica do movimento, e notações matemático-visuais com objetos (*siteswaps*).

**Exercício 5 – Investigação e narrativas corporais:** envolve o movimento dançado na relação com o objeto (caixa), além de elementos, como espacialidade e rítmica do movimento em suspensão e queda.

**Exercício 6 – Investigação e narrativas corporais:** experimentação da tridimensionalidade do corpo no espaço, a partir das alavancas, eixos e apoios corporais. Também envolve a espacialidade e a rítmica do movimento para a realização de sequências acrobáticas de baixo impacto no solo, como rolamentos, saltos, passagens, queda, suspensão, aceleração, desaceleração, giros e inversão de sustentação dos apoios corporais.

#### ➤ **Percorso: Narrativa corporal**

Este percurso se constitui de estudos sobre corporalidade e movimento dançado, com base no Contato Improvisação e na livre associação da composição do movimento no espaço.

**Exercício 1:** propõe a descrição, através de texto ou imagem, uma partitura de dez movimentos, utilizando referenciais, como direção, trajetória, intencionalidade e

deslocamento. Também propõe a experimentação com o uso de um objeto de movimentos, como lançamento, queda, trava, desenho, equilíbrio e contato.

**Exercício 2:** propõe a realização de uma partitura de dez movimentos corporais, utilizando referenciais de direção, trajetória, intencionalidade e deslocamento, além do uso e da manipulação de objetos aplicados a corporalidade circense.

**Exercício 3:** propõe, através de texto ou imagem, a execução de uma partitura de movimentos acrobáticos de baixo impacto no solo, com o uso de rolamentos, saltos, passagens, queda, suspensão, aceleração, desaceleração, giros e inversão de sustentação dos apoios corporais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa desenvolvida, a abordagem de um processo de ensino-aprendizagem a partir da confluência da dança e do circo envolveu diversas etapas e estratégias.

A partir da Introdução, no capítulo intitulado **Escrta de si: biografia pedagógica como poiesis**, apresentei o caminho autonarrativo e reflexivo para estabelecer uma metodologia de pesquisa em narrativa autobiográfica, que propõe a investigação da história de vida de um sujeito para traçar um caminho investigativo. No caso dessa pesquisa no campo da Arte, esta abordagem metodológica significou retomar os meus processos de criação, produções artísticas e experiências docentes, para compreender e refletir sobre as minhas escolhas, de forma contextualizada.

No capítulo **Dança e Circo: confluências em movimento**, abordo referenciais da Dança e do Circo, bem como as possibilidades de confluência dessas artes utilizadas na proposta pedagógica apresentada.

No capítulo **Curso livre de dança contemporânea no Estúdio ID**, abordo o contexto educacional do Estúdio ID e apresento, de forma descriptiva e reflexiva, a proposta pedagógica relativa ao curso de dança contemporânea desenvolvido nesse espaço.

A partir da pesquisa, comprehendo a importância de traçar minhas narrativas pedagógicas e retomar referenciais de minha trajetória para construir processos de ensino-aprendizagem e para a continuidade de minha prática artística e docente.

Nessa perspectiva, comprehendo a importância da pesquisa para se pensar na confluência da dança e do circo como possibilidade para identificar elementos potentes de diálogo e composição para a proposição de novas metodologias de ensino-aprendizagem de dança que contemplem a co-criação, a colaboração, a construção de novos significados e modos de fazer e a presença corporificada.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Gislene de Araújo. Narrativas de si: Reflexões teórico-metodológicas da pesquisa (auto) biográfica como abordagem de investigação e formação docente, IRFN, 2015.
- DAYRELL, Juarez. *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina Hamanaka. Corpo e risco: poética e performatividade. *Pós*: Belo Horizonte, v.6. n. 12, p.229-241, novembro de 2016.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra, São Paulo, 2002.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2005.
- GOMES, Luana Coelho da Silva. *Malabarismos mentais e corporalidade malabarística: do real ao imaginário*. SECULT MG – Edital 14/2020 – Seleção de bolsistas para as áreas artísticas, técnicas e de produção cultural. Belo Horizonte, 2021.
- GONTIJO, Carla. Corpos dançantes: diálogos possíveis e urgentes para se pensar o aprendizado de dança no Brasil, a partir da singularidade do corpo que se expressa.
- Juggling Lab 1.3, 2020. Disponível em: <https://jugglinglab.org/>
- JOSSO, Marie-Christine. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 37, n. 1, jan./abr. 2012.
- KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- MAMARI, Júlia Coelho Franca de. Corpo-objeto-obra: uma experiência em expansão junto à disciplinas técnica de manipulação de objetos. Processos criativos e educacionais em artes Processos criativos e educacionais em artes 2 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.
- MANDELL, Carolina Hamanaka. Corpo: Risco, performatividade e resistência. Dossiê Performatividades Originárias. USP. *Revista Sala Preta*, volume 16. n.1, 2016.
- MARQUES, Isabel. Linguagem da Dança: arte e ensino - Em: Dança na Escola: Arte e ensino – Revista Salto para o futuro - Ano XXII - Boletim 2 - Abril 2012.
- NEDER, Fernando. Contato improvisação: Origens, fluências e tons. UNIRIO-CLA, 2005.
- PEREIRA, A. C. C. Narrativas de mim: memórias dançantes. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 5, n. 13, p. 451-466, 28 jun. 2020.
- PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Ensino / aprendizagem de arte e sua pesquisa. In: ROCHA, Maurilio Andrade.

PIZZARO, Diego. Contato-improvisação no Brasil pela trajetória de Isabel Tica Lemos. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?* Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

TORQUATO, Camila Neri. BIZERRIL, JOSÉ. Contato Improvisação: Um estudo Etnográfico. Centro Universitario de Brasilia, Brasília, 2009.

TUCUNDUVA, B. B. P. (2021). O que é ‘circular’? Fundamentos para metodologia de introdução ao circo. *Repertório*, 1(35). <https://doi.org/10.9771/r.v1i35.35561>

[www.investigadanca.com](http://www.investigadanca.com)