UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Programa de Pós-Graduação em Educação
Mestrado Acadêmico em Educação

RENILDES DA CONCEIÇÃO COSTA

DESCOLONIZANDO CORPOS: O POTENCIAL TRANSFORMADOR DA EDUCAÇÃO CIRCENSE PERIFÉRICA

Feira de Santana – Bahia
2025

RENILDES DA CONCEIÇÃO COSTA

DESCOLONIZANDO CORPOS: O POTENCIAL TRANSFORMADOR DA EDUCAÇÃO CIRCENSE PERIFÉRICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Souza Rios

Feira de Santana – Bahia
2025

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

Costa, Renildes da Conceição
C875d Descolonizando corpos: o potencial transformador da educação circense periférica / Renildes da Conceição Costa. - 2025.
128f.: il.

Orientador: Pedro Paulo Souza Rios
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2025.

1. Práticas educativas. 2. Corpos dissidentes. 3. Artes circenses. I. Rios, Pedro Paulo Souza, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDU: 37:791.83

Rejane Maria Rosa Ribeiro – Bibliotecária CRB-5/695

RENILDES DA CONCEIÇÃO COSTA

"**DESCOLONIZANDO CORPOS: O POTENCIAL TRANSFORMADOR DA EDUCAÇÃO CIRCENSE PERIFÉRICA**". Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Feira de Santana, na linha de Currículo, formação e práticas pedagógicas, como **requisito** para obtenção do grau de mestre em Educação.

Feira de Santana, 25 de março de 2025

gov.br Documento assinado digitalmente
PEDRO PAULO SOUZA RIOS
Data: 29/03/2025 23:05:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof/a. Dr/a. Pedro Paulo Souza Rios Orientador/a – UEFS

gov.br Documento assinado digitalmente
ALFRANCIO FERREIRA DIAS
Data: 02/04/2025 09:30:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof/a. Dr/a. Alfrancio Ferreira Dias Primeiro/a Examinador/a – UFS

gov.br Documento assinado digitalmente
RENAILDA FERREIRA CAZUMBA
Data: 22/04/2025 07:19:25-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof/a. Dr/a. Renailda Ferreira Cazumbá Segundo/a Examinador/a – UEFS

gov.br Documento assinado digitalmente
EDONILCE DA ROCHA BARROS
Data: 02/04/2025 15:09:23-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof/a. Dr/a. Edonilce da Rocha Barros – Terceiro/a Examinador/a – UNEB

RESULTADO: APROVADA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, às circenses de ontem, fonte de inspiração das circenses que hoje desafiam normas impositivas, através de práticas educativas libertadoras.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi tecida através de um misto de ações que envolveu renúncia, resiliência, coragem, dedicação, e contou com um conjunto de pessoas, que direta ou indiretamente acreditaram na construção deste projeto, as quais celebro e externalizo minha gratidão:

À Daiane Pereira, agradeço por me pressionar a submeter meu projeto a este Programa de Pós-Graduação, pelo carinho, incentivo, e interesse no meu desenvolvimento pessoal, profissional e acadêmico.

Aos parceiros circenses que me iniciaram nesta arte, Yerko Haupt, Bia Gigante, Elio Garcia, Odre Consiglio, a galera do Espaço Núcleo de Circo.

Aos colegas de trabalho pela torcida e apoio durante o processo, especialmente Dayane Santos pela parceria.

Às mulheridades circenses cujos corpos, enfrentam as adversidades de um cotidiano de lutas constantes, especialmente Luana Coelho Rocha, Driely Alves, Amora Afeni Bonfim e Daíse Gomes de Oliveira que gentilmente concordaram em participar desta jornada, descortinando suas subjetividades, que permitiu a construção dessa escrita.

Ao nosso quilombo acadêmico, formado por mulheres gigantes as quais tanto admiro: Nildinha Odara, Laís Araújo, Paloma Santiago, Tarciele Barbosa, Sandy Sampaio, Ana Cláudia Santana, Jacke Barbosa, e claro a Ayrton Suzarte sempre bem-vindo entre essas potências;

Às minhas irmãs Duda Odara que nesta trajetória acadêmica, se fez guia nas encruzilhadas que nos moviam à UEFS, e Gabi Baptista, essa menina-mulher cuja determinação e intelecto me conquistaram, levarei o carinho de vocês para vida;

À minha mãe Lúcia, mulher preta, analfabeta que diante de todas as dificuldades da vida, lutou para garantir aos seus filhos e suas filhas o direito à educação; a minha irmã Zeneide pelo apoio e carinho.

À minha irmãe Nivinha, meu porto seguro, que me amparou nos momentos mais difíceis da minha vida, me deu amor, aconchego, suporte, direcionamento e amor incondicional.

Ao meu orientador Professor Doutor Pedro Paulo Souza Rios, pela coragem em aceitar um tema pouco explorado neste Programa, pelo acolhimento e direcionamentos necessários nesta jornada que foi rápida e muito intensa.

Aos professores Dr. Charles Mota e Dra. Ana Ferraz da UEFS e Dr. Reginaldo Carvalho da UNEB - Senhor do Bonfim pelas valiosas sugestões ao longo deste processo.

Ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Pedagogia Universitária – NEPPU, pela vivência acadêmica, ao professor Dr. Eduardo Miranda e o Grupo de Pesquisa Corpo Território, pelo acolhimento e pelas valiosas contribuições através das riquíssimas interações do grupo;

À banca, agradeço por aceitar o convite, pois já na qualificação trouxeram críticas fundamentais e um aporte teórico que agregou valor a esta pesquisa, gratidão ao professor Dr. Alfrancio Ferreira Dias, das professoras Dra. Renailda Ferreira Cazumbá, Dra. Edonilce da Rocha Barros e Dra. Marta Alencar dos Santos que esteve presente na fase de qualificação.

Este processo não seria possível sem a presença dos profissionais técnicos administrativos e demais colaboradores da UEFS, sempre atentos e disponíveis a nos orientar.

Por fim, agradeço ao meu companheiro de jornada, Carlos Oliveira, por todo o apoio ao longo desta jornada, especialmente nos momentos de desânimo e nas crises de ansiedade, nos quais seu humor e amor tornaram esse processo mais leve e risível.

Arte e Estética são instrumentos de libertação.
Boal (2009)

RESUMO

Através dos relatos de circenses da cena baiana, esta pesquisa buscou compreender como corpos em dissidência utilizam-se das diversas linguagens circenses para construírem práticas educativas capazes de inspirar outras pessoas a se apropriarem das suas próprias narrativas. Dada a subjetividade do tema, o estudo adotou a abordagem qualitativa utilizando a narrativa como método de pesquisa, e para fundamentar as discussões, a perspectiva teórica decolonial. A investigação recorreu às entrevistas como fonte de coleta de dados, a escolha das participantes foi pautada nos seguintes critérios: mulheres negras – cisgênera, transgênera ou travesti, artistas que desenvolvem performance utilizando as diversas expressões artísticas circenses, com idade a partir dos 18 anos, residentes na Bahia. Para a análise das narrativas, optou-se pelo método interseccional, que permitiu uma melhor compreensão das relações entre raça, classe e identidade de gênero no contexto educativo não formal. Ao final da pesquisa evidenciou-se que dentro do processo de transformação social, as primeiras pessoas impactadas foram as próprias circenses, que ao fortalecerem suas identidades passam a inspirar outras pessoas a assumirem a autonomia das suas narrativas, inferindo que mesmo diante de uma sociedade racista, sexista, classista e transfóbica, as artes ainda têm a capacidade de promover fissuras no sistema de poder para fortalecer as identidades marginalizadas.

Palavras-chave: Práticas Educativas. Corpos Dissidentes. Artes Circenses.

ABSTRACT

Through narratives the circus scene of Bahia, this research sought to understand how dissident bodies utilize various circus languages to construct educational practices capable of inspiring others to take ownership of their own narratives. Given the subjectivity of the theme, the study adopted a qualitative approach, using narrative as the research method, and grounded its discussions in a decolonial theoretical perspective. The investigation relied on interviews as the primary data collection method, with participant selection based on the following criteria: Black women—whether cisgender, transgender, or travesti—who are artists developing performances using various circus artistic expressions, aged 18 or older, and residing in Bahia. For narrative analysis, an intersectional method was chosen, allowing for a deeper understanding of the relationships between race, class, and gender identity within the context of non-formal education. At the conclusion of the research, it became evident that within the process of social transformation, the first individuals impacted were the circus artists themselves, who, by strengthening their identities, inspire others to claim autonomy over their narratives. The findings suggest that even in the face of a racist, sexist, classist, and transphobic society, the arts remain capable of creating fissures in the system of power, fostering the empowerment of marginalized identities.

Keywords: Educational Practices. Dissident Bodies. Circus Arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Projeto Social Circo Maravilha 30
Figura 02: Escologia 39
Figura 03: Imagem do Cotidiano Periférico 39
Figura 04: Daíse Madali Apresentação no Circo Picolino em Salvador 47
Figura 05: Luana performance com dança e dublagem em Senhor do Bonfim. 48
Figura 06: Madame Chumaço 49
Figura 07: Performance com fogo 50
Figura 08: Testando máscaras 70
Figura 09: A mala pandora 102
Figura 10: Performance do Julian Glover 104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CNS	Conselho Nacional de Saúde
ENCLO	Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais
NEPPU	Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Pedagogia Universitária
SESC/SP	Serviço Social do Comércio/São Paulo
SINAN	Sistema de Informação de Agravos de Notificação
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UESC	Universidade Estadual de Santa Cruz
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

SUMÁRIO

1 O ESPETÁCULO VAI COMEÇAR! 13
1.1 PORQUE PESQUISAR SOBRE ARTES CIRCENSES 20
1.2 SERÁ QUE TODO MUNDO FOI AO CIRCO? 29
1.3 MEU ENCONTRO COM A ARTE CIRCENSE 35
2 TECENDO METODOLOGIAS 41
2.1 LÓCUS DA PESQUISA 45
3 REPRESENTAÇÃO DA MULHERIDADE NEGRA NA SOCIEDADE 52
3.1 O NASCER DE UM CIRCENSE FORA DO NINHO 59
3.2 CAMINHOS DO APRENDIZADO 64
4 EDUCAÇÃO CIRCENSE COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIOEDUCATIVA 76
4.1 DA PERIFERIA PARA CENTRO 77
4.1.1 Espaço Casa de Cultura Vento Norte 87
4.1.2 Pituaçu em Rede; Festival Alternativo, PretoAçu 93
5 CONSTRUINDO PRÁTICAS EDUCATIVAS: Táticas e influências 98
5.1 'CORPOS QUE GRITAM' E SE RESSIGNIFICAM ATRAVÉS DE PRÁTICAS CIRCENSES 99
5.2 PRÁTICAS QUE LEVAM À (AUTO)DEFINIÇÃO 104
6 CONSIDERAÇÕES NUNCA FINAIS: a arte não pode parar 110
REFERÊNCIAS 113
APENDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO 124
APENDICE B - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM 126
APENDICE C - PERGUNTA DISPARADORA DA NARRATIVA 127

1 O ESPETÁCULO VAI COMEÇAR!

Vai, vai, vai começar a brincadeira
Tem charanga tocando a noite inteira
Vem, vem, vem ver o circo de verdade
Tem, tem, tem picadeiro de qualidade
(O Circo, Nara Leão, 1967)

O trecho da música interpretada por Nara Leão descrita acima, convida o público a mergulhar na experiência do espetáculo circense, onde a 'charanga' – banda tradicional de circo – tocará a noite inteira, aumentando assim, o clima de festa. Composta no ano de 1967, a canção faz referência aos circos itinerantes que durante os séculos XIX e XX levavam entretenimento através de diversas expressões artísticas nos espaços urbanos e também nos locais mais longínquos do país, conseguindo levar alegria e diversão a públicos de diversas idades e classes sociais.

Por ser uma expressão artística-cultural, o circo[1] se adapta aos territórios em que transita e se transforma com o passar dos tempos, tornando-se segundo Ermínia Silva (2023) sempre contemporâneo às linguagens artísticas da época. Desta forma, seguindo uma tendência mundial de abertura de escolas de circo, na década de 1978 em São Paulo, capital, com amparo oficial do Governo Estadual através da então Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia, nasce a Academia Piolin de Artes Circenses, que conforme a autora foi inicialmente pensada para receber os filhos de circenses que deixaram as lonas para ingressarem na educação formal, mas em virtude da baixa procura, abriu-se a possibilidade de acolher artistas de outras origens, os quais não apenas aprenderam com a cultura circense tradicional, mas também contribuíram com suas próprias experiências profissionais, formando assim um intercâmbio artístico-cultural, prática comum nos processos de educação não formal.

Segundo Gohn (2006, p.28) a educação não-formal "é aquela que se aprende 'no mundo da vida', via os eliminar processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas." exatamente como observado nas interações entre artistas circenses tradicionais com os de outras áreas artísticas. Essas trocas de saberes foram responsáveis pela construção de outras

[1]Quando falo em circo, me refiro a um conceito amplo, que vai além das tradicionais tendas itinerantes. Englobo todas as expressões artísticas que compõem essa rica cultura. Hoje, assim como nos antigos circos, os artistas estão nas ruas, nos becos, nas escolas, nos espaços sociais, nos hospitais, levando a arte para onde o povo está.

formas de se pensar uma mesma arte. Retomando a ideia de Ermínia Silva (2023) quando fala da adaptabilidade das linguagens circenses aos tempos, é possível inferir que esse intercâmbio de experiências entre artistas resultou na construção de novas estéticas e identidades híbridas que refletem na diversidade cultural dessa arte na contemporaneidade.

Essa diversidade que se origina dessas trocas culturais é resultado da realidade regional, principalmente quando falamos de Nordeste, Bahia, neste sentido a estética e o fazer circense são tomados por uma realidade regional que cria novas identidades que reivindicam espaço na cena circense, e desafiam as normas e expectativas culturais impostas pela cultura hegemônica. Ao se despir socialmente essas identidades se aproximam do estado de loucura – na cultura circense representado pela figura do palhaço, que de acordo a Bolognesi (2001) é responsável por explorar o lado obscuro do corpo, trazendo à tona aquela dimensão que no dia-a-dia almejamos esconder.

A excentricidade, liberdade e estranheza dos palhaços sempre os colocaram em um espaço social diferenciado, provocando um misto de graça e medo, imposto pelo grotesco. No período monárquico, conforme pontuado por Ana Ferraz (2016) essa figura exercia uma importante função na corte: a de fazer rir a verdade e a verdade um pouco solta a ideia. O palhaço era uma espécie de conselheiro, sendo o único que através do riso, podia dizer tudo ao rei e gozar dos prestígios e benesses da coroa. Estudos comprovam que o riso é um elemento fundamental na construção de vínculos sociais, estando presente em diversas culturas ao redor do mundo. No Brasil, por exemplo, o documentário Hotxuá[2] retrata o cotidiano dos povos Krahôs, no Norte do Tocantins, onde foi identificado nesta comunidade indígena existência do Hotxuá, ou indígena que brinca, responsável pela harmonia e pelo equilíbrio da aldeia. De acordo com o Centro de Pesquisa e Formação – Sesc-SP (2016), entre os nativos norte-americanos, o palhaço é identificado como Heyoka, um xamã especial conhecido como "bobo sagrado", com poderes de cura através do riso.

A figura do palhaço presente em comunidades diversas, denota com a ideia de que as atividades circenses antecedem a criação do circo como instituição comercial reconhecida, desta forma Juno Nedel (2024, p.06) depreende que as “artes

[2]Ver documentário ‘HOTXUÁ’ dirigido Letícia Sabatella e Gringo Kardia, que retrata o cotidiano da comunidade indígena Krahô e do seu Hotxuá ‘Ismael Apract Krahô’ eliminar disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=khW0vosHN8E&t=64s

compreendidas no universo circense – como acrobacias, teatro, música, adestramento, entre outras – remontam a diferentes povos, tempos históricos e demarcações geográficas" sendo difícil afirmar que a criação desta arte se deve apenas a uma pessoa, ou território.

Contudo a era moderna foi marcada pela expansão das potências europeias, que impulsionaram grandes processos de colonização, caracterizados pela apropriação cultural e imposição de valores e costumes, é nesse cenário que as atividades circenses ganham um outro formato, e a estética colonial passa ser a referência ideal. Neste sentido, é possível inferir que a "criação" do circo moderno creditada ao inglês Philip Astley foi marcada pelo apagamento dos sujeitos marginalizados que participaram do processo de modernização do circo, a exemplo dos povos ciganos. De acordo a Bolognesi (2001) Astley conseguiu de forma simbólica transferir a ideia do domínio sobre os cavalos militares para um ambiente comercial de uma França mercantil emergente, coroada politicamente com a Revolução Francesa, logo, o circo moderno foi um espaço de entretenimento criado para representar a força militar e virtuose de corpos que desafiavam seus próprios limites, para o autor, era uma perfeita combinação de exaltação do nacionalismo e a retomada e valorização das formas populares de espetáculos.

Neste momento a arte circense impunha aos artistas um ideal de corpo perfeito, forte e viril, que os diferenciava dos 'humanos comuns', o virtuosismo circense idealizado a partir de bases patriarcais e eurocêntricas, passou a ser a referência de humanidade, excluindo e marginalizando aqueles que não se encaixavam nesse modelo, passando a ser classificados na categoria de "outros", dando condições ao poder hegemônico de coisificar esses corpos transformando-os em mercadorias aptas a serem explorados através de uma lógica capitalista em ascensão. O circo norte-americano e europeu por exemplo, praticavam isso, que eram os Freak Shows, Ermínia Silva (2023). No Brasil, essa exploração é feita a partir do cômico, que de acordo a Adilson Moreira (2019) se classifica como racismo recreativo.

A perpetuação da cisheteronormatividade cultural europeia no circo, mesmo em um contexto de constante renovação artística, levanta questões cruciais sobre relações de poder e dominação cultural que moldam as representações e narrativas presentes nesse universo, que direta ou indiretamente invisibiliza os corpos não adequados aos padrões da branquitude e da cisheteronormatividade. Como uma arte em constante transformação, o circo, segundo Ermínia Silva (2023, p.19), "é sempre

contemporâneo àquilo que está sendo vivenciado na sociedade". Ou seja, ele se adapta às linguagens artísticas de cada época e lugar. Se outrora era apenas um espaço de entretenimento, hoje alcança outros horizontes, como destaca Dupart (2014) identificando o circo no âmbito terapêutico, profissional, lazer, social e educativo, este último segue como objeto desse estudo.

Enquanto manifestação cultural, a arte circense, apresenta uma faceta dual: por um lado, evoluiu para se tornar um importante meio de entretenimento, educação, lazer e socialização; por outro, em determinados contextos históricos, foi utilizada como instrumento de controle, submetendo os corpos a padrões e normas pré-definidos pela supremacia cishetero branca. Isso fica claro quando o Bolognesi (2001) se remete ao corpo sublime. Se um padrão hegemônico define os padrões da virtuosidade e beleza, então poderia qualquer corpo se tornar artístico, poético? E quais os corpos podem ser vistos sem causar incômodos, desordem?

Foucault (2003) destaca a natureza evolutiva dos mecanismos de controle social, que se adaptam às transformações históricas. As imagens e estéticas presentes nos espaços circenses podem ser um exemplo dessa adaptação. A normatividade de gênero, sustentada pelo patriarcado[3], obrigou a adesão a um modelo binário universal, restringindo a liberdade de expressão e a diversidade de identidades. Essa dinâmica complexa é moldada dentro das relações sociais, construídas, segundo Oyèrónké Oyěwùmí (2004), a partir de um modelo hegemônico cultural euro-americano que se estabeleceu ainda na era moderna com as invasões territoriais, que desencadeou o domínio cultural e apagamento de outros saberes. Mas a população em diáspora e os povos originários, mantêm suas ancestralidades a partir da desobediência social, heteronormativa, cultural, epistêmica, contudo, por vezes essa desobediência pode custar vidas.

A morte de corpos indóceis é traduzida pelo Atlas da Violência 2024, que nos mostra que na última década (2012-2022), ao menos 48.289 mulheres foram assassinadas no Brasil. Em 2022, foram 3.806 vítimas, o que representa uma taxa de 3,5 casos para cada grupo de 100 mil mulheres. Os casos de feminicídio registrados equivalem a 36,6% das mortes, que chamam a atenção para o fato de os assassinatos terem por motivação a relação de gênero, ou seja, mulheres são assassinadas por

[3]De acordo com Carla Akotirene (2023) o patriarcado é um sistema político modelador da cultura de dominação masculina sobre as mulheres. É reforçado pela religião e utiliza como símbolo a família nuclear para impor papéis de gênero pautados nas identidades binárias.

serem mulheres. Racializando a pauta da violência contra a mulher, observa-se que em 2022 do total de homicídios de mulheres registrados, 66,4% das vítimas, ou 2.526 mulheres assassinadas, correspondiam à população negra. Em 2022, a taxa de homicídio de mulheres negras foi de 4,2 por grupo de 100 mil, enquanto a taxa para mulheres não negras foi de 2,5. Isso significa dizer que mulheres negras tiveram 1,7 vezes mais chances de serem vítimas de homicídio, em comparação com as não negras.

Outro elemento apontado pelo Atlas da Violência 2024, que merece ser elucidado diz respeito a violência contra pessoas LGBTQIAPN+, desde 2019 o Atlas vem analisando sobre violência cometidas contra esse grupo, tomando por base as notificações de violência interpessoal no Sistema de Informação de Agravos de Notificação – SINAN. Observou-se que em 2022, 8.028 pessoas dissidentes sexuais, ou seja, pessoas que não aderem à heteronormatividade imposta socialmente, e dissidente de gênero, que são pessoas não-aderentes à identidade de gênero designada ao nascer, foram vítimas de violência no Brasil, que corresponde a um aumento de 39,4% em relação a 2021. Em relação à orientação sexual, as mulheres ainda são as maiores vítimas, 72,5% (5.826 pessoas) das vítimas eram homossexuais e 27,4% (2.202) eram bissexuais. A maior parte das vítimas são mulheres: 67,1%, quase o dobro do número de homens (32,7%). O perfil racial das pessoas LGBTQIAPN+ vítimas de violências é, em sua maioria (55,6%), de pessoas negras; outros 39,2% são brancos, 1,1% são amarelos e 0,7% são indígenas.

No que se refere à identidade de gênero, considerando travestis, homens e mulheres trans, houve uma alta de 34,4% em relação a 2021, quando 3.103 pessoas trans e travestis foram vítimas de violência registrada pelo SINAN. Embora tenha havido um aumento nos registros, estes ainda não são confiáveis sendo necessário analisar outras fontes de dados, para uma melhor análise, o que denota que para a sociedade esses corpos não importam, sendo estes as maiores vítimas da necropolítica:

> O aumento é bastante expressivo e, na ausência de dados oficiais confiáveis produzidos pela Segurança Pública no que diz respeito aos registros de violência contra LGBTQIAPN+ (FBSP, 2023b), cabe comparar os dados aqui apresentados àqueles produzidos pela sociedade civil. Dados produzidos pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), através de metodologia empregando busca ativa por vítimas letais, registraram 65 Sumário 131 pessoas

> trans e travestis mortas no Brasil em 2022 (Atlas da Violência, 2024, p.64 -65).

De acordo a ANTRA, o Brasil é o país que mais consome pornografia trans nas plataformas de conteúdo adulto, ao mesmo tempo que lidera a lista de países que mais assassinou pessoas trans pelo 15º ano consecutivo. Essa relação é no mínimo paradoxal, pois o corpo que é odiado, é também desejado, e por não se adequar a normatividade de gênero, torna-se mais uma “Geni”, personagem da canção de Chico Buarque que se tornou uma espécie de alegoria da diversidade feminina que sofre ofensas e abusos físicos, por ser um corpo dual, um corpo travesti, logo, anormal, objetificado por uma sociedade hipócrita, patriarcal, e sem cair em anacronismo, visto que o tema continua atual, machista, sexista, transfóbico, incapaz de enxergar as virtudes, potencialidades de um corpo travesti. Geni, uma heroína de uma sociedade moderna falida, representava uma ameaça ao conservadorismo, por ser livre, indócil e desobediente de gênero. Em resposta a esse ato de insurgência usou-se o método da desumanização, para que esse corpo estranho não se tornasse símbolo de liberdade social.

Geni representa todos os corpos fora dos padrões de uma política ocidental de dominação, onde as estéticas dissidentes não são comumente encontradas no centro dos espetáculos. Este estudo se debruça sobre as linguagens circenses em sua dimensão performativa, problematizando sobre os corpos de mulheres que transgridem a normatividade e transitam nos espaços circenses alternativos, produzindo educação através desta linguagem. Neste sentido, ao final desta pesquisa buscou-se responder a seguinte pergunta: Como as artes circenses produzidas nas periferias baianas, por corpos em dissidência, podem promover mudanças socioeducativas capazes de descolonizar pensamentos e construir novas identidades?

Diante disto, esta pesquisa tem como objetivo geral buscar compreender como corpos em dissidência utilizam as diversas linguagens circenses para desenvolverem práticas educativas capazes de inspirar outras pessoas a assumirem a autonomia de suas próprias narrativas. Quanto aos objetivos específicos:

1. Compreender como se dá o processo formativo destas circenses que desempenham suas atividades de forma autônoma;

2. Refletir como essas práticas contribuem para a transformação socioeducativa, desafiando representações hegemônicas e promovendo a inclusão e a diversidade.
3. Discorrer como as participantes da pesquisa desenvolvem suas práticas educativas, identificando as estratégias e os fatores que influenciam essa construção.

Para elucidar a questão, a pesquisa foi distribuída em cinco capítulos. O capítulo introdutório intitulado: **O espetáculo vai começar** convida o/a leitor/a a participar desse espetáculo dissertativo tecido através de narrativas de mulheridades circenses. Apresentando o circo, como uma expressão artística cultural, que ao longo da história moderna foi apropriado por culturas dominantes, que impuseram uma estética eurocêntrica e marginalizaram contribuições de grupos minoritários a exemplo dos povos ciganos. Essa apropriação reforçou estereótipos e explorou os corpos estranhos à estética dominante, tornando os espaços circenses reflexos de uma sociedade marcada pelo racismo, sexismo, transfobia e outras formas de opressão.

O segundo capítulo cujo título: **Tecendo Metodologias** é apresentada a metodologia, discorrendo sobre o tipo de pesquisa, as fontes utilizadas, os procedimentos metodológicos e análise de dados, e é também o momento em que as participantes são apresentadas.

O terceiro capítulo intitulado: **Representação da mulheridade negra na sociedade**, inicia a etapa analítica das narrativas, onde foi investigada sobre o processo de formação profissional das colaboradoras da pesquisa. Iniciando pela análise do lugar social que esses corpos se encontram na sociedade, para que ao fim do capítulo possamos dimensioná-las na sociedade, neste capítulo busquei compreender como as experiências de cada uma são atravessadas por interseções de dimensões identitárias.

Intitulado **Educação Circense como ferramenta de resistência e transformação socioeducativa,** o quarto capítulo explora o papel dos projetos sociais e da arte na vida das pessoas. A partir da análise de narrativas de circenses, refletiremos como as práticas circenses contribuem para a transformação social, desafiando representações hegemônicas e promovendo a inclusão e a diversidade. Os resultados da pesquisa indicam que as próprias circenses, enquanto aprendizes e multiplicadoras dessa arte, foram as primeiras a experimentar os efeitos transformadores dessa prática.

No capítulo **Construindo Práticas Educativas: Estratégias e Influências**, as participantes irão narrar os processos de desenvolvimento de suas práticas, identificando as estratégias e os fatores que influenciam na construção. Para começar essa investigação, iremos refletir sobre a importância de pesquisar sobre as artes circenses no contexto educativo.

1.1 PORQUE PESQUISAR SOBRE ARTES CIRCENSES

Me alimentaram
Me acariciaram
Me aliciaram
Me acostumaram
O meu mundo era o apartamento
Detefon, almofada e trato [...]

História de uma Gata
Bardotti/Enriquez
(Chico Buarque, 1997)

Lembro-me que quando criança, eu era muito dócil, disciplinada, domesticada, costumava ouvir a seguinte frase das amigas da minha mãe: “Lúcia, sua menina não dá trabalho, não é?!”, “ela já está ajudando nas coisas em casa?” E de fato, sempre tentei atender aos pedidos da minha mãe, ela já tinha muitos problemas e não queria ser mais um fardo. Em casa, os papéis de gênero eram divididos. As mulheres eram responsáveis pelo trabalho doméstico, não remunerado, enquanto os homens atuavam no mercado formal de trabalho, remunerado. Não existia questionamentos, parecíamos trabalhadores em uma linha de montagem.

Esse modelo familiar imposto pela colonialidade, se caracteriza pela generificação dos seus membros, que de acordo a Oyèrónké Oyěwùmí (2004), segue um padrão de relacionamento unifamiliar, centrada em: uma mulher subordinada, um marido patriarcal, filhos e filhas. Esse processo disciplinar, normaliza as violências e opressões. Em um momento da história, esse modelo familiar generificado nos foi imposto através das diversas violências, e atualmente acontece de forma sutil, através de outros mecanismos disciplinadores, e a escola é um desses, que será tratado mais à frente.

> A estrutura da família, concebida como tendo uma unidade conjugal no centro, presta-se à promoção do gênero como categoria natural e

> inevitável, porque dentro desta família não existem categorias transversais desprovidas dela (Oyèrónké Oyěwùmí, 2004, p.04).

Em uma família generificada como a minha, meu pai enquanto macho, ocupava o lugar central. Era o chefe da família e tinha a responsabilidade de trazer o alimento para casa, e o feminino associado ao doméstico, ao cuidado, ao trabalho não remunerado. E foi assim, que eu fui crescendo e compreendendo os "papéis de gênero na sociedade", esse comportamento social era tão naturalizado que se estendia a toda comunidade no entorno.

Ainda na minha infância, costumávamos sofrer com o desabastecimento de água no bairro, então uma das tarefas domésticas era buscar água na "Lagoa da Vovó", momento em que as mulheres lavavam louças e roupas no local, para mim aquilo era uma festa, lembro das panelas sendo areadas, pareciam espelhos, retornavam brilhando e cheias d'água. Para mim, o mais lindo era ver os lençóis ao vento. Mal sabia que um dia encontraria tecidos coloridos, mas agora pendurados a 6m de altura, os quais me proporcionaram brincar e experimentar meu corpo de uma forma que mulheres negras de outrora não poderiam imaginar. O tecido acrobático me ensina sobre o equilíbrio entre amarras, solturas, tensionamento e relaxamento – essas ações vem me ajudando a repensar sobre a maneira como me vejo e como vejo os outros corpos, na tentativa de tornar-me uma gata.

Os/as felinos/as por natureza mesclam seus temperamentos entre afeto e audácia, conseguindo ao mesmo tempo serem carinhosos/as, impetuosos/as, imprevisíveis, provocativos e com capacidade de incomodar e provocar medo. Seria possível, através das artes circenses, transformar um corpo dócil em um corpo felino? Com essa pergunta não quero depositar nas artes circenses a chave para resolução de todos os problemas de gênero e/ou raciais, mas pensar nesta como uma ferramenta de (trans)formação, visto que as artes não operam de forma linear ou determinística, mas pode oferecer um terreno fértil para a experimentação e a descoberta, permitindo que cada indivíduo encontre suas próprias formas de expressão e de relação com o corpo.

Desde a década de 1970 com o início da abertura das escolas de circo no Brasil o número de pesquisas com o tema tem crescido, e as práticas circenses vêm se revelando uma poderosa ferramenta pedagógica pela sua natureza lúdica e criativa, e pelo desenvolvimento de outras inteligências que promovem a competência para o

desenvolvimento do trabalho em equipe, o que torna essa arte uma rica fonte de aprendizado para pessoas de todas as idades.

Os pesquisadores Falcade e Bortoleto (2024) desenvolveram um estudo para diagnosticar as atividades circenses produzidas nas escolas, o estudo reforça que a quantidade de professores que ensinam as atividades circenses em escolas brasileiras vem crescendo, sobretudo nas regiões Sul e Sudeste, sugerindo que outros esforços investigativos possam ajudar a conhecer mais práticas pedagógicas desenvolvidas nas diferentes regiões do país. Como no Nordeste, região onde está localizada o *lócus* desta pesquisa, que tem como foco circenses que desenvolvem trabalhos em espaços educativos alternativos, contribuindo para descolonizar saberes e valorizar as experiências e os conhecimentos produzidos em contextos periféricos, muitas vezes invisibilizados e desvalorizados.

Analisar as práticas educativas circenses nesses espaços, pode contribuir para a construção de um campo artístico-educativo que valorize a diversidade circense em suas diversas representações a exemplo da performance, do riso, da poética, ou suas combinações – outrora utilizadas como instrumento de dominação, agora pode torna-se uma ferramenta de promoção da autonomia dos sujeitos.

Essas inquietações precisam ser refletidas porque o corpo negro foi historicamente desumanizado, sobretudo o corpo feminino negro em dissidência de gênero, que desafia não só a branquitude, mas também o patriarcado. Tais estruturas criam mecanismos de controle que são utilizados para normalizar corpos e submetê-los aos padrões dominantes. E a escola, enquanto instrumento de controle, tem a capacidade de interferir na formação das identidades individuais e coletivas.

Para Ana Rita Ferraz (2024), um dos problemas da escola é o ato de desencorajar as pessoas a fazerem perguntas, a problematizar questões, ou promover desordens e desconfortos. Para a pesquisadora, as instituições escolares estão mais preocupadas com as respostas que com as perguntas. Aprendemos a responder questionamentos e não somos instigados a perguntar, esse comportamento reverbera na fase adulta, na Universidade. Quantos alunos/as de graduação ou pós-graduação têm dificuldade de problematizar sua escrita? Eu sou uma destas. O silenciamento de uma vida, castra o pensamento e a capacidade crítica dos sujeitos/as, que Augusto Boal (1931-2009) denominou de ‘castração estética’ reduzindo indivíduos potencialmente criadores, à condição de meros espectadores.

> A castração estética vulnerabiliza a cidadania obrigando-a a obedecer a mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las! (Boal, 2009, p.15).

A castração do intelecto forma pessoas altamente competitivas para atender às exigências do mercado profissional, mas sem capacidade de análise crítica, apresentam as sombras como realidade absoluta, e sem capacidade de questionar, absorvemos respostas prontas, através de discursos prontos e/ou até *fake news*. A pressão pelas notas mais altas, a busca por reconhecimento profissional e a valorização excessiva de títulos acadêmicos, promovem o desenvolvimento de habilidades técnicas, obscurece a importância do trabalho coletivo, dando lugar à competitividade justificada pela busca pelo "mérito".

Contudo, para nós da população negra, sobretudo população feminina em dissidência, a conquista de títulos acadêmicos torna-se necessária para marcar nossa existência social. Para sairmos da condição de dona de casa, empregada doméstica, cuidadora, ou mulata exportação, para sairmos da condição de prostituição, ou vítimas de violência sexual, do feminicídio, do transfeminicídio, da necropolítica, com o intuito de romper tal estigma, recorro ao poema 'Não vou mais lavar os pratos':

> Não vou mais lavar os pratos/ Nem vou limpar a poeira dos móveis/ Sinto muito. Comecei a ler. Abri outro dia um livro/ e uma semana depois decidi/ Não levo mais o lixo para a lixeira. Nem arrumo/ a bagunça das folhas que caem no quintal/ Sinto muito/ Depois de ler percebi/ a estética dos pratos, a estética dos traços, a ética/ A estática/ Olho minhas mãos quando mudam a página/ dos livros, mãos bem mais macias que antes/ e sinto que posso começar a ser a todo instante/ Sinto/ Qualquer coisa/ Não vou mais lavar/ Nem levar/ Seus tapetes para lavar a seco/ Tenho os olhos rasos d'água/ Sinto muito/ Agora que comecei a ler, quero entender/ O porquê, por quê? E o porquê/ Existem coisas/ Eu li, e li, e li/ Eu até sorri/ E deixei o feijão queimar…/ Olha que o feijão sempre demora a ficar pronto/ Considere que os tempos agora são outros…/ Cristiane Sobral (2013)

Para a população historicamente excluída, a obtenção de títulos acadêmicos é mais uma forma de resistência e luta por reconhecimento social, a presença de corpos em dissidência nestes espaços representa uma vitória pessoal e coletiva. Contudo, ainda há um longo caminho a ser trilhado, sobretudo no que tange as epistemologias acadêmicas eurocêntricas ainda dominantes nestes espaços. Por isso, embora o título acadêmico seja importante para demarcar outros espaços sociais da população

marginalizada a qual faço parte, é a capacidade de análise crítica e leitura de mundo que farão as verdadeiras transformações sociais, como evidenciado pela poética de Cristiane Sobral.

Dentro deste aspecto de percepção das minhas individualidades e leitura de mundo, as práticas circenses movimentaram meu corpo no sentido de reconhecer minhas fragilidades e potencialidades. Enquanto mulher negra fui ensinada a ser auto suficiente. Ao ser desumanizada criei inconscientemente mecanismos de defesa, de proteção que me fecharam para o mundo, e foi através das práticas circenses que comecei a desenvolver a possibilidade de confiar no outro, e de me perceber enquanto ser humano sensível e falível.

Através das brincadeiras e práticas acrobáticas desenvolvidas em dupla ou em equipe, fui construindo a ideia de confiança mútua, tarefa difícil, quando se tem uma vivência de falta de afetividade social. Isso reflete com as ideias de Julieta Infantino (2023), quando fala que ao combinar diversas linguagens, as artes circenses tornam-se desafiadoras por quebrarem regras, jogarem com o impossível, com os limites, com a proeza, a poética, a política, vindo na contramão do que me foi ensinado pelas instituições normativas.

Nas artes circenses a figura do/a palhaço/a/e é a maior representação da ruptura com a normatividade. Quando penso na excentricidade do palhaço recordo-me de meu irmão, que vive entre dois mundos, da loucura e do mundo social, ao observá-lo, por vezes penso que na realidade ele vive um mundo real e nós somos apenas fantoches de um espaço social criado por estruturas capitalistas, que nos escravizam e nos transformam em máquinas de produção, incapazes de acessar o imaginário, perceber o mundo sensível, de rir de nós mesmos e de todos a nossa volta, de nos encantar com a lua, ou com uma pedra na rua, de viver a vida mais leve.

A liberdade do/a louco/a é a mesma liberdade do/a palhaço/a/e: ambos não sentem vergonha de mostrar suas fragilidades e seu ridículo. Têm a liberdade de exagerar nos gestos e expressões, de provocar gargalhadas, de utilizar cores vibrantes sem combinação, sem modismo. Esse comportamento, tanto do/a louco/a quanto do/a palhaço/a/e, pode trazer sorrisos a uns e provocar desconforto ou medo, a outros/as/es, principalmente aos mais normativos/as.

Nesse sentido, as participantes desta pesquisa resolveram colocar uma dose de loucura ou palhaçaria nas suas vidas para viverem para além das sombras, por isso geram medo, aos corpos controláveis, que só conseguem perceber a realidade

através das sombras, ao retirar suas máscaras sociais para vivenciar uma vida fora dos padrões da normatividade provocaram fissuras no sistema normatizador. Enquanto artistas e pesquisadoras, elas criam epistemologias por vezes não reconhecidas como formas de produção de conhecimento. Para Silva (2016) os circenses são pesquisadores e historiadores de seu próprio fazer e de suas experiências artísticas.

> Acredito que as produções artísticas circenses são concebidas nos encontros que neles há toda ordem de trocas, desde os afetos e afecções até todo conjunto de complexidade de saberes e práticas de conhecimento, se se considerar que os circenses são pesquisadores de seu próprio fazer e de suas existências artísticas. Portanto, aqui me posiciono contra aos que afirmam que existe apenas e exclusivamente um padrão de pesquisador e historiador, aquele formado em um espaço exclusivo acadêmico, denominado científico. Assim, todos somos pesquisadores e historiadores, cada um com sua metodologia e com seus campos teóricos. Como dizia Gramsci: todo homem é um filósofo (Silva, 2016, p. 08-09).

Esse apagamento epistemológico, mencionado pela Ermínia Silva, ficou evidenciado durante meu exame de qualificação. Ao ser questionada sobre as referências de circo apresentadas na pesquisa, percebi como as classes dominantes se apropriam de diversas culturas, impondo uma única forma de conceber histórias e epistemologias, caindo no que a Chimamanda Ngozi Adichie (2009) considera como perigos de uma história única.

Ao impor suas narrativas, as estruturas de poder invalidam e apagam os saberes, as culturas e as histórias de grupos marginalizados. Essa imposição fica mais explícita em regimes autoritários, mas em 'democracias' ocorre de forma mais sutil, através de mecanismos que sugerem ideologias e moldam a opinião pública através das culturas de massa, que se utilizam de imagens, sons e palavras para criar uma estética hegemônica, marginalizando tudo que difere desta.

Ao questionar sobre a imposição dos discursos coloniais, Chimamanda Ngozi Adichie (2009), reitera as ideias da Spivak (1989:2019) no texto ‘Quem reivindica alteridade?’ que discorre sobre a construção da identidade nacional dos indianos no período pós-colonial, e aponta para os perigos dos discursos construídos e legitimados por meio da cultura do imperialismo, nacionalismo, internacionalismo, secularismo e culturalismo, que determinam as identidades dos sujeitos, e apagam a memória da classe subalternizada, onde as narrativas são construídas por quem

ocupa a estrutura de poder e são impostas como únicas, ressaltando assim, a importância da desconstrução dos discursos e das narrativas que moldaram nossas identidades.

Trazendo essa reflexão para pensarmos na construção da identidade nacional do Brasil pós-colonial, fundamentada conforme Sueli Carneiro (2019) a partir da violência sexual colonial, responsável por todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades, estruturada através do mito da democracia racial e da cultura do branqueamento criando a ilusão da existência de uma harmonia racial no país que só contribui para dificultar a identificação de práticas racistas.

Essa criação imagética e discurso dominante aliena e promove o apagamento epistemológico de grupos subalternizados, influenciou nas minhas escolhas por uma referência eurocentrada, e diz muito sobre as amarras coloniais que ainda trago no meu inconsciente, resultado de mais de três séculos de violência sofrida pelos/as meus/minhas ancestrais, que como pontua Kilomba (2016) são memórias difíceis de serem esquecidas, porque estão registradas nos nossos corpos, e continuam a se manifestar através de diversos mecanismos de controle, e o epistemicídio é um deles e é em “forma de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão — as pessoas negras são anuladas enquanto sujeitos do conhecimento e inferiorizadas intelectualmente”, (Carneiro: 2023, p.13), com o objetivo segundo a autora de produzir exclusão tanto da produção discursiva quanto nas práticas sociais, ou seja, formando espectadores da vida real, sujeitos passivos, incapazes de refletir sobre suas realidades.

Ao analisar percebemos que a invisibilização de produções artísticas, acadêmicas e sociais por pessoas subalternizadas é intencional, por isso a importância do estudo. Essa invisibilização recai de forma mais intensa sobre corpos negros, especialmente mulheres negras, travestis, transgêneras, pessoas com transtornos mentais, pessoas com deficiência, ou quaisquer outros corpos que desconstruam a normatividade. Essa pesquisa irá se deter nos marcadores de raça e identidade de gênero nos espaços circenses periféricos a partir de vozes socialmente subalternas[4]. Para isso percorro pelas ideias de Augusto Boal (1931-2009)

[4]O termo subalterno, resgatado pela Spivak, (2010, p.12) se refere aos sujeitos/as pertencentes “às camadas” mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

dramaturgo, diretor teatral e escritor brasileiro, criador da metodologia teatral conhecida com ‘Teatro do Oprimido’ – e a partir da sua última obra – Estética do Oprimido (2009) trago o conceito de *Pensamento Sensível*, para dialogar com esse estudo.

O pensamento sensível está articulado à capacidade criativa comum a todos os seres humanos, é responsável pela criação de arte e cultura – essencial para a libertação dos oprimidos. De acordo com Boal (2009), se manifesta através dos canais de som e imagens, ou seja, da estética, manifestada pela cultura e pela arte. Quando as sociedades adotam políticas/ideias a partir de uma classe dominante, apenas a estética dominante é validada. Isso explica porque a performance de uma mulher travesti, por exemplo, por não atender aos padrões estéticos dominante, é considerada imprópria, feia. Ao adotarmos a estética do opressor, perdemos a capacidade criativa, a sensibilidade, nos tornamos meros espectadores da vida. Neste sentido, esta pesquisa traz para o centro do picadeiro, corpos femininos desobedientes às normas que atuam nos espaços circenses periféricos.

Para Maria Carolina Oliveira (2019), a relação entre mulher e circo não é simples, e considerando que a categoria mulher não é universal, como destaca Bell Hooks (2021), sendo a categoria gênero uma invenção ocidental, Oyěwùmí (2021), logo não é possível discutir sobre ocupação de espaços sem considerar a intersecção de raça, classe, identidade de gênero. Contudo, é importante destacar que ao longo do século XX, com o fortalecimento do movimento feminista, e principalmente do feminismo negro e movimento LGBTQIAPN+, as mulheres começaram a conquistar espaços sociais e isso se reverberou nos espaços circenses.

Ao longo da história do circo, a representação do feminino nesse espaço esteve atrelada a estereótipos e limitações. Conforme Andressa Nascimento (2021), a comicidade era um domínio masculino, que por vezes desmerece o fazer artístico das mulheres, impedindo-as de exercerem papéis como palhaças ou bufas. Segundo Sarah Santos (2014), o papel do palhaço era associado à falta de compromisso com valores morais e à representação de sujeitos falíveis – características atribuídas exclusivamente aos homens, que os tornavam figuras incompatíveis com o ideal feminino da época, ainda segundo a autora essa exclusão era resultado da construção social do corpo feminino, alinhada aos padrões hegemônicos e à representação da mulher daquele período, que se encaixava nos arquétipos de sensibilidade, doçura e beleza dominante.

Ao subverter os códigos tradicionais dessa arte, palhaças e palhaces[5], contribuíram para a construção de novos signos para o corpo e performance feminina. O ridículo desafiou os estereótipos de gênero e abriu caminhos para uma discussão mais profunda sobre a identidade e a representação feminina. Atualmente, essa discussão se estende a outras linguagens circenses, praticadas dentro e fora das lonas, por corpos que, assim como as palhaces, transgridem a estética colonial e a partir das suas corporeidades contribuem para o desenvolvimento de novos saberes e do pensamento crítico.

Essa pesquisa está ancorada nas histórias de vida de quatro circenses negras que vivenciam as diversas facetas do feminino. Suas experiências, embora únicas são atravessadas pelas questões de raça, classe e identidade de gênero, e para fortalecer essa trupe trago as ideias de Augusto Boal (2029) a partir da obra Estética do Oprimido, que proporcionará uma base sólida para a problematização dos mecanismos de controle que atuam através da construção de imagens, que mobilizam nosso pensamento sensível — sensações e emoções —, e que, quando desenvolvidos, ampliam nossa compreensão do mundo, mas quando manipulados por uma hegemonia branca, patriarcal e cisheteronormativa, servem como ferramenta de opressão.

Para quebrar com essas estruturas de controle chamo a Jota Mombaça (2024) com sua potência poética marcada por um corpo que existe e resiste através de várias expressões artísticas como música, poesia e artes visuais. Convido, Juno Nedel (2023, 2024), pesquisador e artista circense em dissidência para confabular sobre estética e epistemologias dissidentes nos espaços circenses e a Patrícia Hill Collins (2019, 2020) para fazer as amarras das análises interseccional das narrativas.

Diante dos objetivos traçados e da discussão sobre o papel das artes circenses enquanto proposta educativa desenvolvida extra muros escolares, na próxima seção iremos refletir sobre a acessibilidade dos espaços circenses tradicionais aos periféricos.

[5]A utilização do termo neutro, sinaliza que a palhaçaria não precisa estar vinculada a um gênero, principalmente quando falamos em arte, dissidência e processos criativos.

1.2 SERÁ QUE TODO MUNDO FOI AO CIRCO?

Todo mundo vai ao circo
Menos eu, menos eu
Como pagar ingresso
Se eu não tenho nada
Fico de fora escutando a gargalhada
A minha vida é um circo
Sou acrobata na raça
Só não posso é ser palhaço
Porque eu vivo sem graça

(O Circo, Batatinha, 1972)

O verso do poema de Batatinha, *"todo mundo vai ao circo, menos eu",* imprime a realidade enfrentada por muitas crianças e adultos, que em decorrência da pobreza são distanciadas das experiências criativas, incluindo a participação em atividades artísticas e culturais, que permeiam os processos educacionais. Esse distanciamento é consequência da falta de políticas públicas que promovam o acesso do público aos diversos espaços culturais.

Com o surgimento do segmento do circo social, na década de 1990, essa lacuna começou a ser preenchida, um tanto quanto timidamente, mas o acesso de crianças a esses espaços vem se tornando uma realidade. Segundo Gallo (2010), o circo social nasce com a proposta de promover a inclusão de crianças e adolescentes em situação de risco social utilizando as práticas circenses como ferramenta educativa para desenvolver o aprendizado das técnicas da arte do circo que inclui a formação de um corpo que 'circa', ou seja, um o corpo preparado para receber um aprendizado holístico por participar de uma prática que dialoga com diversas artes e com uma educação cidadã, criando sujeitos capazes de ter uma melhor compreensão de mundo, além do desenvolvimento de alguns valores sociais tais quais: respeito, solidariedade, justiça e igualdade.

Lembro que no final da minha infância no bairro em que morava – São Gonçalo do Retiro, em Salvador -Bahia, foi instalado um circo permanente, tratava-se de um projeto social que promovia atividades de arte-educação com aulas de circo e cidadania para crianças e adolescentes do bairro, cujo nome era Projeto Circo Maravilha.

Figura 01 - Projeto Social Circo Maravilha

Fonte: Foto disponível na página <https://projeto-circo-maravilha.webnode.page/#!>

Apesar do meu interesse em participar do projeto que era voltado para crianças do território, meus pais nunca me deixaram participar, por causa das histórias de violência, nem sempre verdadeiras, que circulavam sobre a região do bairro onde o circo ficava montado, considerada perigosa cujo nome era Baixinha do Santo Antônio. O ato de proibição do meu pai e minha mãe pautado em uma ideia de 'proteção', demonstra como o poder do discurso interfere na vida política, social, educativa de uma comunidade. Judith Butler (2019) vai dizer que não se trata apenas da questão de compreender o que os discursos fazem com os corpos subalternizados, mas se trata também de como certas ofensas estabelecem limites ontológicos a certos corpos, aqui em questão me refiro a uma criança negra periférica.

Na esfera da linguagem os sujeitos que detêm o controle do discurso passam a pertencer a uma categoria de pessoas privilegiadas as quais não só podem falar como estão autorizados a serem ouvidas. Para Boal (2009) trata-se de um mecanismo de domínio do pensamento simbólico e sensível, ou seja, quem tem o controle das imagens, som e palavras, detêm o poder sobre a mente dos 'outros', tornando-se sujeitos com potencial para manipulação das outridades. Neste sentido, enquanto ferramenta de desobediência a educação construída a partir da ludicidade, do riso e corporeidade, pode ser a chave para construção de uma história de liberdade.

Para mim, o processo de construção de uma desobediência iniciou na primeira escola de circo a qual tive acesso, tratava-se uma franquia de uma escola de circo paulista, pensada para atender ao público de classe média, branca, sua estrutura

física higienizada, com foco no condicionamento físico e uma equipe de professores formada por maioria de homens cisheteronormativo. Embora sentisse alguns desconfortos por falta de representatividade, para mim que ainda não havia desenvolvido o pensamento sensível, era um espaço perfeito, o pensamento crítico só vem quando conheço outros espaços.

É triste pensar que o processo de domesticação dos nossos corpos é algo tão sutil, profundo e violento que precisei chegar na idade adulta para ter uma melhor percepção da minha corporeidade. Eu cresci em uma comunidade onde as famílias nucleares eram grandes, com 8 a 10 filhos e/ou filhas em média. Éramos uma verdadeira geração de crianças brincantes, passando os dias subindo em árvores, dançando, jogando bola na rua, pulando corda, amarelinha, brincava de roda, jogava gude, elástico. Aos domingos, o ponto alto era assistir 'Os Trapalhões' na residência do único vizinho que dispunha de televisão, era o momento em que a casa do Sr. Adilson se tornava um verdadeiro palco, o espaço era disputado em meio a tantas crianças, era um aperto, uma gritaria, uma confusão boa, e foi assim que 'Os trapalhões' se tornaram minha primeira referência de circo.

Contudo, enquanto assistia aos trechos do programa, uma tristeza profunda me consumia. O personagem Mussum me causava uma angústia imensa. A representação estereotipada de um homem negro, posando de "malando" e por vezes bêbado, me atingia profundamente. As piadas racistas e homofóbicas, embora eu não as entendesse completamente na época, me faziam sentir envergonhada e humilhada. A identificação com meu pai, um homem negro retinto, alto forte, que, como Mussum, buscava seu lugar no mundo, mas era constantemente subestimado, tornava tudo insuportável.

Ao ver Mussum sendo ridicularizado em rede nacional, sentia como se meu pai estivesse ali, sofrendo as mesmas humilhações. Afinal, por vezes meu pai foi feito de bobo, ao trabalhar e não ser remunerado, ficando meses sem salário, assim, enquanto o patrão branco sorria, satisfeito com o trabalho entregue, uma família inteira chorava por passar fome. Talvez por isso o circo nunca me atraiu, pois me lembrava de um mundo onde a dor e o preconceito eram naturalizados e o humor era utilizado para perpetuar estereótipos. Para Moreira (2019) o humor racista é um meio de propagação de hostilidade racial e faz parte de um projeto de dominação que o autor denomina de Racismo Recreativo.

> Esse conceito designa um tipo específico de opressão racial: a circulação de imagens derrogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor, fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desses grupos. Esse tipo de marginalização tem o mesmo objetivo de outras formas de racismo: legitimar hierarquias raciais presentes na sociedade brasileira de forma que oportunidades sociais permaneçam nas mãos de pessoas brancas. Ele contém mecanismos que também estão presentes em outros tipos de racismo, embora tenha uma característica especial: o uso do humor para expressar hostilidade racial, estratégia que permite a perpetuação do racismo, mas que protege a imagem social de pessoas brancas (Moreira, 2019, p.24).

Diante disto é possível observar que o racismo recreativo é uma das formas de degradação da pessoa humana, é uma maneira sutil de retirar a humanidade dos sujeitos. Se manifesta através das relações de poder, onde o grupo racial dominante tem legitimidade de exercer seus projetos de dominação a partir da desumanização de grupos, cuja característica fenotípica é distinta da hegemônica. Assim, Moreira (2019) nos fala que a comédia seria uma forma de representação de sujeitos que a branquitude classifica como inferior, o riso, quando extraído de piadas hostis permite afirmar que um indivíduo tem valor maior do que um membro de outro grupo subalternizado. Essa ideia será discutida quando falarmos das novas perspectivas de humor contemporâneo, proposta pela palhaçaria feminina trazida pelas colaboradoras da pesquisa.

Analisando hoje, a construção da imagem estereotipada do malandro brasileiro, através do personagem Mussum, interpretado pelo humorista Antônio Carlos Bernardes Gomes (1941-1994), no programa de humor, 'Os Trapalhões', transmitido no período entre 1977 - 1995 na TV Globo e anteriormente na Rede Tupi (1974–1976), é possível inferir como a imagem do malandro associado a bebida e a vadiagem, foi construída para desvalorizar o homem negro, induzindo através da comicidade a mensagem sobre o comportamento “inerente” ao negro como bêbado, preguiçoso e de moral duvidosa.

Além do aspecto racista, o personagem trazia em sua construção aspectos de normalização a comportamentos homofóbicos, transfóbicos e machistas, em algumas cenas Mussum interpretava mulheres brancas, com intuito de estigmatizar os fenótipos das pessoas negras. Para Moreira (2019), as ações dos meios de comunicação, como as observadas no programa em questão, constituía uma política

cultural que visava transformar a branquitude em um capital cultural e a negritude em símbolo de inferioridade moral.

Ao analisarmos essas representações no contexto da ditadura militar, período marcado por fortes violações aos direitos humanos, especialmente das minorias, fica evidente que o programa através dessa política cultural contribuiu ativamente para a construção de uma identidade brasileira, baseada no discurso da branquitude e da cisheteronormatividade, vitimando especialmente pessoas negras e a comunidade LGBTQIAPN+. E esse foi o primeiro vislumbre de algo que se aproximava do circo, para mim, foi uma experiência traumática, marcada pela representação negativa do “malandro”.

O racismo recreativo explica a triste história vivida por Sarah "Saartjie" Baartman (1789-1815), uma jovem negra, nascida no continente africano, de família Khoisan, que perdeu sua mãe ainda na infância. Criada pelo pai, foi levada para a Cidade do Cabo, onde foi vendida como escrava, após sua comunidade ter sido atacada pelos bôeres (1810). Chamou atenção do médico britânico Alexander Dunlop que a considerou exótica pela forma de suas nádegas e órgãos genitais, sendo transferida para Inglaterra, onde ela foi exibida publicamente em espetáculos circenses com performances de canto e dança na Europa do século XIX, sob o nome depreciativo de "Vênus Hotentote[6]".

De acordo com Katiucia Ribeiro (2019) a tese de animalização dos corpos africanos tornou-se um argumento sólido para justificar a privação física e subjetiva desses povos, impondo a realidade helênica como a única dotada de razão, tendo o racismo científico como referencial para sustentar o apagamento epistemológico, cultural, histórico, artístico dos povos africanos e também indígenas. Esse pensamento fica explícito na primeira cena do filme "Vênus Negra" ao descrever uma aula de anatomia que acontece em uma Escola de Medicina da Paris do início do século XIX, ocasião em que o cátedro cientista Georges Cuvier, compara os atributos físicos da Sarah Baartman, mulher negra africana a macacos, como registrado na seguinte fala: "Eu nunca vi a cabeça de um ser humano tão parecida com a de um macaco”, as falas seguem em curso se atendo principalmente ao órgão genital.

[6]MACEDO, José Rivair; FERREIRA, Thuila Farias (coord.) Biografia de Mulheres Africanas. Disponível em: https://www.ufrgs.br/africanas/sara-baartman-1789-1815/ Acesso: 19 set 2024

O corpo de Baartman foi dissecado, cortado, separado, como fizeram com os povos das Áfricas, na diáspora negra, e com os povos originários. Seu cérebro, símbolo do pensar, e órgãos genitais, perpetuação de uma espécie, foram expostos como um troféu nos museus europeus para ficar registrado na história a supremacia hegemônica sobre ‘os outros’ corpos/povos.

É importante compreender que a historiografia de Baartman foi narrada a partir de uma perspectiva colonial, que para Mothoagae (2016) reforçou a ideia racista e sexista implícita na linguagem europeia, que hiper sexualizou o corpo da mulher negra, e santificou o corpo da mulher branca, logo sinônimo do padrão ideal. O racismo mantido pela estrutura de poder permitiu ao branco europeu, sequestrar, exibir, lucrar e abusar do corpo dessa mulher, em vida e após sua vida. Vale lembrar o quanto foi explorada em nome da “ciência” que com base no racismo científico, que a considerou como espécie de macaco, deixou seu corpo exposto no Museu do Homem em Paris até o ano de 1974, seu corpo só foi repatriado para a África do Sul em 2002.

O poder do discurso legitima diversas violências, que são manifestadas das mais variadas formas, seja pela representação do que é ser bruto, grotesco, do que é beleza e a feiura, geralmente fundamentada por discursos e ações políticas, científicas, filosóficas e sociais. Ao longo da história, as artes circenses tem reverberado esses discursos a partir da exploração dos corpos classificados como ridículos, a exemplo da exposição da Baartman, e de outros corpos dissidentes expostos nos circos dos horrores, ou através da invisibilização de produções de artistas cujos corpos não comungam do ideal de estética seja em função do gênero, raça e outros marcadores sociais.

Não podemos esquecer do apagamento de ícones circenses como Benjamin de Oliveira (1870-1954), primeiro palhaço negro o qual se tem registro, além de ator, cantor, instrumentista, compositor, responsável pela difusão do circo-teatro no Brasil, mesclando ao ambiente técnicas circenses com adaptações de clássicos da dramaturgia. Eduardo das Neves (1874-1920), conhecido como “Palhaço Negro", "Crioulo Dudu" ou "Dudu das Neves", palhaço, violonista e cantor nos circos localizados no Rio de Janeiro, como o Circo pavilhão Internacional (no Parque Rio Branco) e Teatro-Circo François.

Victoria de Oliveira, atriz do circo-teatro, esposa do palhaço Benjamim Oliveira (1870-1954). Maria Eliza Alves dos Reis (1909-2007), considerada a primeira palhaça

negra brasileira, por 10 anos se apresentou como Palhaço Xamego, porque vivera em um período onde o mundo palhacístico era exclusivamente masculino.

Essas figuras foram necessárias para que hoje possam ressoar os trabalhos da Antonia Vilarinho, a Palhaça Fronha, doutora em artes cênicas que tem como pesquisa a palhaçaria de terreiro; Felícia de Castro, a Palhaça Bafuda, artista do corpo e das imagens, trabalha com o feminino dentro da palhaçaria; a Mafalda Pequenino, atriz e diretora artística, desenvolve seu trabalho a partir de uma linguagem do Circo dramático e Teatro de Rua, atua com o grupo afro "Ilú Obá de Min" Educação Cultura e Arte Negra, como coordenadora, diretora artística e coreográfica dos Pernaltas do Orun; Mulheres, artistas negras que inspiram outras artistas, como as que irão abrilhantar essa pesquisa são elas: a Luana Alves, Amora Afeni, Driely Alves, Daíse Madali.

1.3 MEU ENCONTRO COM A ARTE CIRCENSE

[…] Me diziam, todo momento
Fique em casa, não tome vento
Mas é duro ficar na sua
Quando à luz da lua
Tantos gatos pela rua
Toda a noite vão cantando assim
Nós, gatos, já nascemos pobres
Porém, já nascemos livres
Senhor, senhora ou senhorio
Felino, não reconhecerás[...]

(História de uma Gata
Chico Buarque, 1997)

Proibida de frequentar os projetos do circo social do bairro onde residia, no São Gonçalo do Retiro, e incapaz de desobedecer às vozes do mundo, permaneci em casa, fiquei protegida, observando o mundo pela janela, absorvendo as artes e a cultura, inclusive a circense apresentada pelos meios de comunicação dominante. Esse processo opressor construiu em minha mente uma estética anestésica, como pontuado pelo Boal (2009) formando um cérebro estéril, programado para obedecer. Encapsularam meu pensamento criativo, mas sendo incapazes de livrarem-se dele, permaneceu escondido em algum lugar do meu inconsciente.

Quando adulta, ainda através da janela passei a observar os gatos pelas ruas, e aos poucos foi aflorando um desejo escondido de estar no meio da gataria, passei a admirar o comportamento atrevido, o olhar seguro, o riso, a gritaria. Mas como sair da “segurança” da prisão, e parafraseando o Raul Seixas (1977), como dizer aos olhos vigilantes que eu calço 37 e não 36? Como não me submeter a calçar um sapato apertado outra vez?

Isso foi possível após conquistar minha estabilidade financeira, através do ingresso no serviço público, quando tive a oportunidade de comprar sapatos com a numeração correta, e foram com os novos sapatos que sai da janela de casa e fui em busca da gataria. Mas ao meu primeiro passo na rua, todos os gatos e gatas sumiram, apesar da mistura de sentimentos, sabia que precisava encontrá-los/as, sabia que seria necessário iniciar uma nova jornada, e foi caminhando pela orla de Salvador que avistei a lona de um circo tradicional da cidade que me fez lembrar que não tive acesso ao circo na infância, pensei então que poderia ser uma oportunidade de uma nova vivência.

Embora não soubesse, estava caminhando em direção a um portal da liberdade chamado circo. O qual encontrei em 2018, não no Picolino, pois os ventos sopraram para uma outra direção, me levando para uma escola de circo chamada *Lifecirco* Salvador, localizada no Rio Vermelho, bairro de classe média, com muitos atrativos turísticos. A *Lifecirco*, trata-se de uma franquia de escola de circo de São Paulo, que traz o circo como proposta de atividade física, oferta turmas infantis, adultas e mistas, organizadas em pequenos grupos, mas o aluno/a tem a opção de escolher aulas individualizadas. Os professores seguem um plano de aula, e para fazer parte da equipe é necessária uma formação interna.

Os aparelhos circenses eram bem distribuídos em um espaço amplo e higienizado, o público era composto em sua maioria por pessoas brancas, e muitos turistas, nacionais e de outras nacionalidades, apareciam para fazer aulas, os corpos presentes eram homogeneizados e hegemonicamente classificados como belos.

No primeiro contato com esse espaço circense, fiquei encantada com os aparelhos como: a lira, o trapézio, o tecido, os malabares, a cama elástica. Até então nunca havia adentrado em um circo, e já na primeira experiência tenho a grata surpresa de viver o circo a partir do meu corpo, das minhas sensações e emoções, do contato com o outro, logo eu, que passei a vida inteira vendo a vida através da janela,

percebo que foi necessário colocar os sapatos corretos para encontrar o primeiro espaço que iria me ensinar como protagonizar minha vida.

Através da prática circense, fui desafiada a superar meus próprios limites. Ao enfrentar os desafios físicos, descobri que apesar de não ser flexível, tenho muita força, o que facilita na execução de alguns aparelhos. Aos 40 anos, aprendi a explorar meu corpo de maneiras nunca antes imaginadas, a cada nova habilidade que aprendia, redescobria meu corpo e minhas capacidades. Uma das atividades que mais gostava de praticar eram os aéreos, em especial o tecido acrobático e a parada de mão. Ambas as atividades exigiam força, e foi a partir desses treinos que fui percebendo meu potencial de força física, e como ele reverbera no meu dia-dia, por que tanto a parada de mão, como o tecido acrobático, exigem que o/a praticante consiga aguentar o peso do seu próprio corpo. Trazendo isso para a vida, quantas vezes achamos que não conseguimos com nosso próprio peso?

Mas o circo não se resume a atividades que exijam força, as linguagens circenses nos apresentam muitas possibilidades de aprendizagem, incluindo uma das mais importantes e fundamentais para o desenvolvimento humano: as brincadeiras. Quando adultos paramos de brincar, o colonialismo impôs aos adultos o desligamento com as brincadeiras, com o lúdico, com o utópico, as brincadeiras passaram a ser classificadas na categoria de vadiagem, considerada crime conforme o artigo 59 do Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941, também conhecido como Lei das Contravenções Penais, mas como apontado por Lúcia Fernandes Lobato (2011) o brincar está intrínseco na cultura brasileira, porque é ancestral.

> brincar faz parte da natureza do homem, tanto do ponto de vista biológico quanto no nosso caso ancestral. Somos rastros de culturas africanas e indígenas em que a comunicação por excelência acontecia no ambiente festivo, por meio dos gestuais, da música e da dança (Lobato, 2001, p.01).

As brincadeiras desempenham um papel muito importante no desenvolvimento humano, fomentam a criatividade, e fazem parte do conjunto de ações que Boal (2009) chama de Pensamento Sensível, fundamental para o desenvolvimento de um pensamento crítico que corrobora com a libertação dos oprimidos. Assim, perder a vergonha de brincar é criar uma rasura na máscara da colonialidade que nos induziu a romper com a naturalidade, porque o brincar é natural do reino humano, incluindo os animais.

A linguagem circense é tão poderosa, que mesmo diante de uma escola de circo higienizada, com pouca diversidade de corpos, foi constituído um espaço importante para começar a pensar sobre corporeidades[7] circenses diferentes. Passei a refletir sobre onde estavam os corpos não normativos, grotescos, negros, corpos berrantes, indisciplinados, ou seja, sentia que precisava encontrar os/as gatos/as que via pela janela, e foi assim que seguir para conhecer outros espaços, desta forma, sair do centro, sentido periferia, numa espécie de reencontro com os espaços, os lugares que durante anos me acolheram e dicotomicamente me silenciaram. Porém esse reencontro estava imbuído de novos sentidos e significados, e um dos primeiros locais que visitei durante minha busca por outros espaços foi a Escologia.

A Escologia é uma Associação sem fins lucrativos que promove trabalhos socioeducativos na comunidade localizada em torno do Parque Metropolitano de Pituaçu, em Salvador, Bahia. Atualmente o Parque vem sofrendo com os efeitos da especulação imobiliária, e está dividido entre apartamentos de luxo e a comunidade, ambos em fase de expansão. A comunidade utiliza o espaço para diversas atividades, incluindo aulas de circo, e a manutenção é realizada pelos próprios usuários.

Ao chegar à Escologia, me deparei com os enormes tecidos coloridos, em meio a um espaço simples, arborizado, com muitas cores, a imagem remeteu à minha infância e aos lençóis pendurados à beira da lagoa por minha mãe. Só que os tecidos da Escologia estavam pendurados no mastro do telhado, quando avistei uma Deusa Negra, na sua total imponência e plenitude entregue ao ar. Foi a primeira mulher negra retinta que encontrei praticando tecido acrobático em Salvador, fiquei feliz com aquele encontro, a presença dela me fez acreditar que o tecido acrobático também caberia ao meu corpo.

[7]A corporeidade é uma perspectiva de estudo do corpo a partir dos seus estados e suas estruturas, resultante de uma vivência que é material, sensível, psicológica, cultural, complexa, indissociável e que encarna os rastros de sua ancestralidade. LOBATO, Lúcia Fernandes. A Cultura Lúdica como proposta para a desconstrução do “Mito Homem Sério”. Salvador: PPGAC-UFBA; Professora Associada. p.04

Figura 02: Escologia

Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 03: Imagem do cotidiano periférico

Fonte: Criada por IA para simular meu bairro

O efeito dos tecidos pendurados causa um encantamento quase que instantâneo, despertou em mim um estado de presença, experimentar-me fora do chão, acionou, a coragem, a concentração, a memorização e a força física. As amarrações do tecido ao corpo é um misto de dor, provocada pelo atrito do tecido com a pele e segurança das próprias amarrações que nos mantêm seguras ao ar, permitindo a execução de variações de movimentos, exigindo um total estado de presença por parte da/o praticante.

Aline Amado (2017), professora e pesquisadora de tecido acrobático, salienta que esse é o tipo de aparelho circense que nos convoca a experimentar posições corporais em orientações de movimento as quais não estamos acostumadas, solicitando que o corpo esteja o tempo todo variando as direções de movimento, estando de modo lateral, invertido ou qualquer outra orientação em relação ao chão, diferentemente da posição bípede a qual estamos acostumados.

O tecido acrobático é o aparelho circense com o qual mais me identifico, e costumo trazer as experiências vividas nele para o meu dia-dia. Visto que na vida muitas vezes precisamos segurar oportunidades, tomar decisões rápidas, suportar dores, ter flexibilidade diante das situações difíceis, encarar uma queda, os medos, desapropriar-se da vaidade e admirar outras pessoas e se permitir contar com elas e outras que surgem nos caminhos da vida, e é a partir dessas experiências que me

proporcionaram inúmeras sensações, que vou falar sobre os caminhos metodológicos traçados nesta pesquisa.

2 TECENDO METODOLOGIAS

O tecido acrobático é um aparelho lindíssimo, mas tão ardiloso quanto o processo de decisão pela escolha metodológica de uma pesquisa. Confesso que neste processo levei alguns tombos antes de estar convicta sobre o caminho metodológico que iria trilhar, mas como cair e levantar fazem parte dos processos de aprendizagem, especialmente quando falamos de educação circense, segurei firme nos referenciais teóricos e me aventurei rumo a uma abordagem que pudesse trazer as respostas mais coerentes aos meus questionamentos.

Dada a subjetividade do objeto, considerei a pesquisa qualitativa como a metodologia mais adequada para o desenvolvimento deste estudo, visto que, de acordo com Mattar e Ramos (2021), trata-se de uma abordagem que visa compreender determinados fenômenos em profundidade, que implica em explorar e descrever o objeto de investigação de forma mais detalhada, os autores sugerem uma seleção limitada de participantes, que ao combinar múltiplas fontes de coleta de dados viabiliza uma análise mais aprofundada da proposta de estudo.

A abordagem qualitativa se destaca também pela flexibilidade na condução da investigação, que para Godoy (1995) representa uma oportunidade do/a pesquisador/a desenvolver a imaginação e criatividade para propor trabalhos que explorem novas abordagens. A escolha por uma pesquisa qualitativa permitiu uma imersão profunda nas experiências de mulheres que resistem ao sistema de poder dominante. Ouvir suas narrativas permitiu uma análise aprofundada dos eventos que atravessam suas vivências revelando as dificuldades na construção de uma formação profissional e reconhecimento de saberes produzidos fora dos eixos formais de educação.

Inspirada na diversidade das linguagens circenses, pego carona no exemplo dos/as pernaltas que se deliciam nas alturas, mas firmam suas bases no chão para manter a estabilidade e o gozo do caminhar. Desta forma, esta pesquisa foi fundamentada a partir do levantamento de fontes bibliográficas que de acordo com Severino (2014) tratam-se de documentos que se definem pela natureza dos temas estudados e pelas áreas em que os trabalhos se situam, sendo possível encontrá-los por exemplo em livros, artigos, dissertações. Partindo deste pressuposto, foram realizadas buscas em artigos científicos nos acervos digitais tais quais Portal de

Periódicos da CAPES; Plataforma *Scielo* Brasil, cuja temática estivesse voltada para área de circo, arte circense, linguagens circenses, educação, práticas educativas e corporeidade. Já na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD, foi possível consultar dissertações e teses. Para além disso, contei com as pesquisas e livros depositados no Portal da Diversidade Circense – Circonteúdo, um portal criado em 2022, desenvolvido para abrigar pesquisas voltadas para o circo e circo-teatro, fornecendo material e conhecimento sobre a produção circense brasileira e latino-americana.

O método escolhido foi a narrativa que segundo Mattar e Ramos (2021) procura compreender o significado das experiências vividas por um ou alguns indivíduos. De acordo com Paiva (2008) a pesquisa narrativa consiste na coleta de histórias sobre determinado tema onde o/a investigador/a encontrará informações para entender determinado fenômeno, tendo como instrumento de coleta de dados diversas fontes tais como: diários, cartas, fotografias, autobiografias, gravação de narrativas orais, narrativas escritas, entre outras. Desta forma a entrevista pode se apresentar tanto como método, ou seja, uma forma de sistematizar as informações encontradas ou reveladas durante a pesquisa, como pode se apresentar como instrumento ou fonte de coleta de dados.

Enquanto instrumento de pesquisa, de acordo com Clandinin e Connelly (2011, p. 663), a Narrativa "*se estrutura na intencionalidade de compreender e interpretar as dimensões pessoais e humanas para além de esquemas fechados, recortados e quantificáveis*" apresentando assim um caráter subjetivo. Isso se deve ao fato de que os eventos sugerem interpretações individuais, permitindo que um mesmo acontecimento seja vivido e interpretado de maneiras diferentes. Dessa forma, a pesquisa não apresenta resultados definitivos, mas oferece interpretações essenciais para a construção de epistemologias e a compreensão da vida de grupos a partir da perspectiva dos próprios sujeitos.

A escolha da narrativa como método de pesquisa encontra respaldo no contexto histórico das tradições circenses que como apontado por Ermínia Silva (2009), teve na oralidade[8] um pilar na preservação da cultura circense, moldando a

[8]Trago a oralidade não como um método de pesquisa, mas para destacar sua importância para os circenses e para a população negra. Fazendo uma correlação entre a cultura oral que preservou os saberes circenses e a ancestralidade negra com as vozes que cederam suas experiências para construção desta pesquisa.

identidade do profissional circense e garantindo a perenidade de seus saberes. E por me referindo a corpos racializados é necessário destacar a importância da oralidade para as culturas africanas e afro-brasileiras, que ainda preservam costumes orais, indispensáveis na transmissão de conhecimentos tradicionais e na preservação da identidade, como explicado na Obra Afrografias da Memória:

> Os africanos transplantados à força para as Américas, através da diáspora negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancado de seu domus familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Este olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente orais, menosprezou sua rica oralidade; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um modus alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim (Martins, 2021, p. 23).

De acordo a autora, a diáspora africana, ou seja, a dispersão forçada de comunidades inteiras de suas terras de origem, resultou em uma desterritorialização tanto física quanto cultural, onde os corpos negros foram objetificados, transformados em mercadorias e instrumentos de trabalho, e seus sistemas simbólicos, como língua, religião e cosmologia, foram suprimidos e substituídos pelos sistemas hegemônicos, na tentativa de apagar suas origens e de submetê-los a um novo sistema de poder.

A oralidade e a corporeidade são sistemas ancestrais de transmissão cultural, resistiram tenazmente aos ataques sofridos, preservando assim a cultura, contudo é importante destacar que o silenciamento fez parte do projeto colonial, que perdurou por mais de trezentos anos, tendo, de acordo a Kilomba (2019) a máscara de ferro, como símbolo de silenciamento e poder, simbolizando políticas sádicas de dominação, determinando quem podia falar.

Segundo a autora o projeto de silenciamento está estritamente relacionado às relações de poder e ainda na contemporaneidade tem o mesmo objetivo: suprimir, marginalizar ou invisibilizar determinadas vozes, narrativas ou conhecimentos. Por

isso a importância de uma pesquisa narrativa, para proporcionarmos ouvirmos as vozes subalternas[9], periféricas, marginalizadas.

De acordo com Mattar e Ramos (2021), a pesquisa narrativa utiliza as histórias que as pessoas contam como seu tipo principal de dados. O instrumento utilizado para a coleta de dados desta pesquisa foi a entrevista narrativa, que nomearei de conversas circenses, tendo em vista que a conversa é desencadeada por uma pergunta inicial: *Gostaria que você compartilhasse a história do seu encontro com o circo. Como foram os primeiros contatos, a relevância desse encontro para sua vida e os caminhos que essa arte te levou, além de compartilhar um pouco sobre sua formação artística e as influências para construção dos seus processos criativos,* não havendo um roteiro estruturado, próprio das entrevistas qualitativas que trazem uma abordagem mais conversacional e interacional, configurando como troca ou um encontro.

A escolha das participantes foi pautada nos seguintes critérios: mulheres negras – cisgênera, transgênera ou travesti, artistas que desenvolvem performance utilizando as diversas expressões artísticas circenses, com idade a partir dos 18 anos, residentes na Bahia.

O convite para participação da pesquisa foi realizado pessoalmente, ou por *whatsapp*, momento em que as sujeitas da pesquisa foram informadas do teor deste estudo. As entrevistas ocorreram individualmente e de forma presencial, entre os meses de março e maio de 2024, em local e horário de escolha de cada colaboradora. No momento das entrevistas foi informado os objetivos da pesquisa, a importância e a responsabilidade de participar desse estudo e sobre a possibilidade de desistência a qualquer momento, foi disponibilizado também o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, assinado por cada participante.

A pesquisa seguiu procedimentos e critérios mediante autorização e consentimento dos participantes, conforme orientação do Comitê de Ética em Pesquisa – CEP. É pertinente ressaltar que as colaboradoras optaram por utilizar seus nomes sociais, assim, os desejos destas foram respeitados, considerando assim não

[9]O termo subalterno, resgatado pela Spivak, (2010, p.12) refere-se aos sujeitos/as pertencentes às camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

ferir o código de ética da pesquisa e o regimento previsto no Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Pedagogia Universitária – NEPPU/UEFS.

As entrevistas foram gravadas em celular, transcritas para o *word,* analisadas categorizadas e posteriormente arquivadas. Para enriquecer a fundamentação, serão incluídos elementos secundários, como fotografias de documentos eletrônicos, como e-mails, *Instagram*, revistas, entre outros. A análise das narrativas foi realizada a partir de um processo analítico pautado pela interseccionalidade enquanto categoria analítica com base nas ideias da Patrícia Hill Collins (2019, 2020, 2024), socióloga, professora universitária, internacionalmente reconhecida por suas contribuições para o pensamento feminista negro e para a interseccionalidade como teoria social crítica e metodologia de investigação como modo de resistência, Corrochano et AL (2024).

O termo interseccionalidade foi cunhado por Kimberlé Crenshaw, trata-se de uma ferramenta analítica que reconhece a experiência das desigualdades como resultado de teias de opressões, tendo a mulher negra como elemento central das análises.

A interseccionalidade compreende a mulher na sua total pluralidade, rompendo com o estereótipo de feminino, desta forma de acordo esta teoria “o corpo se relaciona com alteridade, baseado na memória, informação ancestral do espírito, e não na marcação morfofisiológica, anatômica, fenotípica” Akotirene (2023, p.25). Contudo, conforme pontuado por Patrícia Hill Collins (2019) embora cunhado por mulheres negras, latinas e pobres, a análise interseccional não se restringe ao estudo dos indivíduos marginalizados ou dos grupos oprimidos, visto que o processo de dominação e subordinação estão interconectadas.

De acordo com Hill Collins (2019) a interseccionalidade examina como as experiências e os pontos de vista particulares proporcionam caminhos múltiplos para abordar questões que são universais. O Pizzinato (Adolfo et AL, 2020) compreende que a interseccionalidade contribui para uma melhor reflexão sobre os processos discriminatórios e de categorização social que afetam desproporcionalmente determinados subgrupos de mulheres, neste sentido esta pesquisa traz como categorias para análise as questões de raça, gênero e classe social dentro dos espaços circenses.

Enquanto categoria de análise, a interseccionalidade se revela complexa e desafiadora, porém é fundamental para analisar com lentes multifocais os desafios relacionados a relações de poder e desigualdade; a relação opressor/a e oprimido/a.

Para Bilge e Collins (2020) a interseccionalidade como uma forma de práxis crítica revela a maneira pelas quais as pessoas ou grupos recorrem às estruturas interseccionais na vida cotidiana. Já como investigação crítica acadêmica invoca um amplo sentido interseccional para estudar os fenômenos sociais, que abarcam os estudos de raça/classe/gênero. Para as autoras a interseccionalidade não se trata apenas de um método de análise, mas como uma ferramenta que une teoria e prática para auxiliar no empoderamento de comunidades e/ou indivíduos.

2.1 LÓCUS DA PESQUISA

Com a roupa encharcada, a alma repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se foi assim, assim será (assim será)

(Nos Bailes da Vida,
Milton Nascimento e Fernando Brant,1981)

A canção de Milton Nascimento nos convida a pensar sobre o papel transformador da arte. Destacando a relação do artista com o público, o cantor nos lembra de que a arte não deve se limitar à monetarização, e a cultura circense, com sua natureza itinerante, corrobora essa ideia, levando a arte-educação e entretenimento, a espaços diversos do país, seja nas pequenas ou grandes cidades, em hospitais, escolas, universidades, academia, nas ruas. E é desta mesma forma que as circenses desta pesquisa que compreendem a arte como instrumento de transformação pessoal e social, transformaram seus corpos em arte, em festa e ludicidade. E é com grande alegria que apresento as estrelas circenses desta pesquisa.

A primeira a se apresentar é a Daíse que chega agradecendo sua ancestralidade aqui representada pelas suas avós Dona Tereza Maria e Dona Tetê, ela que se identifica como mulher preta, CIS, mãe do Felipe, pedagoga, produtora cultural, artista circense, capoeirista, professora de tecido acrobático, faz parte do movimento cultural Pituaçu em Rede Afetiva[10] onde integra a coordenação do festival, compõe o Projeto Social de incentivo a arte e ao movimento ambiental - Escologia[11],

[10]Movimento Cultural Pituaçu em Rede Afetiva. 2017. @pituacuemrede. Disponível em: <https://www.instagram.com/pituacuemrede/> Acesso: 19/set/2024.
[11] Projeto Escologia. 2021. Organização sem fins lucrativos. @projetoescologia. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetoescologia/> Acesso: 19/set/2024

que faz parte da comunidade do Alto do São João em funcionamento desde 1983 dentro do Parque de Pituaçu, um espaço voltado para o atendimento de crianças, jovens e adultos de todas as idades.

Figura 04: Daíse Madali apresentação no circo Picolino em Salvador

Fonte: Arquivo pessoal da Daíse[12]

Visualizar a Daíse no alto do tecido, uma mulher negra, de estrutura corporal forte, nos seus quarenta anos, dominando o tecido acrobático, foi um soco no meu estômago. Pela primeira vez, vi uma representação feminina negra na arte circense que me incluía positivamente. A imagem de uma mulher segura de si fez me sentir confortável naquele espaço que acabava de chegar – a Escologia. Esse conforto seria em virtude da sensação de pertencimento ao me deparar com um corpo que me representava dentro de uma arte.

Na busca por novas metodologias no ensino de tecido acrobático e outros corpos heterogêneos, encontrei o Espaço Núcleo de Circo, em Salvador. Foi ali, em meio àquela atmosfera mágica, que conheci a Luana. Pendurada em um tecido acrobático, ela parecia desafiar a gravidade, uma artista incrível que conseguiu romper barreiras e conquistar seu lugar no espaço acadêmico através da licenciatura

[12]OLIVEIRA, Daíse. 2017. @daisemadali. Disponível em: <https://www.instagram.com/daisemadali/>.Acesso em 19/set/2024.

em Teatro pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, esse feito tornou essa artista um exemplo inspirador para toda a comunidade LGBTQIAPN+ que sofre com uma política velada de extermínio e negação do direito à educação.

Figura 05: Luana performance com dança e dublagem em Senhor do Bonfim

Fonte: Arquivo pessoal da Luana[13]

A licenciatura em teatro abriu portas para que esse corpo em dissidência pudesse atuar na área de ensino. Desponta uma busca por atualização no Núcleo de Circo, Luana, com o tecido acrobático, por exemplo, é importante para ampliar as possibilidades de atuação. No entanto, é na palhaçaria, que ela se realiza, dando vida à personagem Mugiganga, uma palhaça drag, que através da sua montagem e atuação ganha ressignificação por meio de suas dores vividas através das artes.

No decorrer da minha caminhada encontrei a Driely Alves, esse encontro foi on-line, comecei a acompanhar seus trabalhos pela internet até que um dia tomei coragem e me apresentei a artista, que diz ter renascido após o nascimento da Palhaça Madame Chumaço. Segundo a artista, foi através da palhaçaria que ela compreendeu a importância do riso no combate às dores causadas pelo racismo que

[13]ROCHA, Luana. A mala Pandora. @amalapandora. Disponível em: <https://www.instagram.com/amalapandora/> Acesso em 19 set 2024.

promove a solidão, inviabiliza o acesso a determinados espaços – marginaliza determinados corpos. Através da ludicidade da palhaça ela problematiza essas e outras questões sociais, levando a reflexão através do riso.

Figura 06: Madame Chumaço

Fonte: Arquivo pessoal da Driely[14] Foto de Guilherme Passos

Driely nasceu em Campo Grande - Mato Grosso do Sul, mas firmou a lona da sua alma no litoral norte de Ilhéus – Bahia, local que escolheu para trazer ao mundo sua filha Ana Lua, que também é palhaça. Criou a Casa Vento Norte,[15] um espaço de arte e Cultura em São Domingos – Ilhéus. É co-fundadora do Coletivo de palhaças 'as madalenas'[16] – como multiartista e fazedora de coisas bonitas, ela é artesã[17], professora de pole dance, sereia, *drag queen, drag king*[18], produtora cultural e atuante como atriz e manipuladora de figuras no teatro das sombras.

[14]ALVES, Driely. 2016. @drielyalves.m. Disponível em: https://www.instagram.com/drielyalves.m/ Acesso em 19/set/2024.

[15] ALVES, Driely. 2016. Casa Vento Norte. @casaventonorte. Disponível em: https://www.instagram.com/casaventonorte/ Acesso 22/set/2024.

[16] As madalenas. 2018. Grupo de palhaças. @asmadallenas. Disponível em: <https://www.instagram.com/asmadallenas/> Acesso 22/set/2024.

[17] ALVES, Driely. 2018. Arte Produções Cômica. @arteproducoescomica. Disponível em: <https://www.instagram.com/arteproducoescomica/> Acesso 22/set/2024.

[18] CLOSE, Julián Joan Glover. 2021. Drag King. @julianjglover. Disponível em: <https://www.instagram.com/julianjglover/> Acesso 22/set/2024.

A última artista que conheci foi Amora Afeni, que também faz história por ser um corpo negro da comunidade LGBTQIAP+ que vem ocupando os espaços acadêmicos no interior da Bahia. Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, mestranda em Educação pela mesma instituição, realiza pesquisas com personalidades como Lacraia, Vera Verão e Xica Manicongo. É o tipo de mulher que não passa despercebida, com seus 1,80. Uma travesti, negra, artista visual, pesquisadora, que tem o fogo como grande elemento transformador da sua vida e impulsionador de sua arte.

Figura 07:Performance com fogo

Fonte: Arquivo pessoal da Amora[19]

As histórias dessas circenses são marcadas pelas interseções de raça, classe e gênero, tornando-se narrativas políticas que desafiam as estruturas de poder e visibilizam a experiência do corpo negro, especialmente dos corpos travestis, nas artes. Ao contar sobre seus atravessamentos as vivências são rememoradas, isso porque as narrativas estão vinculadas a memória, sejam elas da infância, da vida adulta, de ontem ou de horas atrás. Para Rios (2009) ao narrar o sujeito/a desvela seu cotidiano, sendo necessário que o pesquisador esteja atento/a as palavra, aos gestos e as emoções que muitas vezes não se traduzem em palavras.

Os encontros para gravação das entrevistas ocorreram em local de escolha das participantes: Daíse, que reside em Salvador, escolheu narrar suas vivências no Espaço Cultural Escologia, após o término da aula de tecido acrobático que estava

[19]MOREIRA, Amora. 2012. Disponível em: <www.instagram.com/@eaiamora_> . Acesso 22/set/2024.

ministrando. Luana agendou o encontro em Lauro de Freitas na residência de um/a dos/as seus/suas tios/as. Amora optou pelo encontro no Campus da UEFS e Driely me convidou para conhecer o Espaço Casa Vento Norte em Ilhéus, onde tive a oportunidade de acompanhar suas atividades por três dias, todas as cidades estão localizadas na Bahia. Além dos encontros pessoais aconteceram também conversas através de meios eletrônicos como Instagram e WhatsApp.

Nos capítulos seguintes, acompanharemos as trajetórias das circenses e, por meio de análises teóricas, buscaremos compreender como corpos em dissidência utilizam-se das diversas linguagens circenses para desenvolverem práticas educativas capazes de inspirar outras pessoas a assumirem o controle de suas próprias narrativas. Para isso iremos situar o lugar desses corpos femininos dissidentes, nesta sociedade patriarcal, construída a partir de uma ideologia eurocêntrica, racista, classista e transfóbica.

3 REPRESENTAÇÃO DA MULHERIDADE NEGRA NA SOCIEDADE

Sob a lona da desigualdade e no picadeiro das vulnerabilidades, as mulheres em dissidência que participaram da pesquisa, teceram e continuam tecendo suas próprias narrativas, desafiando os papéis impostos pelos estereótipos, construídos através de histórias únicas, abrindo caminhos para novas formas de pensar o corpo, e através de novas estéticas questionar a ideia de mulher universal, criada durante o apogeu do movimento feminista hegemônico, idealizado nas últimas décadas do século XIX, por mulheres brancas, euro-americanas, de classe média, escolarizadas, pertencentes a famílias tradicionais, que decidiram unir forças para pleitear direito ao voto das "mulheres"[20]. O grupo das sufragistas, como era conhecido, cresceu, e agregou outras demandas como o pleito por ocupação de espaços de privilégio no trabalho, na vida pública e na educação, desencadeando o debate sobre relações de poder entre homens e este grupo de mulheres.

Neste momento, fundamentada pelos pensamentos de Simone de Beauvoir, no seu livro 'o segundo sexo' (1949) e respaldada pelas ideias da classe dominante, a categoria mulher universal torna-se regra, embora fortemente criticada, posteriormente, por feministas negras brasileiras como Lelia Gonzalez (2008) por entender que a construção sociocultural de mulheres afro-indígena é diferente de mulheres brancas euroamericanas, ou seja: a categoria mulher universal desconsiderou as relações interseccionais[21] de raça e classe social, por exemplo, deslegitimando as subjetividades das mulheres negras, colocando-as em um 'não lugar'. A resposta a tais ideias foi a construção do movimento feminista negro[22], resultado da luta de mulheres como Angela Davis, Kimberlé Crenshaw, Audri Lorde,

[20]Destaco a palavra mulheres entre aspas por compreender que essa categoria não é universal, muito menos abstrata, como outrora retratado no movimento feminista hegemônico, que ao excluir pautas específicas de mulheres racializadas desconsideram as subjetividades deste grupo. Ao reduzir as mulheres a uma categoria universal negligenciaram as interseccionalidades de gênero, raça e classe, que são fundamentais para compreender as subjetividades das mulheres negras.

[21]É importante salientar que de acordo a Akotirene (2023) na análise interseccional o corpo se relaciona com alteridade, baseado na memória, informação ancestral do espírito, e não pela marcação morfofisiológica, anatômica, fenotípica.

[22]O movimento feminista negro brasileiro foi formado por integrantes do movimento negro que se sentiam vítimas do machismo dos companheiros, assim houve uma articulação entre as mulheres do grupo para reivindicar suas pautas. Segundo Lelia Gonzalez, a criação se deu dentro do movimento negro porque a opressão racial e de classe atravessava os corpos negros da mesma forma, segundo a autora feminismo negro tem como diferencial específico em relação ao feminismo ocidental: a solidariedade.

Bell Hooks, aqui no Brasil temos Beatriz do Nascimento, Lélia Gonzalez, Suely Carneiro, Benedita da Silva, Luiza Mahin, entre outras.

O feminismo negro, surge com um grande diferencial em seu projeto que é o de abraçar a diversidade, neste sentido Carla Akotirene (2023) afirma que esse movimento para além das questões de gênero, abraçou pautas relacionadas a classe, a cisheteronormatividades, estando sempre aberta a novos debates, e essa construção só é possível através de um diálogo interseccional, considerando que se as mulheres negras sofrem com a sobreposição de violências causadas pelo racismo e sexismo, mulheres trans e travestis vivenciam uma realidade ainda mais complexa, marcada pela interseccionalidade de gêneros, raças e transfobia, que se manifesta em violências como o transfeminicídio[23].

A construção imagética da mulher universal teve as artes como uma das ferramentas de construção de ‘realidades’ e a televisão um meio de propagação dessas ideias. A figura da mulher loira como 'rainha dos baixinhos' foi cuidadosamente construída para evocar associações com a beleza e o poder, utilizando-se de símbolos e códigos visuais e sonoros, os meios de comunicação moldaram o imaginário coletivo e reforçaram estereótipos de gênero.

Enquanto as meninas brancas tinham, por exemplo, a rainha dos baixinhos como ideal de beleza feminina, para nós meninas negras, tratava-se apenas de uma imagem que representava um sonho distante, sonho de ser quem nunca seríamos, tratava-se de mais um método de representação de uma beleza ideal que nunca alcançaremos. Lembro-me que me escondia no quarto com uma toalha de banho na cabeça, pregador do nariz e microfone imaginário nas mãos, idealizando aquele padrão de beleza, e ao mesmo tempo odiando a real imagem que via no espelho.

Em contrapartida, na vida real, vez ou outra aparecia na minha rua ou no transporte público, a personagem da ‘nega maluca’, uma figura construída a partir do estereótipo de mulheres negras que tinha um único propósito, inferiorizá-las, associando a imagem da mulher negra ao ridículo. Uma performance geralmente feita por homens negros periféricos, possivelmente nascidos de mulheres negras, que se ‘caracterizavam de mulheres’ para vender algum objeto ou suas performances. Essa

[23]Transfeminicídio é inspirado no conceito de “feminicídio”, cunhado para tipificar os assassinatos das mulheres não trans que aconteceram (acontecem) na Ciudad Juárez/México, ou seja é um tipo de violência contra travestis, mulheres trans e mulheres transexuais. Berenice Bento (2016)

prática de promover uma caricatura de uma pessoa negra vem sendo lida como *blackface,* que é mais uma forma de reproduzir ou cometer racismo.

Diante disto é possível inferir que o racismo é uma tecnologia muito bem pensada. Segundo Moreira (2019) ao associar a negritude com elementos negativos e da branquitude com elementos positivos permite que as pessoas brancas sejam representadas como sujeitos superiores e únicos capazes de atuar de forma competente na esfera pública, simbolizando assim que pessoas brancas estão naturalmente aptas a ocupar espaços de poder, e a partir desses espaços ditar as regras sociais. Essas representações se perpetuam por meio de comunicação de massa, trata-se de imagens alienantes, imagens controladoras.

As imagens controladoras criaram a rainha dos baixinhos, sinônimo ideal de beleza ocidental, e também as "jezabeis do passado e as *hoochies* contemporâneas" que de acordo a Collins (2019, p.187) representam uma forma desviante da sexualidade feminina negra americana. Criaram as travestis engraçadas, como a Lua (2004) que em suas narrativas problematiza o quanto os padrões normativos colocam seu corpo negro e da sua comunidade LGBTQIAPN+ às margens da sociedade: "*por ser preta e ser uma travesti, já sou lida como uma piada da rua"*

Essa fala é retratada nos versos da música 'A Lenda' da Linn da Quebrada, travesti negra, que revela a desvalorização das mulheres que não se encaixam nos padrões da cisheteronormatividade: "Me arrumei tanto pra ser aplaudida, mas até agora só deram risada", ou seja, não importa o quanto você se arrume, nunca será aceita na estrutura sócio normativa formada por machos alfa pertencentes da estrutura dominante.

As imagens de controle contribuíram para a materialização de histórias únicas, que segundo Chimamanda (2019) é construída por quem detém o poder, esses têm a prerrogativa não só de contar a história, mas de torná-la a única versão aceita, silenciando outras vozes. As representações construídas a partir de uma lógica de dominação, tornam-se reais, penetram nas nossas mentes de forma sutil, como relatado por Driely (2004) ao narrar uma experiência vivida na sua infância quando ainda residia na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, seu local de nascimento:

> Na escola quando tinha: - vamos fazer um teatrinho?! Eu nunca participava, nunca me deixavam participar. Por algum motivo eu ficava

> de fora. Eu não era nem substituta de árvore, nem a pedra [...] demorou a entender a questão da coisa do racismo. Isso demorou porque eu pensava que era algo comigo [...]. Quando eu conseguia participar das coisas?! Quando era por exemplo: ah vamos fazer um concurso de dança? Não tinha como não deixar eu participar! Aí eu participava e aí eu ganhava. Aí era quando eu conseguia acessar os lugares (Driely durante entrevista em maio/2024).

Nesta narrativa é possível perceber que o discurso hegemônico naturalizou a ideia da 'mulata' sexualizada, esse estereótipo tem na cultura de massa um mecanismo para o reforço e perpetuação desta ideia. De acordo com Lélia Gonzalez (2019) o lugar que somos situados nesses discursos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno: racismo e sexismo. Neste relato podemos observar a relação de poder entre uma criança negra e uma mulher branca, onde o discurso da professora é compulsoriamente legitimado, ao ver aquele corpo negro, e tomada pelas ideias racistas, ela passa a associar à imagem da criança a condição de inferioridade, logo incapaz de interpretar um texto teatral, mesmo que fosse teatro mudo.

O discurso dominante naturaliza práticas como o racismo recreativo, Moreira (2019) e a transfobia recreativa, Renata Carvalho (2021) com a justificativa de se tratar de brincadeiras ou entretenimento, esse tipo de violência fez parte da vida da Amora, tendo o ápice na sua adolescência, quando um programa dominical de televisão - na época a TV era o principal veículo de comunicação - apostou na carreira da dançarina Lacraia, uma travesti negra, dissidente que se tornou ícone do funk dos anos 2000, com a música composta pelo parceiro MC Serginho chamada "Vai Lacraia". A semelhança entre as duas desencadeou uma série de violências, mascaradas de "brincadeiras", levando à sua total exposição. Na escola Amora tornou-se a "atração" principal, passando a ser chamada de Lacraia, convidada a performar para divertir seus colegas.

Como todos os corpos desobedientes de gênero, Lacraia foi exposta a condição de um corpo risível, tendo sua sexualidade como ponto de partida para criação de um efeito cômico. Ao mesmo tempo em que se passava a mensagem de que a comunidade LGBTQIAPN+ era naturalmente promiscua, era usada como exemplo de estereótipo da mulher negra hipersexualizada, provocando também o efeito de emasculação do homem negro, essa estratégia de abjetificação dos corpos negros servia para justificar o discurso de que a dominação masculina era necessária para conter a "sexualidade exacerbada" da mulher negra, dificultando também que os

homens negros estabelecessem relações saudáveis e igualitárias, tanto com mulheres na sua total pluralidade como com outros homens.

Mas se tem algo em comum entre Lacraia e Amora, é a capacidade de subverter o sistema brancocentrico e cisheteronormativo. À primeira vista, Lacraia parecia mais um corpo exposto à ridicularização, um corpo negro dissidente, sem nenhuma passabilidade que passou a aparecer nos programas dominicais da televisão brasileira. Uma imagem construída para envergonhar 'suas semelhantes', ou como pontuado por Butler (2019) mais um corpo que o olhar heterossexual precisava para se reafirmar.

No entanto, ao se expor no espaço midiático, ela consegue subverter a lógica opressora, conquistando o público, tornando-se uma importante representante da comunidade LGBTQIAPN+. Já Amora, ressignificou as piadas, xingamentos e brincadeiras de cunho sexual, a partir do momento em que ela iniciou um processo de pesquisa visando compreender as subjetividades cuir, que a fez compreender que como pontuado por Rios (2022) que os/as pessoas desviantes da norma são alvos permanente de sanções sociais, muitas delas vindo através da comicidade, tão presente nas artes circenses, e reproduzida pelas grandes mídias.

Ao desconstruir ideias impostas socialmente, tidas como verdades absolutas criadas a partir dos olhos do opressor, nos tornamos capazes de ressignificar nossa própria narrativa. Ao perceber que a verdade do opressor era apenas um ponto de vista, imposto pela sua posição social, Amora passa a questionar a imagem midiática criada para Lacraia, insurgindo através de pesquisas sobre essa e outras personalidades da comunidade LGBTQIAPN+, como Vera Verão, Xica Manicongo, primeira travesti negra do Brasil. É neste processo de ressignificação dessas imagens que ela passa a ter percepção do próprio corpo.

As imagens têm a capacidade de moldar nossos sentidos e influenciar nossas decisões, e de acordo com Boal (2009) são criadas pelas classes dominantes[24], visando à manutenção do poder, Hill Collins (2019) irá classificá-las como Imagens Controladoras. Essas imagens atuam nos nossos sentidos mais profundos definindo

[24] É importante pontuar que os níveis de opressão são diversos, seja micro ou macropoder. Quando falamos na estrutura capitalista por exemplo, é possível pensar a opressão dos donos do meio de produção x classe trabalhadora, mas esse mesmo trabalhador ao chegar em casa pode oprimir sua esposa, só por ser mulher, essa mulher pode oprimir o filho por não corresponder a cisnormatividade, esse mesmo corpo pode oprimir ou reproduzir as opressões para ser aceito nos espaços onde transita. Desta forma, a opressão pode ser exercida por qualquer pessoa, mas muitas vezes é reproduzida por incapacidade de leitura de mundo.

nosso lugar na sociedade. Se a leitura social for idealizada a partir da percepção do opressor, estaremos localizados sempre em espaços subalternizados, mas o oprimido também tem a capacidade de criar sua própria estética, e foi isso que uma das participantes da pesquisa pontuou.

O nascimento de Luana materializou o sonho de seu pai e sua mãe que apostaram na construção de uma família nuclear, fruto de ideais colonialistas, baseado na cisheteronormatividade. Assim, acreditaram que 'pariram' um casal de filhos, um menino e uma menina, alcançando dessa maneira o maior símbolo da colonialidade, formaram uma família universal-patriarcal, baseada no dualismo cartesiano, na binaridade biológica, na generificação.

Inconscientemente a memória ancestral de Luana facilitou sua conexão com outras possibilidades de estruturas familiares, não-generificadas, como em algumas comunidades Africanas, a exemplo do povo de Dagara, hoje encontrado nos territórios de Gana e Costa do Marfim, onde de acordo com Sambofu Some (2019) a homossexualidade era considerada como sagrada. Reconhecidas como guardiãs, acreditava-se que pessoas homossexuais transitavam entre dois mundos, e sem elas não seria possível a comunicação com o invisível. Para Oyèrónké Oyèwùmi, gênero é uma categoria colonial porque, segundo os seus estudos, antes da colonização não existia a hierarquia entre homens e mulheres nas comunidades iorubá:

> A família Iorubá tradicional pode ser descrita como uma família não-generificada. É não-generificada porque papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero. Então, significativamente, os centros de poder dentro da família são difusos e não são especificados pelo gênero. Porque o princípio organizador fundamental no seio da família é antiguidade baseada na idade relativa, e não de gênero, as categorias de parentesco codificam antiguidade, e não gênero[..] fato de que as categorias de gênero ocidentais são apresentadas como inerentes à natureza (dos corpos), e operam numa dualidade dicotômica, binariamente oposta entre masculino/feminino, homem/mulher, em que o macho é presumido como superior e, portanto, categoria definidora, é particularmente alienígena a muitas culturas africanas (Oyèrónké Oyěwùmí, 2004, p.06 e 08).

Ao contrário das culturas africanas, que valorizam uma pluralidade de critérios para definir a identidade de um indivíduo, a cultura ocidental estabeleceu o corpo, como principal meio de compreender as identidades, e utiliza-se das representações

estéticas criadas para manipular as massas a ponto de desejarmos tê-las como imagem e semelhança.

Segundo Carla Akotirene (2023, p.24) “a única cosmovisão a usar apenas os olhos é a ocidental e esses olhos nos dizem que somos pessoas de cor, que somos Outros”. A opressão, o controle e a vigilância, refletem o medo de que a colonização moderna tenha caso os oprimidos compreendam a força de pluralidade, pois quanto maior a diversidade for menor há possibilidade de controle.

Por isso as culturas dominantes impõem suas ideias através da manipulação do pensamento sensível e simbólico, ou seja, controlam os indivíduos através de sons, imagens e palavras. No entanto, esses mesmos elementos podem ser utilizados pelos oprimidos para resistir e subverter o poder estabelecido. Foi assim que Luana começou seu processo de autodescoberta, utilizando-se da poesia, da autoimagem, da experimentação de si mesma, para ressignificar sua identidade, mas antes dela assumir a morte do ‘eu’ criado pela expectativa familiar, foi rejeitada e também se rejeitou, foi agredida e também agrediu, foi domesticada, e viveu atormentada por tentar se enquadrar em um padrão heteronormativo, até que a arte cruzou com sua vida.

Tendo suas percepções baseadas em um modelo de família universal, o pai e a mãe da Luana fizeram uma leitura social de que tiveram um filho e uma filha, e assim acreditaram que ela era ‘um menino’, que iria crescer, tornar-se homem e reproduzir a espécie. Foram muitas tentativas de adestramento e docilização do seu corpo, mas ela optou pelo fim desse personagem. E foi na Universidade, após o encontro com o circo-teatro que ela foi impulsionada a assumir sua verdadeira identidade, como ela relata:

> Eu comecei a me assumir quando fazia o primeiro ano do ensino médio, então eu tinha uns 16 anos. Eu me formei com 18, entrei na faculdade com 18 anos né, e aí [pausa] primeiro eu comecei a me assumir, mas só assumi pra minha família com 16 que foi no segundo ano do ensino médio, mas comecei a me assumir para as pessoas da minha volta eu assumir primeiramente com a bisexualidade que eu demonstrava que eu já tinha, já ouvia: a viadinho, eu olhava assim, e qual é o problema? [...]Eu fiz licenciatura em teatro porque a [pausa] teatro pra mim é liberdade, foi onde me encontrei, foi onde consegui me assumir como uma travesti né, e educação é a base pra gente mudar o mundo, então a licenciatura em teatro sempre falava desse exercício de educar para liberdade (Luana, entrevista em abril/2024)

O depoimento de Lua revela a complexa construção de sua identidade travesti em um contexto social que a marginaliza. A imposição de um padrão estético único pelo opressor limita e molda a subjetividade de pessoas como Luana, que são constantemente classificadas como "estranhas" ou "anormais" por não se encaixarem nos modelos hegemônicos de gênero e sexualidade.

Enquanto ela buscava tecer sua própria identidade, sua família buscava encaixá-la no modelo ideal de família nuclear, difundido pela mídia, a partir de uma imagem idealizada pelo poder dominante, que a Collins (2019) irá chamar de Imagens Controladoras e Boal (2009) denomina de Estética, que quando imposta por um pensamento único, torna-se arma de exploração dos oprimidos e de opulência dos opressores.

Os grandes conglomerados da comunicação estão nas mãos de homens brancos que se utilizam da imagem, do som e da palavra para construírem seus discursos. Nos fizeram acreditar que a internet deu oportunidade para todas as pessoas se informarem, se conectarem e expressarem suas ideias de forma mais livre e democrática, mas são eles que manipulam os algoritmos, são eles que validam os discursos, são eles que invadem nosso imaginário através de mensagens subliminares, diariamente, a cada instante.

O *tiktok* e os vídeos curtos nos tiraram a capacidade de concentração, destruiram nosso pensamento sensível, nos transformou em eternos espectadores, em seres mecanizados, sem potencial criativo. Mas a arte, quando experimentada no corpo nos devolve a vida, nos tira do lugar de conforto, como se estivéssemos em um trapézio, de cabeça para baixo, no caos, tão necessário na promoção de mudanças, e são esses movimentos que veremos nos próximos capítulos.

3.1 O NASCER DE UM CIRCENSE FORA DO NINHO

Reza a lenda que quem bebe água de lona nunca mais sai do circo. As circenses desta pesquisa não beberam dessa água, mas banharam-se nela, desde então seus corpos foram envolvidos pela magia circense. As águas sagradas transformaram seus corpos em poéticas, impulsionando-as a seguir suas vidas, levando arte-educação a suas comunidades e reivindicando suas existências na sociedade.

O fato de não serem oriundas do circo-família tornou a formação de cada uma delas um desafio, o mesmo enfrentado pelos/as artistas independentes de forma geral, pois quem tem origem na itinerância inicia seu processo de aprendizagem na infância, se aperfeiçoando de forma imersiva ao longo da vida.

Para Silva e Abreu (2009) a formação do circense tradicional era feita através da transmissão oral do saber, passado de geração a geração, intermediado pela memória. O aprendizado artístico, se fundia com a própria vida, e o local onde vivia era também o local de trabalho. Apesar da redução do número de circos itinerantes, segundo Bortoleto e Silva (2017) a educação circense continua existindo no interior das famílias, com menor expressão é certo, mas agora é possível também o acesso ao aprendizado por meio de projetos/programas sociais, cursos livres, profissionalizantes, nas ruas, escolas, academias, entre outras possibilidades.

Para Lopes, Silva e Bortoletto (2020), a abertura dos circos para os não circenses permitiu a expansão do ensino da arte para aqueles que não nasceram ou viveram no circo. Contudo, o número de escolas circenses não atende a demanda nacional. A única escola de formação técnica reconhecida pelo Ministério da Educação e mantida pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE é a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha – ENCLO, localizada na capital do Rio de Janeiro.

Desta forma, a expansão da educação circense no Brasil vem se consolidando através do rito da educação não-formal, o que por um lado não configura um problema, visto que essa perspectiva educativa promove o desenvolvimento de outras inteligências e segundo Gohn (2006, p.04) ao trabalhar a cultura e a política do grupo fomenta o sentimento de pertencimento, contribuindo para a construção da identidade individual e coletiva. Por outro lado, a informalidade na formação reverbera no não reconhecimento dos profissionais do circo enquanto classe trabalhadora, por isso Duprat (2014, p.140) considera importante o reconhecimento da formação profissional para “pleito de uma categoria profissional reconhecida no catálogo nacional de ofícios, cuja história é secular e cuja abrangência se dá em todo o território nacional”.

A abertura das lonas fomentou a troca de experiências entre os artistas, promovendo a construção coletiva do conhecimento e valorizando a diversidade de saberes. Essa dinâmica colaborativa permitiu a conexão entre artistas de diferentes origens, expandindo a prática circense pelo Brasil e pelo mundo. A consequência dessa disseminação foi a criação de um cenário circense cada vez mais heterogêneo,

corroborando com a afirmação de Aguiar e Carrieri (2016) de que não há 'o circo', mas sim 'os circos.

Assim, esta que outrora era considerada apenas uma atividade de entretenimento, passou a ser reconhecida como uma complexa área de estudo, como apontado por Aguiar e Carrieri (2016) e Dupart (2024) que traz os diversos âmbitos de estudo circense tais quais: profissional, educativo, lazer, social, terapêutico, empresarial, onde cada um se apropria da arte com base em diferentes objetivos.

De acordo com Bortoleto e Silvia (2017) na contemporaneidade, a educação circense se dá em múltiplos espaços com iniciativas diversas, em instituições ditas formais, bem como as informais, com a presença e influência de distintas perspectivas teórico-práticas, disciplinares e também estéticas, mas isso não quer dizer que exista uma ampla oferta de cursos na área, pelo contrário, para os autores, a educação circense tem ocupado gretas, umas maiores, outras menores. E são nestas gretas, nestes espaços abertos ocasionalmente, que muitos artistas se iniciam, como a Driely por exemplo, que acessou as artes circenses ainda na infância através de um projeto social na cidade de Campo Grande-MS onde participava de aulas de capoeira e reforço escolar, foi neste espaço que ela e sua turma receberam um convite:

> Um dia chegou uma mulher assim diferente, assim, era uma mulher com o cabelo vermelho, bem alto assim [mostra a altura do cabelo] e entrou na sala, falou e convidou pra fazer um teste para um lugar que chamava Casa de Ensaio[25] pra ter aulas de teatro, de dança, de um monte de coisa. Aí eu fiquei: Nossa, é o meu momento!!!! Só que é até treze anos, aí a tristeza, porque eu, eu ia fazer quinze [...] eu ajudei o meu irmão a memorizar o texto, porque era um teste, eram muitas crianças e poucas vagas. Eram vinte e cinco vagas [...] E aí eu aprendi o texto. Aí no dia do teste eu fui junto [...] fiz o teste. Passou eu e passou meu irmão [...] aquela foi também a primeira vez que a gente saiu da periferia, que a gente saiu do bairro. A gente morava no bairro Los Angeles, conhecido naquele momento, como o bairro mais violento da cidade. Por puro preconceito! Aconteciam coisas? aconteciam coisas! Mas era muito preconceito. Tudo que acontecia em qualquer bairro que tivesse perto ah, aconteceu no Los Angeles [...]. Meu pai levou a gente nos primeiros dias. Era só nos domingos. Então meu pai pegava a bicicleta dele e colocava um na frente e o outro atrás, levava e buscava [...] quando começou a ter a passagem de ônibus a gente teve que aprender a pegar ônibus sozinho [...] na Casa de Ensaio, eu tive minhas primeiras oficinas de palhaçaria. Eu entrei no circo pela palhaçaria, através da palhaçaria. Então a primeira

[25]O Centro de Arte, Educação, Cultura, Social e Meio Ambiente - Casa de Ensaio é uma organização sem fins lucrativos, que tem como foco de atuação nas ações artísticas e sociais, a arte transformação social. fundada em 1996, na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Fonte: https://www.casadeensaio.org.br/

> oficina [...] era com uma palhaça que estava dando a oficina e era direcionada a palhaçaria (Driely, entrevista em maio/2024).

Para compreender a aprendizagem como uma experiência singular, é preciso mergulhar nas nuances e particularidades de cada processo de aprendizado. A Casa de Ensaio representou para Driely uma greta, uma porta de acesso a outras localidades da cidade, até então inacessíveis. Com uma percepção limitada decorrente dos processos de controle territorial, ela nunca havia se projetado em outros lugares. A gentrificação, método sútil de expulsão de pessoas de baixa renda dos centros urbanos, restringiu seu corpo ao espaço periférico a qual vivia. A oportunidade de conhecer outros bairros fez dessa experiência, única, dando-lhe a compreensão de que ela também pertencia a cidade em que vivia.

Para Larrosa (2002, p. 02) experiência *"é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca [...] a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece*". O convite realizado pela mulher do cabelo vermelho afetou Driely tão profundamente que a fez enfrentar as normas previstas no projeto que delimitava a idade de acesso ao programa, e cometer seu primeiro ato de insurgência: participar da audição mesmo sem estar inscrita e ser aprovada. Essa vivência profunda lhe trouxe um aprendizado sensível, criou memórias possíveis de serem narradas, ou seja, ela vivenciou um processo de aprendizado por meio de uma experiência concreta.

Já Amora teve o fogo como elemento de iniciação na sua jornada circense, ela que já tinha acesso às artes visuais através do seu primo que era multiartista, enveredou nas pesquisas com música, mas é quando ela chega a Universidade que encontra o combustível ideal para sua transformação.

> Adulta, eu tive a oportunidade de conhecer alguns artistas que eram artistas visuais, que já trabalhavam com pirofagia com arte circense, e aí em um dado momento eles me chamaram pra fazer performance em festivais, né!? É de música, contracultural, enfim, festival de cultura alternativa e aí um dado momento dois mil e dezesseis pra dois mil e dezessete eu vou pra um determinado festival e faço minha primeira performance. Assim, começou essa minha pesquisa, mas uma coisa muito amadora ainda partindo também dessa questão de figurino, né. De usar a maquiagem e aí quando eu chego na UEFS por coincidência eu tive contato com uma, um amigo que ele era artista de circo, era artista de circo, hoje ele não mora mais aqui na Bahia e esse meu primeiro contato foi com a performa introduzindo a pirofagia, né. O fogo assim, foi sempre o meu carro chefe assim, né [...]a verdade é que eu nunca tive contato com propriamente com o circo, por quê? Porque

> quando eu chego nesse estágio que eu vou procurar escolas de circo em Feira de Santana. Eu não acho! (Amora, entrevista em abril/2024).

A fala da Amora expressa uma dificuldade comum dos artistas independentes, especialmente os que se encontram no interior do Estado: a falta de espaços formativos, principalmente quando se trata do processo de ensino-aprendizagem de elementos muito específicos, como a manipulação do fogo, por exemplo.

A marginalização desta arte demonstra que o governo ainda não a reconhece como uma importante ferramenta educativa. Mas a paixão pela arte mantém a chama artística acesa, o fato dela não ter encontrado escolas especializadas na cidade onde se encontrava, não a fez desistir, pelo contrário, ela seguiu impulsionada pelo compartilhamento de saberes de parceiros e artistas que encontrou pelo caminho, pela autoformação, cursos livres, tendo neste movimento dialético a base da relação de ensino e aprendizagem.

Aprender a partir de processos de compartilhamentos de saberes é uma característica da educação não-formal, onde o educador estabelece uma relação horizontal com o aprendiz no qual se tem uma troca de ensino e aprendizagem. Gohn (2006) destaca que no campo da educação não escolar o educador, ou seja, o agente do processo de construção de saberes se encontra na figura do “outro” e os espaços educativos localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora das escolas, em locais informais, sendo condição necessária a intencionalidade para que a educação não formal aconteça.

Como o próprio nome diz, a educação não escolar é isenta de normatividades como, por exemplo, a exigência de um currículo, componentes obrigatórios, carga horária mínima a ser cumprida, avaliações, entre outros. Para que a educação não escolar ocorra é necessário a intenção de quem ensina e de quem aprende, que não quer dizer que a ausência de normas seja sinônimo de bagunça, pelo contrário, exige dos participantes responsabilidade e compromisso, consigo e com seus pares.

A educação não escolar nos dá a liberdade que perdemos ao longo da educação escolar formal, principalmente quando falamos do corpo. Ao passarmos pelo longo processo de domesticação na escola, nos desconectamos de uma parte importante do nosso ser: o corpo, afinal, não há vida sem a existência dele.

3.2 CAMINHOS DO APRENDIZADO

O que antes era um destino quase predeterminado para aqueles que nasciam em famílias circenses, agora se tornou um sonho alcançável para pessoas que tenham interesse pela arte. Com o ensino das técnicas circenses, essa arte se popularizou, influenciando e sendo influenciada por outros artistas. A prática circense ganhou novos espaços e despertou o interesse de diversas pessoas com diferentes objetivos e níveis de desenvolvimento como apontado por Dupart (2014) tais quais: descoberta, aprendizagem, conhecimento, domínio e virtuosismo[26].

O primeiro nível parte do pressuposto de que a pessoa tenha pouca ou nenhuma experiência na área, chegando a virtuose, que segundo Juno Aguiar (2024) é quando o artista circense atinge um altíssimo grau de domínio técnico na execução da sua arte, significa dizer que aquele corpo, enquanto organismo vivo conseguiu desafiar seus próprios limites, ou seja transcende o estágio de humanidade, tornou-se um ‘super-homem’.

A valorização da virtuose do artista cria uma possibilidade de exploração do uso de imagens do corpo sublime como mecanismo de dominação colonial, de acordo com Juno Aguiar (2024) a noção de virtuose traça uma hierarquia entre o humano e os demais seres do mundo natural. Representa, simultaneamente, a dominação do bicho humano sobre todos os outros bichos. Ao dominador e suas representações foi permitida a opressão sobre ‘os/as outros/as’. Trazendo para o contexto colonial contemporâneo, onde os corpos racializados, não binários são desumanizados, explica a normalização da existência do circo de horrores de ontem, onde corpos ‘estranhos’ eram utilizados como entretenimento, e hoje, a invisibilidade do protagonismo dissidente nas artes circenses.

As dissidentes desta pesquisa estão vivenciando a fase da virtuose, não porque atingiram o mais alto nível performático, e sim porque estão vivas! Ser mulher, negra, periférica, vivenciando livremente suas mulheridades[27] as tornam potentes, gigantes.

---

[26]Os níveis de aprendizado segundo DUPART (2014, p.78-80): **Descoberta**, trata-se do primeiro contato que se estabelece com as atividades circenses, partindo do pressuposto de que o praticante tenha pouca ou nenhuma experiência na área [...] **Controle**, neste estágio busca-se ampliar a experiência nas práticas circenses, bem como a conscientização acerca das possibilidades e limitações de cada aluno [...] **Domínio**, este estágio requer um controle ótimo do corpo, ampliando significativamente as possibilidades artísticas dos alunos. [...] **Virtuose**, nessa fase o artista em formação deve ser capaz de modificar os distintos elementos que compõem o número circense.

[27] O termo Mulheridades busca explicar a complexidade do "ser mulher" a partir do reconhecimento e da valorização da diversidade de experiências, identidades, e vivências que permeiam o universo

Diante da complexidade das experiências dessas mulheres, torna-se necessário compreender como se dá o processo formativo dessas circenses considerando as intersecções de raça, classe social e identidade de gênero. Através de risos, tecidos, fogo, luzes, gargalhadas e máscaras, este capítulo nos conduzirá por uma jornada de aprendizado que valoriza a experiência sensível e as singularidades de cada história.

Para iniciar a compreensão trago a história da Daíse, moradora do bairro de Pituaçu, na cidade de Salvador – Bahia, que tinha a musculação como principal atividade física. Em uma caminhada pelo Parque de Pituaçu, ao passar em frente a Escologia avistou tecidos pendurados que chamaram sua atenção. Entrou no espaço que pensava se tratar apenas de um ponto cultural onde acontecia show de música.

Após conversa com a educadora, Daíse marcou sua primeira aula de tecido acrobático, e logo a professora identificou seu potencial de força, extremamente necessário para a modalidade, visto que o/a praticante precisa suportar o peso do seu corpo no ar.

> Eu comecei a fazer tecido e tive uma facilidade de subir, de fazer as coisas, porque eu já tinha mais de dez anos de musculação. Então subir logo, mas aí o problema pra mim era... o movimento mesmo corporal, porque musculação é uma atividade que enrijece o corpo se você não tiver um trabalho de alongamento [...] aí comecei a praticar mais alongamento dentro do tecido acrobático que aí eu fui tendo essa, esse corpo mais maleável né e consciência corporal [...]. E a professora começou a passar coisas já de pessoas avançadas que precisavam de força pra fazer. Inclusive eu pulei muita coisa de iniciante [...] a professora não me passou porque ela ficou muito empolgada comigo, porque eu era forte então ela passava logo as coisas de gente avançada que aguentava ficar mais tempo no tecido (Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

A consciência corporal, atrelada a força física desenvolvida na musculação foram diferenciais no processo de aprendizagem da Daíse, pois facilitou a compreensão das técnicas e execução dos movimentos. Por ter maior habilidade na utilização da força, ela conseguia sustentar seu corpo ao ar a tempo de executar os movimentos com mais precisão e segurança devido à consciência corporal. Por se tratar de um processo educativo não formal, o aprendizado requer do aluno, dedicação, treino, perseverança, ritmo, coragem, alegria, corpo e mente conectados.

---

feminino. Considerando também aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos, compreendendo a importância de abraçar todos corpos em dissidência. O termo vem sendo utilizado nos estudos de gênero e feminismo negro, sobre influência de autoras como Bell Hooks, Sueli Carneiro, Lelia Gonzalez.

O tecido acrobático como outras práticas circenses, cria o que Dal Gallo (2010) chama de ‘corpo que circa’ que é um corpo que engloba uma série de dimensões (física, simbólica, sensível, relacional, histórica) que se entrelaçam, formando um corpo complexo e multifacetado.

Ao se entrelaçar ao tecido acrobático, o corpo que circa da Daíse produziu uma chave de cintura, uma das posições mais importantes desta modalidade onde a/o praticante envolve o tecido ao redor da cintura, criando um ponto de apoio seguro para a realização de diversas manobras. A chave de cintura é um ponto de segurança, chave para uma série de sequências, e uma dessas sequências foi o convite para dar aulas em turmas de iniciantes da Escologia como ela relata:

> A professora [...] estava construindo na Chapada e [...] tinha muitas, muitas alunas iniciantes, ela sugeriu de eu ficar dando aula dia de terça-feira aqui quando ela tivesse viajando, eu fiquei muito insegura no começo porque eh dá uma insegurança né, pela primeira vez se fosse alguma coisa assim de musculação, que eu sei muita coisa eh eu ficaria mais tranquila, mais tecido, eu fiquei bem insegura, mas encarei e foi assim que eu comecei a dar aula, comecei na Escologia só dia de terça com iniciantes e [...] tô até hoje [...] agora eu vejo que nem todos os professores de tecido tem formação. O tecido[pausa] pra você dar aula de tecido, você aprende o tecido e começa a dar aula. Eu vi que todos os professores que eu perguntei foi assim, não tem uma formação. Geralmente são pessoas que faz outra coisa como eu faço né, academia, faço natação. Então eu já tenho essa coisa da postura consigo ter noção de uma postura correta, né, pra ensinar. E é isso, vejo que não existe uma formação de tecido acrobático. Geralmente uma pessoa que faz tecidos acrobáticos que é boa, né? Que sabe os alongamentos, as posturas e vai lá e faz (Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

A fala da Daíse revela um problema presente na formação circense contemporânea, que é a ausência de escolas de formação profissional seja no eixo artístico ou pedagógico, como apontado pelo Dupart (2014), que propõe uma formação pedagógica com aprofundamento teórico e prático no que tange ao ensino de atividades relacionadas ao circo adaptável a diferentes públicos e contextos.

Contudo a ausência de uma formação específica não significa necessariamente que o arte-educador não seja qualificado, mas certamente torna o processo de desenvolvimento profissional mais complexo e exige um investimento maior. E quando se trata de pessoas com vulnerabilidade social, torna essa formação ainda mais desafiante.

A Driely, por exemplo, iniciou sua jornada na palhaçaria ainda criança, graças a um projeto social. Sem esse apoio, sua família não teria condições de oferecer a ela uma educação artística, e foi durante a exibição do filme ‘Doutores da Alegria' neste projeto que ela teve a certeza da carreira que seguiria: Palhaça.

> Aí lá [na Casa de Ensaio] eu assisti ao filme dos Doutores da Alegria. Falei: nossa eh [pausa] eh…eu quero fazer isso aí. Eu quero fazer isso aí. Só que eu não queria fazer no hospital. Eu queria fazer fora. Mas eu queria fazer aquilo lá que eles estavam fazendo [palhaçada]. Porque eu sempre fui uma pessoa que as pessoas riam de mim e eu não gostava, porque era os motivos que elas estavam rindo de mim eram [pausa] era um [outra pausa] eram risos doloridos, assim, mas eu também sempre soube fazer as pessoas rirem, assim sempre tive essa coisa de fazer as pessoas se alegrar de fazer as pessoas sorrirem também, então eu falei nossa é aí, é aí que eu é isso aí que eu quero fazer! (Driely, entrevista em maio/2024).

Nesta fala é possível observar a importância dos projetos sociais, para democratizar o acesso de pessoas em vulnerabilidade econômica nas artes circenses, o circo social, por exemplo, tem esse propósito de inclusão, utilizando a arte como ferramenta pedagógica para a educação preferencialmente de crianças e adolescentes em risco social como trazido por Gallo (2010), contudo apesar da importância, os projetos sociais dependem de incentivos governamentais, e como muitos outros projetos educativos ainda carece de atenção.

E quando um projeto social envolve arte, torna-se uma importante ferramenta de transformação, isso porque a arte não é apenas uma forma de expressão, mas também um campo de batalha ideológico. Por isso, é disputada por aqueles que buscam controlar a consciência das pessoas para garantir a manutenção do poder. Fruto do pensamento sensível, às expressões artísticas são uma habilidade universal, ou seja, natural do ser humano, e pode se manifestar tanto para criação de performances quanto para resolução de problemas cotidianos, mas também pode ser utilizada pelo opressor como ferramenta de controle.

Boal (2009) nos diz que a produção de arte e cultura construída a partir das ideias dos oprimidos é essencial para a libertação dos subalternizados, pois amplia e aprofunda a capacidade de nos conhecer e de perceber nosso potencial humano.

A ideia do controle pelas classes dominantes fica evidente quando, por exemplo, os meios de dominação separam cultura popular da erudita, música popular da clássica, as grandes companhias de circos dos circos mambembes. Quando se

credita a criação do circo moderno a um único homem, Philip Astley, desconsiderando a participação de outros corpos, dos artistas de rua, saltimbancos, dos povos ciganos, negros, podemos lembrar por exemplo da história do cubano Rafael Padilla, o Palhaço Chocolat[28] na Franca do século XIX, primeiro palhaço negro a conquistar sucesso na França, mas não teve reconhecimento enquanto profissional das artes em virtude da sua cor de pele, porque isso, de acordo com Aguiar (2024) "*não se pode pensar sobre o corpo circense sem pensar sobre hegemonia colonial",* afinal, ao longo da história moderna ocorreram muitas apropriações epistêmicas, reveladas após pesquisas acadêmicas.

Essa mesma hegemonia que ressalta a beleza circense a partir do seu próprio olhar, invisibiliza outras estéticas, e não à toa, que o circo dos horrores fez tanto sucesso no eixo euro-americano do século XX, onde os donos de circo ganhavam dinheiro com a exposição de corpos não-normativos. Essa construção da estética do horror e do belo foi tão forte que penetrou no nosso subconsciente imprimindo uma ideia de verdade absoluta no quesito beleza, podemos fazer um teste: feche os olhos e tente imaginar um artista circense na sua plenitude da virtuose, qual corpo você visualiza? E quando pensamos em comicidade, quais são os copos risíveis que vem a sua mente? Quando Driely expressa sobre sua escolha profissional, é possível inferir que a essa não foi feita de forma aleatória:

> eu sempre fui uma pessoa, que as pessoas riam de mim e eu não gostava, porque os motivos que elas estavam rindo de mim eram [pausa] era um [outra pausa] eram risos doloridos, assim, mas eu também sempre soube fazer as pessoas rirem, assim, sempre tive essa coisa de fazer as pessoas se alegrar de fazer as pessoas sorrirem também, então eu falei nossa é aí, é aí. É isso aí que eu quero fazer!"

A percepção de que o riso poderia ser ressignificado a direcionou a fazer uma escolha lúcida, o adotando como ferramenta para o desconstruir das normas. Luana, também foi atravessada pela dor de ter um corpo risível como exposto em sua narrativa:

> Por ser preta e ser uma travesti, já sou lida como uma piada na rua, então [como pensar] essa identidade que já é risível no cotidiano, como levo isso para uma cena sem isso ser ... como é que faço isso ser cômico né? Então é algo que ficava muito pregando em mim com

[28]Confirma a história do Palhaço Chocolat. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kGxHo3Fjoyw>

> Rael também ficada com essas coisas pra eu fazer palhaçada eu não conseguia, só que depois da oficina com Marcio eu comecei entender que ser palhaço ser palhaça é isso né está neste lugar não é rir do outro, é fazer o outro rir com você e que não precisa ser só riso né, o cômico também está no drama, o cômico também está no corpo na dor né, o cômico também está naquele lugar que você é exagerada de verdade né, tá nas falhas em si do cotidiano, aí resolvi neste ano de 2021 depois da ...do evento é... desenvolver uma palhaça que é drag queer (Luana, entrevista em abril/2024)

Dois corpos separados geograficamente, mas unidos pela forma de responder às violências singulares aos corpos estranhos. A Driely é atravessada pelas questões raciais e por experienciar uma corporeidade fora dos padrões estéticos, já a Luana em suas narrativas relata que para além das opressões raciais é marcada pela experiência de ser uma travesti. Ser diferente do padrão estético dominante as tornam vulneráveis. Segundo, Rios (2022, p.27) “Se em sua origem o *queer* é uma expressão que designa insultos e xingamentos homofóbicos, a teoria *queer* se propõe a articular todas as formas de des-identificação descritas como estranhas, esquisitas, não normativas.” A partir da perspectiva *cuir* elas respondem a sociedade, propondo ações artísticas que promovam questionamentos quanto a temas relacionados à diversidade, representatividade e questões sociais, utilizando o riso para abordar temas sérios, sensíveis, colocando em prática a estratégia do movimento ciborgue criado a partir do uso da metáfora feita pela Donna Haraway como uma estratégia retórica e um método político que se utiliza da ironia que tem a ver com o humor e o jogo sério para fazer críticas ao movimento feminista da época:

> Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (Donna Haraway, 2019, p.165)

A palhaçaria proporcionou a elas tenham visão além do alcance, assim conseguem sensibilizar e levar reflexões ao público. Mas esse olhar apurado requer treino, estudo e dedicação. Foi durante uma oficina de palhaçaria, realizada na Universidade Estadual da Bahia – UNEB, Campus de Senhor do Bonfim -Bahia, onde ela cursou licenciatura em teatro que Luana conseguiu trazer para fora suas dores, parindo assim, a Mugiganga.

> Depois da oficina eu comecei entender que ser palhaço, ser palhaça, é isso né. Está neste lugar não é rir do outro, é fazer o outro rir com

> você e que não precisa ser só riso né, o cômico também está no drama, o cômico também está no corpo, na dor né, o cômico também está naquele lugar que você é exagerada de verdade né, tá nas falhas em si do cotidiano [...] aí resolvi neste ano de 2021 depois do evento desenvolver uma palhaça que é drag queer, que não são diferentes porque a *drag queer* também entra nesse lugar do dramático, do exagerado, do cômico, da bela, né de perfeição só que uma perfeição muito, como vou dizer? caricata. Essa caricatura não é lida como uma coisa negativa, mas sim como *drag queer*. Drag que vem de se vestir-se, se monta-se, Queer de rainha então esse lugar de ser uma deusa uma rainha né, e aí quando nasceu a ideia de montar uma palhaça drag (Luana, entrevista em abril/2024).

A narrativa revela que, como qualquer outro ofício, o fazer artístico na palhaçada também exige formação, e neste contexto específico, o percurso formativo desencadeou um processo de montação de uma identidade dissidente para Luana, o qual se refletiu na criação da Mugiganga, uma *palhaça drag.* De acordo a Speckart e Aguilar (2024) a *art drag* é uma forma de mascaramento que extrapola os conceitos tradicionais de máscaras, incorporando simbolismo cultural e político. Ao utilizar elementos cômicos e exagerados, a *palhaçaria drag* se conecta com a ideia de mascaramento, carregado de significados. O uso estratégico do humor e do exagero serve como uma lente através da qual convenções, normas e expectativas são ampliadas e, por conseguinte, questionadas pelo público. O figurino e a expressão corporal da artista, dispensam a tradicional máscara do palhaço (nariz), a criação da maquiagem, por exemplo é meticulosamente pesquisada de acordo a cena, ao público e ao local de apresentação.

Figura 08:Criando Máscaras

Fonte: Arquivo pessoal de Luana

Para Braccialli e Bortoletto(2023) a formação do palhaço/a/es não se refere ao ensino de um modelo de ação, mas sim a construção de processos que tenham por

objetivo desenvolver as subjetividades individuais, colocando atenção aos traços físicos e psicológicos do aprendiz, foi o que aconteceu com Driely e Luana, ao olharem para suas subjetividades, elas conseguem ressignificar as questões que as incomodavam dando-lhes coragem para se expor verdadeiramente para o público.

Para tornar-se palhaço/a/es é necessário aprender acolher nosso lado ridículo, grotesco, as nossas fragilidades pessoais, entrar em contato com o estado de pureza, despir-se das normas e regras sociais que aprendemos ao longo da vida, para que como apontado por Braccialli e Bortoletto (2023) possamos expandir nossa visão sobre a realidade em que estamos inseridos, e com isso, criar uma percepção crítica sobre a sociedade vigente.

Partindo deste princípio, Driley fez uma autocrítica da sua performance como palhaça que culminou na transformação desta figura, quando decidiu abandonar a imitação de estereótipos masculinos brancos, optando por construir uma persona que refletisse sua identidade única e complexa:

> Eu colocava o nariz e fazia um bigodinho, aquele nariz sabe!? Além disso, como ela [educadora] trabalhava em cima da figura do clown, ela pintava o rosto com pó branco. “Eu não me identificava com o clown”. Eu achava que quando eu pintava a cara de branco, eu achava horrível. Porque eu ficava, minha cara não ficava branca, ficava cinza. A maquiagem não era pra meu rosto, né? Já começava por aí. E ainda pintar de branco, eu ficava, tipo falava, eu vou assustar as crianças assim, eu nunca me identifiquei com aquele, com aquele, com aquele, aqueles símbolos da palhaçaria europeia. E aí foi quando eu me encontrei na palhaçaria de terreiro, na palhaçaria brasileira e quando eu fui falar: não sou doida o jeito que eu estava querendo criar é um jeito, é o, é o meu, é o jeito que tem que ser mesmo, é o jeito que eu tenho que fazer [...] E aí foi quando [...] o meu processo de criação começou a ser muito mais inspirado pela cultura brasileira (Driely, entrevista em maio/2024).

Driely encontrou na palhaçaria de terreiro sua ancestralidade e ao compreender suas complexidades, potencialidades e vulnerabilidades de ser uma mulher negra no Brasil, deu abertura à concepção da palhaça Chumaço, da mesma forma que a Luana, ao passar pela oficina de palhaçaria na Faculdade aprendeu o processo de desconstrução das imagens de controle, que trazem a mulher trans, travesti, ou a pessoa não binária como figuras abjetas, desumanizadas. Essa percepção a impulsionou a abraçar suas vulnerabilidades, desabrochar sua criatividade, dando vida à Mugiganga, a palhaça drag queer.

Um outro método utilizado no processo de aprendizagem circense são as trocas de experiências. O arte-educador circense é um eterno aprendiz, isso porque de acordo com Pereira e Maheirie (2011) quando o corpo aprendiz é afetado pelo encontro com o outro tem sua capacidade técnica aumentada, assim ele aprende e ensina ao mesmo tempo. Para Amado (2017) tanto no processo de ensino-aprendizado como no processo artístico, não há como mensurar o quanto de informação um corpo trocou com outro, nesse processo de interação todos os corpos envolvidos são transformados.

Nesse movimento dialético as relações de ensino-aprendizagem são construídas seguindo os caminhos de uma educação não-formal, onde segundo Gohn (2006) o aprender indica os caminhos da constituição do sujeito, trilhados na relação eu-outro, ou seja, o ato de aprender não se resume a adquirir conhecimentos, mas é um processo que nos conduz por diferentes caminhos da vida. E foi através dessa relação de troca que Amora iniciou seu processo de aprendizagem com manipulação de fogo:

> Eu tive contato com uma, um amigo que ele era artista de circo[...] esse meu primeiro contato foi com a performance introduzindo a pirofagia, né? O fogo assim foi sempre o meu carro chefe assim, né [...] ele me ensinou a questão mesmo de introduzir, né. A questão de me ensinar a cuspir fogo, a entender como é que se é o processo de confecção de uma tocha. E nesse mesmo contato com esse universo da performance, eu conheci artistas, amigas que também trabalhavam com artistas que foi Maria, que foi Bia, que né. Que é uma artista circense que hoje ela não mora mais no Brasil e que foi me aperfeiçoando, assim, me ensinando técnicas, né. Desde fazer técnicas de faquirismo, de me introduzir mesmo ao conhecimento de trabalhar com combustíveis, ou que seriam combustível de uma chama quente, combustível de chama fria, coisas mais técnicas mesmo da profissão. E aí a verdade é que eu nunca tive contato com propriamente com o circo, por quê? Porque quando eu chego nesse estágio que eu vou procurar escolas de circo em Feira de Santana. Eu não acho. E a única modalidade de circo que se tinha aqui em Feira eu acho que ainda se tem era o tecido acrobático. Mas não era uma coisa que me chamava tanta atenção na época porque eu já estava muito mais imersa nessa atenção mesmo da arte performática, das visualidades, essa questão mesmo do corpo, povo que dança, um povo que mexe e tudo isso atrelado ao fogo. E foi nesse processo que eu comecei mesmo com uma pesquisa autodidata, de conhecer outros artistas, aí eu conheci artistas em Salvador, comecei a me e imergir mais *(*Amora, entrevista em abril/2024).

O relato da Amora nos remete a pensar a importância dos coletivos, das trocas de experiências na realidade dos artistas independentes. Ela, que nunca teve acesso a um circo tradicional, iniciou na pirofagia por meio de um amigo circense, e foi aprimorando as técnicas com a ajuda de outras artistas, nessa interação ela foi afetada por técnicas diversas, mas também afetou outros corpos.

Braccialli e Bortoletto (2023), ressaltam que para além das parcerias é importante um espaço seguro para que essas práticas aconteçam, para os autores, é o ato de confiança no parceiro e no espaço que irá guiar quem experimenta a prática, abrindo portas para uma experiência rica e instigadora.

Espaços seguros são imprescindíveis, especialmente quando consideramos a performatividade trans circense. Nesses espaços, corpos racializados, desviantes e identidades que desafiam o patriarcado e a cisheteronormatividade e encontram refúgio para corpos que, como aponta a Jota Mombaça (2017), são frequentemente alvos de diversas violências, sustentadas por um projeto de poder fundamentado na heteronormatividade, cissupremacia, neoliberalismo, racismo, sexismo e supremacia branca. O espaço seguro vai além de um local de treinamento técnico, tornando-se um ambiente onde os participantes podem expor suas vulnerabilidades.

De acordo a Collins (2019) o lugar seguro são espaços de resistência, onde corpos oprimidos constroem autodefinições independentes, são espaços livres da vigilância de grupos mais poderosos, é um local que permite diálogos e trocas de experiência, de ensino-aprendizagem, de contato e experimentação do próprio corpo e reflexão da natureza dialética da opressão e do ativismo.

Porém encontrar esse local pode se tornar um desafio, o que fez em 2023, Driely criar seu próprio espaço seguro – a Casa Vento Norte, localizada no bairro de São Domingos - Ilhéus, que destaca por ser um local aberto para residências artísticas, ensaios, encontros para troca de experiências, conversas e principalmente para o trabalho de preservação da cultura local. É um espaço de educação não-formal, um centro cultural que estimula o desenvolvimento artístico e a valorização das produções locais, com foco nas crianças sem esquecer da necessidade da transformação dos adultos através da ludicidade, do riso, das cores e do movimento corporal, é um espaço de resistência artística.

Luana, encontrou no Coletivo de Mulheres do Sertão – GineCirco[29], um lugar ideal para expor sua vulnerabilidade e se conhecer melhor, longe da pressão da família, a Universidade tornou-se um espaço de liberdade para melhor compreensão da sua sexualidade, mas foi durante o período de isolamento em decorrência da pandemia de Covid-19, o lugar seguro tornou-se o quintal de casa onde iniciou um processo de pesquisa e desenvolvimento de performances:

> Foi quando eu comecei a estudar a técnica de manipulação de objeto com o tecido que é uma saia godê, saia godê é rodada, ela é aberta e você a amarra em seu corpo, eu comecei estudar essa saia quase todos os dias no meu quintal estava eu lá estudando esse movimento e hoje é o meu maior material de trabalho é a saia godê. E a roupa de Mugiganga é uma raia rodê, uma saia rodada e eu uso em cena então eu desenvolvi muita coisa durante esse período (Luana, entrevista em abril/2024).

A saia rodada se tornou, para Luana, um instrumento de investigação de sua própria corporeidade. Ao experimentar os movimentos e as possibilidades que essa peça lhe oferece, ela inicia um processo criativo que a conecta com as estéticas travestis e com sua ancestralidade. Essa jornada de autodescoberta, resultado do processo de autoformação, um processo de aquisição de conhecimento e habilidades de forma autônoma, sem a necessidade de uma instituição formal, que resultou na criação de performances únicas, que refletem a diversidade e a riqueza da arte circense em suas diversas manifestações, como a criação da sua Palhaça.

> Mugiganga é uma ninfa, é uma mulher enfeitiçada, uma mulher encantada que se transforma que se transmuta, eu sou uma travesti eu me transformo eu me transmuto, eu to sempre me transformando eu não quero nada fixo, não quero nada que me ingresse, eu sou livre, inclusive esse rolê de destransicionar para mim não é uma destransição, se eu pôr noção de segurança pessoal preferir, me permitir está em um estado que me reconhece no corpo masculino eu tá [...] entendendo que essa é minha identidade independentemente de como estou expressando isso a minha identidade é ser uma travesti inclusive ela não está adequada entre o masculino e o feminino, a identidade feminina mas que se transforma que se constrói né então eu estou construindo minha identidade feminina, eu estou me construindo ainda né, e eu vou continuar me construindo (Luana, entrevista em abril/2024).

[29] Coletivo de Mulheres Circenses do Sertão. 2020. @ginecirco. Disponível em: <https://www.instagram.com/ginecirco/> . Acesso em 12/out/2024.

Assim como a Mugiganga, Luana se transforma e se adapta constantemente, deixando transparecer a importância da autoformação, que de acordo a Almeida e Arone (2019), tem compromisso com a liberdade, por isso decorre de processos autônomos na construção do aprendizado e do autoconhecimento.

A saia rodada, nas mãos de Luana, torna-se um instrumento para a 'corpoética', conceito desenvolvido por Mello (2021) que valoriza as experiências corporais criativas. Cada movimento, cada expressão, é uma linha poética inscrita no corpo que aprende em um espaço seguro e se transforma socialmente, nesse sentido a autoformação é vista como um processo que valoriza a sensibilidade, a imaginação e a capacidade de enxergar o mundo de forma criativa. E é exatamente essa valorização e desenvolvimento do sentido que Boal (2009) defende como forma de libertação dos corpos oprimidos, desenvolvendo os sentidos melhoramos nossa capacidade crítica de enxergar o mundo.

4 EDUCAÇÃO CIRCENSE COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIOEDUCATIVA

As práticas circenses, com sua vasta gama de expressões artísticas e corporais, têm se revelado como uma ferramenta de transformação socioeducativa, permitindo a formação de indivíduos autônomos, que ao se apropriarem de suas corporeidades e reconhecerem suas potencialidades, tornam-se capazes de assumir o protagonismo de suas próprias narrativas. Isso está alinhado com a proposta de uma educação libertadora de Freire (1987), em diálogo com as ideias de Hill Collins (2019), Boal (2009) e Gohn (2024), que nos convidam a pensar em ações educativas, que valorizem a autonomia, as novas estéticas e a diversidade de saberes.

Ao propor a autodefinição, Hill Collins (2019), nos provoca a pensar em ações capazes de desenvolver pessoas aptas a se reconhecerem como sujeitas de suas próprias histórias, com suas particularidades e potencialidades, capazes de questionar as “narrativas impostas” pelo/a opressor/a, formando assim cidadãs/ãos críticas/os. Essas ações podem ser desenvolvidas através da música, da poesia, do teatro, e das atividades circenses, certamente podem corroborar com práticas que visem promover fissuras na estrutura social, ora pensada e formatada pela branquitude cisheteronormativa.

De acordo a Gallo (2005) o aprendizado das práticas circenses envolve o desenvolvimento de habilidades tais quais: a perseverança, ritmo, força, coragem, alegria, coordenação, autoimagem, autodisciplina, autoconfiança, segurança, vivência em grupo e quando não presentes nos indivíduos podem ser trabalhadas individualmente.

Esses aspectos subjetivos, encontram na educação não-formal, aqui proposta através da educação circense, o espaço ideal para o desenvolvimento dos/as sujeitos/as, baseado em processos interativos, onde os objetivos são construídos ao longo do processo educativo, de acordo com a necessidade individual ou do grupo. Nesse tipo de aprendizado, o corpo se torna um elemento central para estimular o pensamento sensível por meio de ações que favoreçam o desenvolvimento dos sentidos e emoções, necessárias para despertar a consciência corporal e a formação do indivíduo.

Neste capítulo iremos refletir como essas práticas contribuem para a transformação socioeducativa dos sujeitos, desafiando representações hegemônicas e promovendo a inclusão e a diversidade. Apresentaremos exemplos de projetos sociais desenvolvidos pelas participantes da pesquisa, e discutiremos os distintos caminhos pelos quais a arte as conduziu. Ao final do capítulo será possível inferir que, enquanto artistas-aprendizes-educadoras, elas são as primeiras a serem impactadas pelas práxis circenses insurgentes.

4.1 DA PERIFERIA PARA CENTRO

> "[...] *E O MUNDO É O MEU TRAUMA.*
> *EU SOU MAIOR QUE MEU TRAUMA (?)*
> *PORQUE SE O MUNDO, QUE É MEU TRAUMA,*
> *NÃO PARA NUNCA DE FAZER SEU TRABALHO,*
> *ENTÃO SER MAIOR QUE O MUNDO É MEU CONTRATRABALHO".*
>
> (Jota Mombaça, 2017, p.25)

A epígrafe em questão, grafada em caixa alta, configura-se como um rompimento do silêncio, um grito contra o apagamento físico, epistémico e simbólico dos corpos não normativos, sejam eles: travestis, negros, pobres, femininos, deficientes, loucos, entre outras denominações não aceitas pela branquitude e cisheteronormatividade. Ao falar de si, Mombaça ecoa as vozes de inúmeras/os silenciadas/os, demonstrando que, independentemente das imposições identitárias o enfrentamento pelo direito ontológico à existência é necessário. Nesse contexto, a educação através das linguagens circenses emerge como um campo estratégico de possibilidades de ação.

O mundo em questão, trazido pela Mombaça, é traumático apenas para os corpos 'indesejáveis', que se tornam um problema para a 'pequena' sociedade que ocupa os espaços centrais urbanos e os meios de produção e renda. Embora necessários para manutenção da estrutura de poder, esses corpos indesejáveis causam mal estar, medo, insegurança, logo devem ser escondidos, segregados e eliminados quando necessário.

De acordo com Jacques *(*2008, p.01) essa segregação impossibilita "*participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo*", reduzindo esses

espaços a cenários, sem corpo, sem vida. Driely, é exemplo de como essa segregação espacial limita a experiência urbana, e como a educação não formal pode ser um portal para mudanças:

> [...] um dia chegou uma mulher diferente, assim, era uma mulher com um cabelo vermelho, bem alto assim [sinaliza a altura do cabelo] e entrou na sala e falou e convidou pra fazer um teste 'prum' lugar que chamava "Casa de Ensaio" pra ter aulas de teatro, de dança, de um monte de coisa. Aí eu fiquei: nossa é o meu momento! [...]. E aí aquela foi também a primeira vez que a gente saiu da periferia, que a gente saiu do bairro [...] Meu pai levou a gente nos primeiros dias. Era só aos domingos. Então meu pai pegava a bicicleta dele e colocava um na frente e o outro atrás, levava e buscava. Aí eles davam passe de ônibus para as crianças. Né? Aí quando começou a ter passagem de ônibus a gente teve que aprender a pegar ônibus sozinho [...]. Assustadíssimos porque a gente não conhecia a cidade. Não conhecia nada (Driely, entrevista em maio/2024).

Sair da periferia para ocupar outros espaços, pode não estar no horizonte de crianças e jovens periféricas/os, resultado da segregação socioespacial que restringe os sonhos de uma juventude que vive às margens da sociedade, impedindo-os/as de imaginar um futuro para além das fronteiras de seus bairros. Segundo Britto e Jacques (2009) a espetacularização das cidades promove o fenômeno conhecido como gentrificação – ações que promovem o afastamento da população de baixa renda dos centros urbanos com o objetivo de enobrecer e agregar valor a determinadas áreas das cidades. Para as autoras, a especulação imobiliária, cria um ambiente urbano cenográfico resumindo a utilização e circulação dos espaços, disciplinados por princípios segregatórios e conservadores, não cabendo lugar para corpos que não se encaixam nos padrões hegemônicos, seja em virtude de raça, classe, identidade de gênero, entre outras categorias.

Neste sentido, corpos negros, gordos, velhos, deficientes, LGBTQIAPN+ e outros grupos dissidentes que desafiam os padrões normativos são sistematicamente marginalizados, retirados dos centros urbanos e jogados às margens. Essa invisibilidade torna esses corpos descartáveis, sendo compulsoriamente destinados à desumanização.

Citando apenas dois exemplos de práticas de marginalização de alguns corpos temos o racismo recreativo (Moreira, 2019) e a Transfobia recreativa (Carvalho, 2020) mecanismos que se utilizam do humor como ferramenta de perpetuação e disseminação intencional de estereótipos, de modo a satirizar, depreciar e/ou

ridicularizar pessoas cujas identidades de gênero são desobedientes a normatividade. Essas estruturas de poder utilizam-se das mesmas táticas para cometerem racismo, transformando as subjetividades dessas pessoas em piada.

Esse domínio cultural de poder, através do uso de imagens e discursos, cria ideias sobre a cultura de uma sociedade, moldando a forma como as pessoas pensam, sentem e agem, que Collins (2020) irá chamar de imagens controladoras, ou seja, representações estereotipadas, construídas para representar um grupo social, e perpetuar uma estrutura de poder, utilizando-se de imagens distorcidas da realidade para criar narrativas e perpetuar ideologias. Essas narrativas, por exemplo, fizeram com que a família da Driely acreditasse que o espaço social deles estava restrito ao bairro, que seus corpos não ‘cabiam’ em outros espaços e sonhos.

É neste sentido que Carvalho (2020), nos convida a pensar sobre o papel social da arte, que não é uma linguagem neutra, e sofre influência das estruturas de poder, podendo tanto perpetuar crimes e preconceitos como LGBTfobia, racismo, machismo e sexismo, quanto desafiá-los, tornando-se um elemento contracultural, isto é, um veículo capaz de propor ações contra os valores, normas e práticas estabelecidas pela cultura dominante.

Para isso é necessário desenvolver um olhar crítico sobre o mundo, uma vez que, conforme Gohn (2013) atualmente os mecanismos de dominação utilizam processos de alienação dos indivíduos, e através das imagens criam necessidades, fomentando o desejo e prática do consumo, de bens, mercadorias e de produtos culturais, e uma estética inalcançável, baseada em padrões da branquitude. Por isso Boal (2009) e Mombaça (2021) nos convocam a nos apropriarmos da arte enquanto instrumento contracultural a fim de promover ações que visem à liberdade mental dos sujeitos.

Desta forma, é possível observar que as circenses que atuam em espaços alternativos têm em si uma proposta de enfrentamento desses padrões coloniais através das artes. Por ser pensado e permeado por corpos em dissidência, que como pontuado por Mombaça (2021) vivem na radicalidade do impossível, desobedecendo às normas e rompendo com a branquitude e a cisheteronormatividade construindo novas realidades através da troca de experiências e ações coletivas.

Em seu relato, Driely ressalta o quanto a Casa de Ensaio contribuiu para o seu desenvolvimento pessoal e profissional, e lhe proporcionou a oportunidade de transitar por outros espaços sociais, colaborando no desenvolvimento de sua autonomia e

autoconfiança. A partir dessas novas experiências, ela expandiu sua visão de mundo e superou as limitações impostas pela desigualdade social que a impedia de acessar áreas urbanas privilegiadas em virtude da sensação de constrangimento que aprisionou ela e sua família ao espaço social do bairro. A superação do desafio de utilizar o transporte público para locomover-se autonomamente no centro da cidade, possibilitou sua conexão com diferentes realidades, fomentando seu sentimento de pertencimento àquele território.

A importância da Casa de Ensaio para a Driely é ratificada através do documentário[30] institucional produzido no ano de 2004 pelo Projeto Casa Ensaio que inicia com as falas do irmão e pai da artista – Iago e Senhor Waldemir – respectivamente. Eles ratificam a importância desse projeto social em suas vidas e na oportunidade, o pai deixa escapar a alegria de ver seus filhos ganhando autonomia, aprendendo a circular pela cidade e o sonho de vê-los dando seguimento à carreira, tornando-se futuros/as artistas-professores/as. Nesse sentido, o projeto despertou a capacidade criativa e artística de crianças e adolescentes em condições de vulnerabilidade. Essa inteligência artística, segundo Boal (2009) é inerente à condição humana, perdida pelos múltiplos processos de adestramento e disciplinarização dos nossos corpos.

O deslocamento da Periferia para o Centro da Cidade proporcionou não apenas o desenvolvimento de habilidades artísticas, mas também despertou em Driely autonomia e percepção de que seu território e seus sonhos poderiam transcender os limites de sua rua. Esse deslocamento permitiu romper com o que Britto e Jacques (2009) denominam estetização acrítica e segregadora das cidades, resultado da redução da participação cidadã, que empobrece a experiência urbana e limita as possibilidades de vivência cotidiana, estética e artística no contexto contemporâneo.

A Casa de Ensaio foi uma experiência tão marcante na formação artística e pessoal dessa artista que, anos mais tarde, mesmo sem planejamento, ela sentiu-se impulsionada a replicar o projeto que havia sido um divisor de águas em sua vida. Inicialmente, em Campo Grande, ela buscou fortalecer seus conhecimentos, criando a trupe 'Os Desnudos del Nombre', focada na palhaçaria, em parceria com os ex-

[30]https://www.youtube.com/watch?v=kp2yMLItpKY O vídeo institucional Casa de ensaio reintera a narrativa da artísta e inicia com o depoimento do pai e irmão da Driely

colegas da Casa Ensaio. Mas é em Ilhéus-BA que sua veia artística se entrelaça com a responsabilidade social, dando origem à Casa Vento Norte.

Desta forma, a menina silenciada na infância, por ser negra, cresceu com bases sólidas de uma educação libertadora ofertada por um projeto social, que através de uma formação cidadã, contribuiu para construção de uma identidade autodefinida, formando uma multiartista, palhaça, *drag queen, drag king*, artesã, um corpo dissidente capaz de criar fissuras em um sistema social violento e opressor, e que agora, segura de si, por meio processos educativos não formais, que outrora a atravessou, ela replica essa experiência em São Domingos – bairro periférico localizado na zona norte de Ilhéus, buscando oferecer através do Espaço Casa Vento Norte, o desenvolvimento da cidadania, autonomia e emancipação de crianças e adultos da comunidade local.

Essa experiência ressalta a importância da educação não-formal para a emancipação dos/as sujeitos/as, e conforme Gohn (2013) são nos territórios onde residem os grupos e indivíduos, fora do ambiente escolar, que se constituem ambientes educativos ideais para o desenvolvimento autônomo, criativo. Esses locais são caracterizados por processos interativos intencionais que promovem o aprendizado. Em Salvador, existe um espaço social denominado Escologia, que exemplifica essa proposta.

> [...] a Escologia tem um valor muito acessível porque é um ponto cultural. Então os professores não pagam aluguel. Pagam a contrapartida que uma ajuda de manutenção mesmo do espaço, não chega a ser um dinheiro assim, então acaba que essa mensalidade é mais barata na Escologia e isso facilita muito pra muitas pessoas que não tem condições porque é tecido acrobático é uma modalidade muito cara. [...] quem faz mais circo que não tem dinheiro [...] são esses mochileiros né, ele tenta ganhar vida, mas quando não é assim que você paga é caro fazer aula (Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

Por se tratar de um espaço comunitário, os valores da mensalidade das aulas de tecido acrobático, por exemplo, são mais acessíveis, permitindo o ingresso de pessoas da comunidade que não conseguiriam pagar pelas aulas em outros espaços, as aulas são frequentadas majoritariamente por um público do gênero feminino com corporeidades e idades diversas. O objetivo das aulas não é o alcance da tão sonhada virtuose, das grandes companhias de circo, mas sim o desenvolvimento das

subjetividades das/os alunas/os/es como relatado pela Daíse que antes de ser professora também é aluna de tecido acrobático.

> O tecido foi e é muito importante pra mim, porque eu percebi que eu consegui destravar mesmo fisicamente e emocionalmente, muitas coisas na minha vida, assim de entraves mesmo sabe?! O tecido é essa coisa [...] é um trabalho muito profundo e difícil de descrever porque só quem faz percebe que você solta mesmo eh ... os entraves da vida, sabe?! [...] você enfrenta aquela dificuldade, você ganha força, né? Pra você conseguir subir, ganhar essa consciência corporal, de virar o corpo, de fazer o seu corpo te obedecer [...] a gente aprende isso no tecido: que você precisa fazer escolhas devagar, respirar, pra saber se tá fazendo certo. A gente aprende isso no tecido, mas quando você aprende, você leva isso pra vida, sabe (Daíse, entrevista em fevereiro/2024)

Nesse fragmento narrativo Daíse demonstra como uma atividade artística pode impactar na vida das pessoas, promovendo transformações físicas, emocionais e sociais. Através da prática de tecido acrobático ela acessou camadas mais profundas de si mesma, descobrindo 'novas' sensações, e destravando emoções que a deu condições para formular sua autodefinição.

O fragmento narrativo demonstra uma característica específica da educação não formal que é a horizontalidade dos saberes, dentro desta prática a formação segue numa via de mão-dupla, como explica a Gohn (2006, 2013), desta forma o/a Educador/a Social[31], tem o papel de conduzir as ações, não se resumindo a um/a simples depositário/a de conhecimentos, mas sim em um/a intermediário/a na troca de saberes, criando um ambiente favorável para o processo de ensino-aprendizagem.

Ao relatar que "O tecido é um trabalho muito profundo e difícil de descrever porque só quem faz percebe", ela se refere às sensações que não podem ser traduzidas em palavras, mas trazem em si um aprendizado através do sensível. Em seguida ela ressalta: "*Pra você conseguir subir, ganhar essa consciência corporal, de virar o corpo, de fazer o seu corpo te obedecer*", essa narrativa denota que essa experiência foi a oportunidade para ela desenvolver sua autonomia corporal, desenvolver autoconfiança, libertar-se de comandos externos que a oprimiam e a

[31] De acordo com Gohn (2013) O/a Educador/a Social ajuda a construir com seu trabalho espaços de cidadania no território onde atua. Na próxima seção, será melhor explorado o papel da educadora social, momento em que o texto transcorrerá utilizando a concordância no gênero feminino, visto que as análises serão realizadas a partir das narrativas das participantes.

faziam desacreditar da sua capacidade, conectando-se com seus próprios desejos, sensações e descobrindo suas potencialidades.

De acordo com Collins (2019, p.284) "*escolas, a mídia impressa e os meios de comunicação, agências governamentais e outras instituições do ramo da informação reproduzem as imagens controladoras da condição de mulher negra*". Os espaços sociais que promovem arte-educação entram como um contraponto a esses canais de opressão, a fim de que não sejamos apenas consumidores de um produto construído com o propósito de alienar nossas mentes, nos tornando produtores de uma arte que nos ajude descobrir nossas potencialidades, como aconteceu com Daíse.

Neste sentido Boal (2009) salienta que a arte, não é apenas uma forma de expressão, mas um ato político. Ao desafiar os padrões estabelecidos pela branquitude patriarcal, e estimular a imaginação, ela nos permite questionar a ordem social e construir um futuro mais livre e criativo. Ao propor a arte como ferramenta de resistência, o autor nos convida a (re)descobrirmos nossos potenciais criativos, chave para rompermos com a cadeia de dominação mental, social, cultural. Esse pensamento comunga com o trecho da fala da Amora quando expressa:

> E eu acredito muito na arte circense como um movimento mesmo de libertação e de identificação mesmo de construção da subjetividade, foi o fogo que me trouxe, foi contato com a arte que trouxe eh a minha pesquisa de me entender, chega a me arrepio falando, né? De me entender mesmo com a subjetividade da mulheridade que eu sou hoje, da artista que eu sou hoje, foi o fogo foi a arte circense mesmo (Amora, entrevista em abril/2024).

Enquanto artista visual, Amora trabalha com a manipulação de fogo, através das suas performances ela consegue expressar toda subjetividade de um corpo preto e travesti. Sua identidade compartilha com o fogo uma profunda conexão, marcada pela transformação, intensidade, iluminação, destruição e criação. Durante a entrevista Amora verbaliza sobre a importância da arte no processo de construção de sua subjetividade, uma vez que dentro de uma sociedade cujo poder estrutural, cultural e disciplinar está "autorizado" marginalizar determinados corpos, é através das artes que ela consegue ressignificar suas experiências e levar uma mensagem para a sociedade.

Diante dos relatos é possível através de um olhar interseccional analisar como as relações de poder dependem das organizações para sustentar as desigualdades.

De acordo Hill Collins (2020) existem quatro domínios de poder que agem em conjunto para perpetuação do controle, são elas: domínio estrutural, cultural, disciplinar e interpessoal.

Como já dito anteriormente, as artes circenses são muito mais antigas que o circo moderno, do século XVIII, sua nova estrutura foi pensada para entreter e impressionar a classe aristocrática da época, logo legitimada pelo poder eurocêntrico. Desta forma, o circo hegemônico e sua estética tornou-se referência mundial de arte, e ainda hoje as grandes companhias circenses como Circo de Moscou, Cirque du Soleil, o Circo Krone, Máximo, ainda são referências.

Nestas grandes organizações, o domínio estrutural de poder se manifesta na própria estrutura dos espaços como: o local onde a lona será montada, os equipamentos utilizados, o preço dos ingressos, que definirão quem pode ter acesso a arte, o perfil dos/as artistas que serão contratados/as, baseado na estética referendada pelo grupo contratante, nesses espaços geralmente o que presenciamos é uma estética homogênea, corpos disciplinados para execução perfeita dos movimentos.

O domínio cultural irá enfatizar as ideias da cultura dominante, desta forma diferente dos pequenos circos itinerantes que acabam absorvendo e reproduzindo a cultura local, os circos hegemônicos a partir da própria imagem, criam um ideal de cultura universal, que deve ser aceito e reproduzido pelas massas. Tendo na virtuose o ápice de demonstração de força e perfeição sobre humana.

Para Juno Aguiar (2024) a virtuose circense é a representação da superioridade humana, uma forma de traçar uma hierarquia entre o humano e os demais seres do mundo natural, onde a superioridade é entendida como um fato natural, inquestionável, não podendo ser exercida por qualquer corpo, adentrando na discussão de quais corpos podem fazer e produzir arte circense, principalmente em um país onde não há espaços institucionalizados de formação dificultando certas discussões.

Na falta de debates sobre métodos, ensino e fundamentos do conhecimento, a formação profissional tende a seguir um padrão eurocêntrico que explica o desconforto que Driely sentia quando estudava a arte *clown,* por não conseguir se encaixar em um modelo de palhaçaria baseada no patriarcado e branquitude.

> Eu não me identificava com o clown [...] com a cara branca. Eu achava que quando eu pintava a cara de branco, eu achava horrível. Porque minha cara não ficava branca, ficava cinza. A maquiagem não era pra meu rosto, né? Então já começava por aí. E ainda pintar de branco, eu ficava, ficava tipo falava: eu vou assustar as crianças assim. Eu nunca me identifiquei com aquele, com aquele, com aquele, aqueles símbolos da palhaçaria europeia (Driely, entrevista em maio/2024).

A predominância de uma estética dominante nos espaços circenses que fez o Juno Aguiar (2024) da Cia Fundo Mundo questionar sobre a invisibilidade de corpos trans e de gêneros dissidentes no circo. Obviamente que nos séculos XIX ou XX não teríamos registros de apresentação de pessoas transgêneras ou travestis nos espaços circenses, pois estaríamos caindo em anacronismo, mas os corpos "estranhos" à normatividade sexual, "atípicos" sempre existiram. Se outrora a colonialidade não permitiu que esses corpos dissidentes se destacassem pelos seus talentos artísticos, tornando-os apenas objeto de exploração das suas "excentricidades", hoje artistas desobedientes às normas vêm promovendo ações insurgentes, utilizando as diversas linguagens artísticas circenses para promover reflexões, desenvolver a criatividade e o trabalho coletivo. Mas o caminho não é linear, nem flexível, afinal estamos falando de disputa de poder, ou tentativa de equalização de poderes. Levando artistas dissidentes a sonharem com um dia em que:

> [...] a gente [pessoas dissidentes de gênero, pobres] tivessem mais oportunidades. De pessoas negras estarem em contato né, com esse tipo de arte. Que é uma arte, uma arte milenar. Que é uma arte que também, infelizmente, nos colocou em lugares de subalternidade em lugares de violência (Amora, entrevista em abril/2024).

Partindo do princípio de que a arte circense é milenar, como ressalta Amora, é importante considerá-la para além da colonialidade, neste sentido, como já trazido em outro momento é válido ressaltar que os estudos apontam que entre os povos originários da etnia Krahô, no Tocantins, existe a figura do Hotxuá, que tem um papel sagrado de levar o riso e manter a harmonia da comunidade.

Segundo Farias (SESC, 2007, p.01) diferente da palhaçaria hegemônica, cuja figura do palhaço assume uma identidade "universal", marcada pela presença de cores fortes nas roupas, maquiagens e/ou adereços, o Hotxuá "cumpre sua missão em silêncio, com gestos precisos e cumplicidade de quem assiste ao espetáculo. Não é por pouco que recebe a alcunha de 'palhaço sagrado'", sendo necessário um olhar sensível, dos que não participam da comunidade para identificar suas ações. A

manutenção dessa cultura sem impregnação da colonialidade é uma prova de resistência mesmo diante dos processos de opressão e massacres de um povo.

Outras formas de resistência têm se apresentado através do movimento da palhaçaria feminina e de terreiro, cujas metodologias foram desenvolvidas pela pesquisadora Antonia Vilarinho, Palhaça Fronha, mestra da artista colaboradora Driely como ela relata:

> Durante a pandemia eu conheci a palhaça Antônia, palhaça Fronha [...]. Comecei a fazer o curso on-line dela, o Corpo mandinga [...]. E ela tinha a oficina e o curso, palhaçaria de terreiro, só que esse era pago. Só que aí ela me deu a bolsa pra fazer, a maioria das coisas que eu fiz até hoje é bolsa. [...]. E aí eu comecei essa outra pesquisa vinda por esse outro universo. Que é essa referência brasileira de palhaçaria, da palhaçaria brasileira, da palhaçaria negra. Com referência [...] da capoeira, do jogo da Angola. E aí eu comecei a puxar lá atrás lá, desde quando eu comecei lá fora pequena, que já havia muita comicidade dentro do jogo de capoeira, principalmente dos mais velhos. Jogando capoeira de Angola, que era gostoso de ver, mas era engraçado também, eles tinham muito humor ali, eles tinham esse humor. E aí eu já fui começando a relacionar com outros aspectos, [...] da vida (Driely, entrevista em maio/2024).

A proposta da palhaçaria de terreiro criada pela Vilarinho (2023) é de liberta-se dos padrões eurocêntricos do *clown*, promovendo o reencontro da corporeidade afro-brasileira com nossa ancestralidade, construindo um corpo expressivo, em que as piadas possam ligar-se a subjetividades numa perspectiva antirracista. Ela utiliza a capoeira como elemento fundamental no aquecimento para construção do corpo-palhace/o/a.

A prática de incorporar a ginga da capoeira no aquecimento revela as interseções entre corpo, cultura, poder e resistência. A capoeira, como expressão cultural afro-brasileira, carrega em si uma história de resistência e afirmação da identidade negra, ao incorporar a ginga da capoeira no aquecimento, a professora não apenas prepara fisicamente os/as alunos/as, mas também abre um espaço para a expressão de outras identidades e reconexão com o corpo.

O que fez Driely se “encontrar” na palhaçaria de terreiro, através deste método de ensino ela se conectou com as raízes ancestrais do riso, próprias da capoeira, que desafia o entendimento da outridade, que não entende se aquele movimento se trata de uma dança, uma arte ou luta, colocando o palhaço na ginga da capoeira ele aprende desafiar as regras normativas através da “malandragem”. Na próxima seção

irei discorrer melhor sobre os outros caminhos que a arte circense levou as colaboradoras da pesquisa como ferramenta de transformação social.

Nesta seção foi possível inferir como a educação não formal, contemplada através de projetos sociais contribuiu para a formação profissional e pessoal das participantes, na próxima seção, destacamos como iniciativas de ações e projetos desenvolvidos por duas das participantes da pesquisa vêm transformando suas comunidades. Driely, diante da falta de espaços seguros, criou o Espaço Casa de Cultura Vento Norte, inspirada no modelo do Projeto Social Casa de Ensaio, um espaço de suma importância em sua vida, onde deu os primeiros passos para hoje ser uma artista e uma arte-educadora. Já Daíse, em Pituaçu, é uma das protagonistas de coletivos que promovem ações sociais e culturais, impulsionando o desenvolvimento integral da comunidade e fortalecendo a identidade local.

4.1.1 Espaço Casa de Cultura Vento Norte

> “Deve haver emancipação das consciências para que se compreenda que a realidade em que estamos inseridos não é estática, nem fruto de uma ordem natural ou de qualquer outra força extraterrena. É preciso saber refletir sobre essa realidade, perceber se como sujeitos históricos que podem se posicionar, emitir opiniões, fazer escolhas, construir rumos para suas vidas (Gohn, 2013, p. 48).

Desenvolver a capacidade crítica e reflexiva é fundamental para emancipar a consciência humana, e desenvolver a autodefinição dos indivíduos. Ao se reconhecerem enquanto cidadãos/ãs, dotados/as de direitos e deveres, conscientes da sua realidade, tornam-se sujeitos/as políticos/as, capazes de se posicionar, questionar, reivindicar soluções e lutar pela garantia dos seus direitos constitucionais, dificultando a possibilidade de serem manipulados/as. Neste sentido os espaços educativos não formais surgem como uma tática de sobrevivência e ressignificação contracolonial para as corporeidades dissidentes.

A Casa Vento Norte é um exemplo de espaço não formal de educação, por ser um lugar seguro, de acordo com Collins (2019), trata-se de espaços criados para resistir à objetificação dos nossos corpos como ‘o outro’, são ambientes criados por e para acolher grupos marginalizados, apto à preparar sujeitos/as para os enfrentamentos da vida ou da morte prematura, que insiste em rondar a vivencia de pessoas pretas, pobres, bichas, travestis, entre outras categorias minoritárias,

resultado do plano da casa grande que combinou de nos matar, mas a tirar Evaristo (2023) nos lembra que “a gente combinamos de não morrer”. Para isso é necessário táticas para o enfrentamento de uma guerra silenciosa, de uma guerra por narrativas, a seguir compreenderemos melhor como essas táticas são utilizadas no enfrentamento de ideologias dominantes:

> Eu vejo aqui, por exemplo, no bairro aqui dentro. Tudo destruído [...] muitos talentos de todos os tipos. Crianças lindas que você vê assim, essa menina mesmo ali na frente de casa [...] eu vi ela dançando na frente da casa assim, só pensando. Um talento [...] ela beber fazia sentimento [...] E assim, aí eu vejo a quantidade de talentos, não só artístico, mas pra outras coisas [...] e que esse poderia ser também o meu caminho. Imagina se eu não tivesse aquela mulher de cabelo vermelho?! Apareceu essa Lais naquele dia chamando. E eu também, claro que eu também tenho a minha, as minhas escolhas, assim também. É um conjunto de coisas. Eu poderia estar lá e vivendo a vida que não era a vida que eu vivia [...] eu queria mais da vida, mas tem pessoas que só conhece aquela, nem sabe que tem outra. E isso me dá pena, que ela não nem tem acesso, não chega até ela [...] Quando a gente mudou pra rua ali mais pra frente aqui na frente do terreiro. Eu comecei a dar aulas lá de artesanato e de dança. Porque eu sempre tive isso de que como eu tive aquela oportunidade naquela OCP de receber tudo aquilo gratuitamente. Eu, o que eu puder fazer para passar, vou passar, né? Então comecei a ser voluntária (Driely, entrevista em maio/2024).

A narrativa de Driely, denota a importância dos projetos sociais na vida das crianças, ela que foi beneficiada por uma instituição sem fins lucrativos, através de ações pautadas na educação não-formal que conforme Gohn (2007), tem o propósito de formar pessoas aptas para solucionar problemas do cotidiano, a ajudou enfrentar o abandono dos pais na adolescência e trilhar por outros caminhos para além dos disponíveis em ambientes de escassez.

Na vida adulta ao observar um problema real, resultado da desigualdade social presente em sua comunidade, ela se colocou à disposição das crianças do bairro que estavam ociosas e vulneráveis socialmente para realizar trabalhos capazes de desenvolver o potencial artístico, criativo, ou sensível, como trazido por Boal (2009) comum a todas as pessoas, mas desconstruído por uma sociedade que experiencia a neo-colonialidade, e tem o propósito de criar um exército descartável de corpo-máquina, tendo na política da morte – necropolítica, o principal operador dessa estrutura.

De acordo com Achille Mbembe (2016), a necropolítica, refere-se ao controle sobre a vida e a morte, onde o Estado decide quem merece viver e quem pode ser abandonado à morte. No Brasil, a desigualdade social cria um cenário em que grandes segmentos da população, especialmente crianças, marcadas pela racialidade são sistematicamente excluídas de direitos básicos, como educação, saúde, moradia, alimentação e segurança. Essa exclusão resulta em condições de vida que podem ser vistas como uma forma de "morte social", onde as crianças não têm acesso a oportunidades que garantam seu desenvolvimento e sobrevivência. Neste sentido, ações criadas pela Casa Vento Norte, não apenas desafiam a lógica da necropolítica, mas também criam um espaço de esperança e possibilidade em um contexto que frequentemente é marcado pela desesperança e pela exclusão.

O Espaço Cultural Casa Vento Norte está dando os primeiros passos. Materializado em 2023, através da parceria com seu companheiro, conta com a colaboração da amiga, irmã e Educadora Mariaji Salvador, de um coletivo de colaboradores[32], além de pessoas da comunidade, da associação do bairro e de comerciantes locais, fortalecendo os laços comunitários e promovendo a participação ativa de todos/as.

Durante os dias em que estive na Casa Vento Norte, momento em que foi realizada a entrevista com a Driely, tive a oportunidade de observar o trabalho desenvolvido no espaço. Nas tardes de sábados acontece uma atividade voltada para o público infantil chamada ‘Brincando na Lua’, onde as crianças são estimuladas a desenvolverem a corporeidade, a socialização, a criatividade, a comunicação e formação de um público ouvinte, através de diferentes produções artísticas e manifestações culturais, com destaque para a cultura popular brasileira e as práticas circense.

Neste dia foram realizadas três atividades, iniciando com a prática de Yoga, orientada pela professora Aline Carvalho, a fim de acalmar as crianças que chegam eufóricas no espaço, um tempo que possibilita que elas se conectem com o próprio corpo. Em uma revisão sistemática publicada pela Revista Cocar, vinculada a Universidade do Estado do Pará aponta que a prática da yoga com crianças envolve benefícios que vão desde as dimensões físicas, comportamentais, motoras, sociais,

[32]O projeto é realizado por várias mãos como: Aline Carvalho, Naiara Gramacho, Gisele, esses e outros nomes é possível encontrar no @casaventonorte

psicológicas, mentais, e espirituais, promovendo o desenvolvimento integral na infância.

Logo após a aula de yoga, iniciou o ensaio para apresentação da estória do bumba meu boi, que faz parte das manifestações folclóricas do Nordeste. Neste momento entra em cena as Educadoras que iniciam com a contação da lenda do boi que morreu ao ter sua língua cortada e ressuscitou com a ajuda de um curandeiro. Foi possível observar que as crianças não estavam estáticas, sentadas como simples ouvintes, pelo contrário elas participavam da contação da estória ficando livres para recontá-la, a todo momento eram encorajadas a exploração das diferentes perspectivas e a praticarem o exercício de escuta ativa. No momento da escolha dos papéis que cada um iria representar, notei que as crianças tinham orgulho das suas origens, defendendo que alguns papéis, como os caboclinhos, só poderiam ser representados por crianças de origem indígenas, demonstrando a importância do trabalho lúdico e voltado para a autodefinição e valorização das origens.

Após o ensaio, foi o momento do lanche, onde as crianças dividiram a responsabilidade com a distribuição e recolhimento dos alimentos e objetos utilizados durante o lance, essa divisão de responsabilidade é um exemplo de como a educação não-formal pode promover a autonomia e a cooperação entre os indivíduos, contribuindo na formação de seres participativos, capazes de desenvolver habilidades práticas, como trabalho em equipe e organização dos espaços onde habitam. Em seguida foi a vez de apreciarem o cineminha com a exibição da lenda do bumba meu boi, finalizando com os comentários dos participantes, ocasião em que foi retomada a discussão sobre a divisão dos papéis da apresentação. O projeto “Brincando na Lua” oferece uma variedade de atividades incluindo:

- **Atividades artísticas:** Desenho, pintura, artesanato, dança, teatro, capoeira, oficina de teatro das sombras.
- **Circo:** confecção de objetos (bambolês, malabares), oficinas de palhaçaria brasileira, comemoração do aniversário do palhaço Andruxa[33], brincadeiras e conversa com palhaço, para que as crianças pudessem entender um pouco dessa profissão, presença do coletivo de palhaças ‘As Madalenas’.

[33] Fabio Nascimento Coronel. Disponível em: <https://www.instagram.com/ fabionascimentocoronel /> . Acesso em 12/out/2024

- **Oficinas culturais:** Cinema, oficinas de culinária, aulas de yoga, coral, percussão e outras atividades que exploram diferentes manifestações culturais.
- **Cultura popular:** contação e (re)contação de estórias populares, confecção de artesanatos

Resultados Esperados:

- Desenvolvimento da criatividade e da expressão artística das crianças.
- Estímulo à socialização e ao trabalho em grupo.
- Conhecimento e valorização da cultura popular brasileira.
- Fortalecimento dos laços comunitários.
- Oferecimento de um espaço de lazer e aprendizado para as crianças da comunidade.

Atividades que se destacaram em 2024:

- O projeto teve como destaque o trabalho com a história do Bumba-meu-boi, culminando em um ensaio aberto à comunidade na Casa Vento Norte. Essa atividade buscou valorizar a cultura popular brasileira, em especial a tradição do Bumba-meu-boi, que é rica em história, música, dança e reúne elementos de diversas culturas, como a indígena e africana, presentes na identidade cultural de Ilhéus.
- O “Coral da Lua” que encerrou suas atividades com a apresentação das crianças no auditório da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC
- Finalizando com a festa para entrega de certificado de participação.

Durante o curto período em que estive na Casa Vento Norte e com base no relato da educadora, foi possível observar que o espaço oferece uma educação na qual as atividades lúdicas, criativas e colaborativas estão integradas ao processo educativo. Mas as atividades desenvolvidas neste local não se esgotam nos trabalhos voltados para as infâncias. O espaço está aberto ao público de todas as idades, principalmente o feminino, e abriga, por exemplo, o projeto de residência artística, que se propõe a ceder um espaço seguro para vivência artística e cultural capaz de facilitar a troca de experiências e o desenvolvimento de trabalhos artísticos, por um período determinado.

Um dos trabalhos mais importantes desenvolvidos na casa com apoio do Coletivo as Madalenas, grupo de palhaças, que se propõe através da comicidade a tratar de assuntos sensíveis de forma irreverente, fortalecendo a subjetividade das mulheres nas suas mais diversas formas de representação, são as apresentações do grupo e as oficinas de palhaçaria feminina. Estas oficinas oferecem um espaço para

debater uma variedade de temas, como questões de gênero e raça, reflexões sobre masculinidade e patriarcado, proporcionando um ambiente de acolhimento e reflexão para corpos femininos diversos.

Enquanto espaço educativo, a Casa Vento Norte propõe um modelo de educação colaborativa, onde os/as educadores/as, pais/mães, comunidade e as crianças participam ativamente da construção da proposta educativa, se aproximando da ideia da Pedagogia do Oprimido, onde Freire (1987) sugere uma educação forjada pelos/as sujeitos/as e não para os/as sujeitos/as, fazendo da opressão e suas causas objeto de reflexão e luta por engajamento, estimulando a autoconfiança das crianças, a valorização da cultura, da diversidade, criando sujeitos/as autodefinidos/as, destituindo as imagens controladoras e criando uma nova estética a partir de uma autoimagem, que foi fortalecida por meio destas práticas.

De acordo com Gohn (2006) construir cidadãos/ãs éticos/as, ativos/as, participativos/as, com responsabilidade diante do/a outro/a e preocupados/as com o coletivo, é retomar as utopias e priorizar a mobilização e a participação da comunidade educativa na construção de novas agendas. Contudo, essa ação deixa de ser utópica quando vemos ela concretizada em um projeto, como A Casa Vento Norte, que acolhe não só crianças, mas artistas e pessoas interessadas no desenvolvimento humano através das artes. De acordo com a narrativa de Driely, essa ação é resultado da sua formação e profissionalização enquanto palhaça negra:

> Quando a gente é palhaça, a gente não é só palhaça, a gente é palhaço, malabarista, acrobata, contorcionista e geralmente, o palhaço, com certeza é um múltiplo artista, e a multiplicidade da arte, a gente tenta trazer para as crianças (Driely, entrevista em maio/2024).

Diante do relato, é possível inferir que a palhaçaria e outras formas de arte lúdica são vistas como ferramentas educativas que ajudam as crianças a se expressarem e se conectarem com o mundo ao seu redor. Desconstruindo a ideia de que a arte deve ser séria e formal. Isso se alinha com a ideia da Lúcia Lobato (2011) que propõe uma Cultura Lúdica para desafiar o "Mito Homem Sério", promovendo ações que celebrem o riso e a festa como formas legítimas de conhecimento e interação social, trazendo do riso uma ferramenta para o enfrentamento das opressões. Essa integração da ludicidade com a educação é uma estratégia poderosa contra a necropolítica, pois promove um aprendizado significativo que valoriza a vida

e a criatividade, assim, as crianças são incentivadas a se verem como agentes de mudança, capazes de transformar suas realidades.

4.1.2 Pituaçu em Rede; Festival Alternativo, PretoAçu

O Movimento Cultural Pituaçu em Rede Afetiva é um coletivo formado por moradores/as, professores/as, comerciantes e artistas do bairro de Pituaçu, além de pessoas externas que queiram participar do movimento. O mesmo tem por objetivo desenvolver atividades culturais dentro e fora do bairro, mas geralmente as ações são desenvolvidas dentro do Parque Metropolitano de Pituaçu, de modo que a comunidade possa ocupar este território.

As atividades desenvolvidas envolvem a comunidade geral, logo tem ações sociais para todas as idades. Em períodos específicos, como por exemplo dia das mães, dia do meio ambiente, dia das crianças, consciência negra, a comunidade se reúne para propor ideias de trabalho para serem desenvolvidas no Festival Alternativo[34].

> Eu comecei a me movimentar, a fazer ações junto a esse coletivo com essa função de procurar pessoas, artistas para compor a ação desse dia tipo: PretuAçu, a gente faz essa ação em novembro, é uma ação voltada para consciência negra [...] então tem uma mulher preta que dá banca, que reúne, que ela tem esse movimento, a gente vai mostrar essa pessoa. Quem é essa pessoa que faz essa caridade? Que tem essa energia linda que por vontade própria faz essa ação? A gente coloca essa pessoa pra falar, às vezes é uma pessoa que não estudou, que só tem o ensino médio, mas tem essa vontade de ser professora e aí ela se realiza ali, dando banca como voluntária, e ensina mesmo, é real, ela ajuda pessoas. E é maravilhoso! Fazemos a roda ela vai lá conta sua história e isso dá um gás(Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

No excerto narrativo Daise nos faz refletir sobre a ideia do que é ser uma educadora junto a comunidade a qual atua, que Gohn (2007, 2013) irá chamar de Educador/as Social, trata-se de um/uma profissional que não só ensina, mas que se engaja ativamente em processos sociais e políticos nas comunidades. Para a autora essa figura é um/uma agente facilitador/ra que promove o aprendizado e desenvolvimento humano em contextos não-formais, por isso a Daíse, enquanto

[34]Festival_alternativo. Disponível em: <https://www.instagram.com/festival_alternativo/> Acesso: 19/set/2024.

produtora cultural, que faz parte do Movimento Pituaçu em Rede Afetiva, entende que essa profissional deve ter seu trabalho reconhecido pela comunidade, e ouvir sua história de vida, suas motivações para o trabalho, compreender as metodologias de ensino entre outras questões, fortalece os laços e ratifica que a participação ativa implica que as vozes dos membros do território sejam ouvidas e valorizadas, trazendo à cena, imagens de pessoas da comunidade que fazem a diferença.

Ao construir uma imagem positiva das pessoas que fazem parte desse espaço social, destacando suas histórias de vida, evidenciando o trabalho comunitário e valorizando o reconhecimento de figuras locais, o coletivo, o qual ela colabora, contribui para o desenvolvimento da autodefinição comunitária. Dessa forma, a comunidade se fortalece, contestando imagens estereotipadas e construindo uma nova realidade, composta por pessoas conscientes de suas condições sociais e, mais ainda, de suas potencialidades.

Contemplado pelo Edital Prêmio Cidadania na Periferia, do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania – Governo Federal, os sábados de janeiro a março do ano corrente, sempre das 09h às 12h na Escologia, território de Pituaçu, estão sendo realizadas uma série de atividades para as crianças, como: Oficina de Jogos que trabalha com atividades de teatro, capoeira, poesias, com objetivo de estimular o pensar, a leitura e a imaginação das crianças, levando conhecimentos ancestrais referenciados na natureza, e a importância do escutar e respeitar o/a outro/a, além de orientação para jogo de xadrez, confecção de brinquedos, as atividades envolvem um coletivo de educadores/as sobre a Coordenação de Daíse Gomes e Samile Leal.

Em 2024, o Festival Alternativo teve sua abertura no dia 27 de setembro, dia dos Ibejis, com o tema 'Pituassu Kilombo Brincante'[35] valorizando as infâncias e destacando a importância das brincadeiras. O evento buscou unir a comunidade para discutir sobre temas voltados para políticas afro-indígenas e a inclusão de pessoas com deficiência, reafirmando que o parque é um espaço para todos/as/es.

Através de rodas de conversa e ações culturais, o festival promoveu a discussão sobre a importância da ocupação desse espaço público, e do aquilombamento da população em busca de melhorias para a comunidade. Durante o festival uma série de atividades são desenvolvidas, música, dança, capoeira,

[35] Movimento Cultural Pituaçu em Rede Afetiva. 2017. @pituacuemrede. Disponível em: <https://www.instagram.com/pituacuemrede/> Acesso: 19/set/2024.

atividades circenses, yoga, brincadeiras, feira de artesanato, teatro, entre outras atividades.

As ações do Movimento Cultural Pituaçu em Rede, do qual Daíse faz parte, estão diretamente ligadas ao processo de educação não-formal, e reverbera em resultados positivos, ao se aquilombar a comunidade fortalece suas lideranças, revela talentos e se empodera, demonstrando o poder transformador da ação coletiva. Através de sua experiência como voluntária neste coletivo, Daise nos apresenta um exemplo concreto do poder transformador da educação não-formal. Ao atuar como produtora cultural, ela desenvolveu habilidades práticas e ampliou seus conhecimentos, demonstrando como a aprendizagem ativa em processos sociais pode ser enriquecedora, como relatado:

> Eu, hoje trabalho no circo Picolino como produtora, eu aprendi produzir, fazer produção de eventos dentro desse coletivo, fazendo trabalho voluntário e tenho os desafios como mulher preta, tem que ter jogo de cintura mesmo, mas eu aprendi muito dentro desse coletivo (Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

Este relato demonstra o poder transformador da educação não escolar, evidenciando que a primeira pessoa impactada pela ação foi a própria artista e educadora, esse argumento é ratificado por Rios (2020), ao explicar que a educação não formal tem se configurado como uma ferramenta importante na construção de processos educativos emancipatórios e de transformação da realidade social. As aulas de tecido acrobático que aconteciam na Escologia, espaço social comunitário situado dentro do Parque de Pituaçu, serviu como teia que a levou ao engajamento com sua comunidade.

Esta ação revela o que Freire (1987) vai chamar de “educação como prática da liberdade”, onde as ações educativas não são pensadas pelo opressor, mas por uma ação conjunta dos oprimidos, que se unem para mudar suas realidades através de ações educativas que envolvem arte e cultura, é uma pedagogia que vem do gueto, construída por uma comunidade em prol da comunidade, tornando ‘a outridade’ como sujeito da ação, corroborando com a ideia de Boal (2009) que acreditava que a aprendizagem se constrói através da experiência e da ação.

Ao encontrar um espaço seguro, Daíse conseguiu desenvolver, por meio de práticas circenses, uma identidade autodefinida que a fez sentir-se pertencente a um grupo, o que impulsionou seu engajamento com a comunidade para seguir

transformando vidas. Essa participação ativa no coletivo Pituaçu em Rede Afetiva permitiu que ela adquirisse competências e habilidades práticas, fomentando o desenvolvimento de sua carreira como produtora cultural. Contudo, essa trajetória não está isenta de desafios e conflitos, especialmente por ser uma mulher negra. Ao ganhar visibilidade em um espaço comunitário, ela passa a enfrentar as complexidades inerentes às relações de poder, mesmo realizando um trabalho não remunerado em um coletivo cuja estrutura organizacional seja horizontal. Seu engajamento e sua visibilidade enquanto mulher negra por vezes gera desconforto e estranhamento inclusive entre seus pares, expondo-a situações de conflito como neste relato:

> [...] tenho desafios mesmo como mulher preta, de estar envolvida, porque tem muita gente branca que a gente tem que se relacionar e tem muita gente preta também. Mulheres pretas, você é mulher preta sabe como é [...] existe uma competição, tem no grupo mesmo uma menina preta que toda vez que apareço mais ela se incomoda, e ela é uma mulher preta igual a mim (Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

Embora Collins (2020) reconheça que pessoas comuns se organizam para se opor às relações de poder que as prejudicam, como evidenciado pela criação dos diversos coletivos formados por grupos minoritários, incluindo o Pituaçu em Rede Afetiva, essa afirmação soa paradoxal ao analisar o relato e perceber a existência de disputa de poder entre mulheres negras deste coletivo. Isto me leva refletir como a falta de oportunidades em uma sociedade capitalista, patriarcal e racista, a qual a mulher negra raramente ocupa um lugar de destaque, causa um clima de rivalidade entre aliadas que passam se ver como concorrentes – uma estratégia da branquitude, que conforme Benedita da Silva (1995) impede a construção de uma identidade coletiva, e dificulta o desenvolvimento cultural dos grupos marginalizados, ou seja, a estratégia é separar para enfraquecer e manter o domínio, normalizando a desumanização e a rivalidade entre mulheres negras, que ao se destacarem em qualquer campo social, passam a ser estranhas inclusive aos seus pares.

Os dois casos apresentados como exemplos de espaços de educação não formal evidenciam que, entre os principais desafios enfrentados, destaca-se as relações sociais, e as questões financeiras, já que para manter um espaço ou programa educativo é inevitável investimento e na falta de recursos governamentais ou patrocinadoras torna-se necessário desenvolver estratégias de ação colaborativas. No entanto, essa dificuldade passa ser uma vantagem, pois a ausência de vínculos

com patrocinadores garante a autonomia das ações, tornando esses espaços verdadeiramente seguros, livres de controle e vigilância.

Outro desafio reside no tamanho da comunidade, do público atendido e dos participantes das ações. Quanto maior o grupo, mais complexas se tornam as relações interpessoais. Contudo, essas experiências têm demonstrado ser cruciais para o desenvolvimento pessoal e profissional das educadoras, duas mulheres negras e pobres, atravessadas por questões de raça e gênero, que estão conseguindo ressignificar suas vidas e devolver à sociedade o resultado dos processos educativos dos quais um dia foram beneficiadas.

5 CONSTRUINDO PRÁTICAS EDUCATIVAS: Táticas e influências

Quando falamos em práticas educativas, nossa mente costuma se remeter aos espaços formais de ensino, no entanto Rios (2020, p.214) dirá que “não podemos perder de vista que a educação enquanto área do conhecimento está correlacionada ao conceito de cultura” ou seja, reflete crenças, costumes e valores de uma sociedade. Isso explica as mudanças nas perspectivas educativas de cada território. Entre os povos originários e africanos em diáspora as práticas educativas obedeciam a outra lógica, deslegitimada e apagada durante a invasão e holocausto colonial, e quando retomadas tornam-se um movimento de resistência.

Toda educação que busca romper com a colonialidade, com o sistema de dominação e opressão, com as políticas de morte, e que ao mesmo tempo fomente o pensamento crítico, a recuperação da autoestima, a construção de pessoas autodefinidas é insurgente. E os espaços não escolares têm se mostrado ideais para a construção de práticas libertadoras.

Ermínia Silva (2009) explica que desde o final do século XVIII até hoje, as famílias circenses itinerantes, mesmo considerando as diversas mudanças e transformações, mantiveram através de práticas não formais de educação, característica da linguagem circense como um método pedagógico, que ajudou a manter o processo de constante produção de saberes, tornando esses espaços uma escola única e permanente. Com a abertura das escolas de circo para os não nascidos nestes espaços, e as mudanças do fazer circense, essas práticas educativas agregaram uma outra forma de construção do aprendizado, agora por meio de troca de experiências.

O presente capítulo tem como objetivo discorrer como as participantes da pesquisa desenvolvem suas práticas educativas, identificando as táticas e os fatores que influenciam essa construção, buscando evidenciar as diversas formas como concebem e implementam suas práticas pedagógicas. A análise dos resultados permitirá identificar as principais estratégias utilizadas, bem como os fatores sociais e pessoais que moldam essas práticas. Em tempo que será possível compreender como elas utilizam elementos como a comunicação não verbal, o som, a dança e a imagem, na construção dessas práxis insurgentes.

5.1 ‘CORPOS QUE GRITAM’ E SE RESSIGNIFICAM ATRAVÉS DE PRÁTICAS CIRCENSES

Quando falamos em práticas circenses é comum nos remetermos às infâncias, tendo em vista tal lembrança por vezes me pergunto: o porquê desta relação, se essa arte é composta de linguagens diversas e sempre estiveram presentes na história da humanidade, quem determinou que o circo é o espaço apenas destinado às crianças? Penso que se esse argumento for verdadeiro, precisamos despir nossa capa da ‘adultez’ e ir ao encontro da criança que fomos, e não somos mais, mas que também não deixamos de ser.

Uma das coisas que nos remetem a infância é o grito, é através deste que a criança se faz ser ouvida, especialmente na primeira infância, à medida que crescemos os fatores externos vão nos impondo limites, e aos poucos baixamos nossa lona, desmontando o palco da vida. O silêncio invade nossos corpos marginais, e dilacera nossa humanidade, essa foi uma das estratégias de dominação que a colonialidade impôs aos corpos oprimidos, mantida ainda hoje, nos diversos níveis e estruturas sociais. Diante dessa cultura do silenciamento, em 1983, Spivak lançou ao mundo a pergunta “pode um subalterno falar?”, hoje já nos questionamos como o/a subalterno/a pode ser ouvido/a. Para ecoar sua voz, Amora utiliza como tática suas performances artísticas e a linguagem não verbal:

> [...] eu tenho uma performance mesmo que chama ‘Corpos que Gritam’. Que eu já fiz aqui inclusive em Feira de Santana [...] foi feita na universidade [UEFS] a primeira vez e eu estou levando-a pra outra esfera agora. É onde eu colocava por exemplo bilhetes escritos por estudantes, de violências raciais que eles tivessem sofrido e não necessariamente eles precisavam se identificar. E esses pequenos bilhetes eles eram colocados em meu corpo. Eles eram colados em meu corpo enquanto eu estava dançando com o fogo e fazendo tudo isso (Amora, entrevista em abril/2024).

Nesta performance a artista entrelaça elementos da dança, do fogo e da escrita, para interagir com a plateia e comunicar de forma profunda e impactante as experiências de violência racial que atravessam os corpos negros. Neste momento Amora, se constitui na voz dos/as silenciados/as, e em meio ao silêncio da plateia, seu *Corpo Grita*! Verbalizando as vozes abafadas dos corpos oprimidos pelo medo da polícia, da segurança dos shoppings, da fome, do desemprego. Mas acima de tudo,

para lembrar aos/as opressores/as que esse grito representa um ato de resistência, e embora tenham combinado de nos matar, seguimos a voz da Mestra Conceição Evaristo (2023), reverberando a todos/as/es que: Nós combinamos de não morrer!

Amora grita, para se fazer ouvir. Grita, para desafiar as normas que se apropriam dos discursos, tornando-os únicos. Grita, para despertar o desejo dos que ainda estão silenciados. Grita, para que sua voz se alastre, consumindo antigas mentalidades e dando origem a novas. Grita, para dizer que seu corpo negro, travesti ainda está vivo e que as palavras escritas e coladas nele simbolizam as marcas da violência que pessoas negras e dissidentes carregam. Essa performance é muito simbólica porque a voz, a palavra, a imagem, elementos apropriados pelos opressores e utilizados como armas de manipulação, passam a ser utilizados como elementos de resistência, através de uma ação de contracultura.

A pirofagia circense, ou arte de manipulação de fogo, utilizada nos seus espetáculos, combinada com a dança nos remete à metáfora da transformação, tão necessária para refletirmos sobre as violências diárias normalizadas em nossa sociedade. A performance nos remete à necessidade de transformar os discursos, utilizando a linguagem não verbal como ferramenta de comunicação, uma vez que esta pode ser percebida pelos sentidos, como defende Augusto Boal (2009).

A ideia de usar a linguagem não verbal como forma de expressão, ressoa como uma proposta de que as multidões cuir subvertam os mecanismos de poder e controle, utilizando a corporeidade, como estratégia de resistência. Nesse sentido, essas performances podem ser vistas como formas de expressão que desafiam as normas estabelecidas e promovem transformação socioeducativa. Demonstrando que a associação das práticas cuir com as linguagens circenses têm o potencial de questionar e subverter os discursos normativos sobre racialidade, sexualidade e identidade de gênero. A arte tem esse poder de penetrar entre as gretas e envolver todo um ambiente como na canção ‘A Lenda’:

> Vou te contar a lenda da bicha esquisita/ Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)/ Mas eu vou te contar a lenda da bicha esquisita/ Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)/ Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora/Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora/Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater/Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder/ De boba ela só tem a cara e o jeito de andar/ Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar/ Estudar, estudar, estudar sem parar/ Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar/ Fraca de fisionomia,

> muito mais que abusada/ Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitada/Eu tô bonita? (tá engraçada)/ Eu não tô bonita? (tá engraçada)/ Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada/ Eu tô bonita? (tá engraçada)/ Eu não tô bonita? (tá engraçada)/Me arrumei tanto pra ser aplaudida, mas até agora só deram risada/ (Linn da Quebrada, 2017)

Neste manifesto artístico Linn da Quebrada levanta a bandeira pelos direitos humanos da comunidade LGBTQIAPN+, utilizando o humor, o deboche, o escárnio e o riso, próprios da cultura cuir, para tecer uma crítica às imagens de controle, criadas para subjugar os corpos desobedientes de gênero. Seguindo a mesma proposta, Luana utiliza a comicidade para blasfemar contra uma sociedade LGBTfóbica e racista, o propósito de suas práticas é desconstruir a imagem estereotipada da travesti negra criada por ideais conservadores que cometem o crime de transfobia recreativa.

Pautada em suas vivências, ela alinha a palhaçaria com *arte drag,* dando vida a Mugiganga, a palhaça *drag queen.* Com este trabalho Luana propõe uma crítica ao binarismo e a cisheteronormatividade presente na sociedade e reproduzida no universo das artes, levando ao público pautas que promovem reflexão sobre racismo recreativo, transfobia, respeito à diversidade, entre outros assuntos.

> Por ser preta e ser uma travesti já sou lida como uma piada na rua [...] então essa identidade que já é risível no cotidiano levo isso para uma cena [...] todo o estudo da minha corporalidade e aí esse estudo também envolve a minha espiritualidade, porque não tem como eu desatrela isso de quem sou [...]. Mugiganga é esse ser que sai da mala pandora e carrega a mala pandora cheia de tralha, cheia de coisa que serve para o espetáculo né, de circo, aí tenho um espetáculo de 40 minutos, com número circense. Como falo a partir de Mugiganda e pandora, a fala não afeta o corpo estranho, travesti. Usando a técnica da dublagem o [lip sync] onde a gente dubla a voz de outra travesti, de outras mulheres, de uma forma bela com um número circense, então o meu encontro com o circo vai para nesse lugar (Luana, entrevista em abril/2024).

Em suas apresentações Mugiganga não utiliza a máscara da/o palhaça/o, deixando revelar as diversas facetas de uma identidade que vive o conflito entre o desejo ontológico de ser em sua completude e de sobreviver em uma sociedade que se utiliza de máscaras ideológicas para desumanizar corpos em dissidência.

A mala da Mugiganga – Mala Pandora, é uma metáfora, associada à vida itinerante de uma travesti mochileira, que carrega consigo um objeto de profundidade simbólica que transcende o objeto físico. A mala simboliza também o corpo desviado,

sem passabilidade que precisa estar atento e pronto para todos os tipos de intercorrências que podem vir a sofrer, é um corpo que não tem descanso, precisando estar sempre atento, no presente, vivendo o aqui e agora, até porque, o agora, pode ser seu último momento de (re)existência.

Figura 09: A Mala Pandora

Fonte: Arquivo pessoal da Luana

A mala evoca uma série de significados relacionados à identidade, à jornada e à experiência de vida de uma pessoa que, por diversas razões, se vê em constante movimento. Esse corpo em movimento é também o corpo risível, estranho, híbrido - ciborgue, criatura de um mundo pós-gênero da Donna Haraway (2019), é um corpo inteligível, indomável para os padrões coloniais, ou quase Deusa para antigas culturas indiana e comunidades africanas. Esse corpo ciborgue é reflexo de uma lógica contra binária que o Juno Aguiar (2024) explica como sendo a percepção de que os corpos podem ser simultaneamente homem e mulher, nenhum dos dois ou algo para além dos dois. Como narrado pela Luana sobre a construção da sua identidade:

> Mugiganga é uma ninfa, é uma mulher enfeitiçada, uma mulher encantada que se transforma que se transmuta, eu sou uma travesti eu me transformo, eu me transmuto, eu estou sempre me transformando, eu não quero nada fixo, não quero nada que me engesse, eu sou livre, inclusive esse role de destransicionar, para mim não é um destransição, se eu por noção de segurança pessoal preferir, me permitir está em um estado que me reconhece no corpo masculino então tá [...]. Meu nome é Luana, eu sou uma travesti [...] minha identidade é ser uma travesti, inclusive ela não está adequada entre o masculino e o feminino. A identidade é feminina, mas que se

> transforma, que se constrói! então eu estou construindo minha identidade feminina (Luana, entrevista em abril/2024).

O fragmento narrativo enfatiza a natureza fluída e em constante transformação da identidade travesti. A comparação com a Mugiganga, figura mítica que se transforma e se transmuta, reforça essa ideia de que a identidade de gênero não é estática, mas sim um processo contínuo de construção e reconstrução, por isso que ao longo do texto falamos de corpos em dissidência, porque é um processo contínuo, assim como os processos educativos, que não se encerram na educação formal, tendo a educação não-formal como mais um percurso educativo que desempenha um importante papel na sociedade, como apontado por Gohn (2006) ao explicar que esse formato de educação se propõe a construir seres humanos como um todo, ou seja, cidadãos/ãs para o mundo.

Nesse sentido, a união da palhaçaria feminina com a arte drag não só desafia as normas de gênero, mas também questiona a própria materialidade do corpo, o que significa como ser visto e reconhecido dentro de um determinado campo e espaço sociocultural. Através da Mugiganga, Luana consegue verbalizar o que o mundo a impede de falar e experienciar, porque em uma sociedade machista, racista e transfóbica, o bobo, o palhaço tem a subjetividade que o corpo feminino, especialmente os estranhos a norma, ainda lutam para conquistar.

Na Costa do Cacau, em Ilhéus, Driely vivencia a desnaturalização das normas através da arte drag king, onde a partir de laboratórios de criação foi idealizada a figura do Julian Glover, utilizando o humor para falar de temas sensíveis como machismo, homofobia, violência contra mulher, construção de identidades, diversidade, cuja a criação exigiu e exige estudos, experimentos e pesquisas com o corpo, visando a construção de poéticas e imagens de corporeidades trans. Para formação dos personagens seus estudos são inspirado na teoria cuir. Que me leva a inferir que a arte drag não se resume a vestir uma roupa do sexto oposto, uma vez que se trata de um estudo profundo que leva a/o artista ao encontro da sua corporeidade e a construção de novas epistemologias. Ideia que se alia ao pensamento de Butler (2019), ao explicar que a performatividade de gênero é uma prática reiterativa que vai além da simples manifestação visual, envolvendo um processo de construção e desconstrução da identidade que é estruturada por normas sociais e culturais.

Figura 10: Performance Julian Glover

Fonte: Arquivo pessoal da Driely

A performatividade de gênero, nesse contexto, se manifesta a partir da crítica às normas sociais que, de maneira reiterativa educam os indivíduos sobre como se comportar socialmente. Mas através dos estudos da palhaçaria e da *art draq king*, fundamentada pela teoria cuir ela consegue retornar ao passado e compreender o que estava acontecendo para construir performances capazes de promover uma reflexão social sobre as questões relacionadas à diversidade.

5.2 PRÁTICAS QUE LEVAM À (AUTO)DEFINIÇÃO

E um homem não me define
Minha casa não me define
Minha carne não me define
Eu sou meu próprio lar

Ela desatinou (e um homem não me define)
Desatou nós (minha casa não me define)
Vai viver só (minha carne não me define)
Eu sou meu próprio lar

(Triste, Louca Ou Má
Francisco, el Hombre)

A epígrafe da música em questão nos leva a refletir sobre os domínios de opressão que permeiam as identidades de gênero feminino, que ao resistir à objetificação passam a ser rotuladas como triste, louca ou má. Esses estigmas são

mais um dos muitos mecanismos de controle utilizados pelo patriarcado para evitar ações insurgentes que possam provocar a desestabilização de toda uma estrutura de poder. Ao recusar ser definida pelos padrões impostos pela sociedade, as identidades dissidentes, nesta pesquisa lida como mulheres pretas travesti e cis, reivindicam o direito de viver sua real identidade.

Em uma sociedade construída através dos domínios de controle estrutural, baseada na branquitude e na cisheteronormatividade, a aceitação das identidades negras e trans, torna-se um desafio que pode valer a vida de muitas que desafiam as normas. Ao falar que “minha carne não me define”, a música infere a ideia de não nos resumirmos a uma construção estética muitas vezes forjada a partir dos desejos do opressor, que criam imagens controladoras geralmente atribuídas ao gênero, raça e sexualidade, categorias que contribuem para construção das nossas identidades, logo tornam-se esferas de disputa, desta forma, para que as pessoas tenham condições de saber o que realmente as define, e reivindicar respeito, é necessário a busca por autodefinição.

Embora Collins (2019) tenha desenvolvido a ideia de autodefinição a partir do feminismo negro estadunidense, que se propõe através de diversas ações a promoção do autoconhecimento de mulheres negras, é possível trazer esse conceito para a (re)construção das subjetividades de sujeitos/as de outros grupos marginalizados, uma vez que o propósito é fortalecer as identidades subalternizadas, desenvolvendo novas estéticas a partir do olhar do oprimido, que Boal (2009) irá chamar de Estética do Oprimido.

A construção dessa nova estética não é fácil, e não segue um caminho reto, é necessária uma variedade de táticas para o enfrentamento dessas opressões que nos desumanizam e impõem o medo. Para Nina Simone (2015) ser livre é não ter medo, no Brasil, nós pessoas negras, indígenas lutamos por liberdade desde a invasão portuguesa, seguida da holandesa, francesa, do sequestro da população das Áfricas, do extermínio dos povos indígenas. O medo foi implementado dentro de uma cultura construída a partir da exploração e opressão do outro. A cantora utilizou a música para denunciar abusos e promover insurgências influenciando milhares de pessoas a lutar por igualdade dentro do seu território, isso demonstra a capacidade que a arte tem de influenciar nossos sentidos.

Diante disto, as atividades circenses surgem como uma tática para a criação de novas estéticas, por meio do desenvolvimento da corporeidade, que é entendida

como a experimentação do ser humano em sua totalidade. O corpo é o elemento central nas práticas circenses, sendo a ferramenta principal de trabalho de expressão artística. Através de diversas técnicas e modalidades, como acrobacia, equilíbrio, malabarismo e da ludicidade da palhaçaria, das brincadeiras, do correr, brincar, tocar e ser tocado, cair, levantar, dançar, experimentar-se. O corpo que circa explora sua capacidade física e mental durante as atividades, desafiando os próprios limites, e desconstruindo as limitações e medos impostas pelas construções sociais. Aos poucos, esse corpo que foi submetido à desumanização, vai tomando consciência de si e enveredando por caminhos que irão contribuir na construção de uma nova identidade.

> Adulta, eu tive a oportunidade de conhecer alguns artistas que eram artistas visuais, que já trabalhavam com pirofagia, com arte circense [...]eu tive contato com um amigo que era artista de circo [...] ele me ensinou a questão mesmo de introduzir, né? A questão de me ensinar a cuspir fogo, a entender como é que se é o processo de confecção de uma tocha. E neste momento que entro em contato com esse universo da performance [...]E eu acredito muito na arte circense como um movimento mesmo de libertação e de identificação mesmo de construção da subjetividade, foi o fogo que me trouxe, foi contato com a arte que trouxe, eh, a minha pesquisa de me entender, chega a me arrepio falando, né!? De me entender mesmo com a subjetividade da mulheridade que eu sou hoje, da artista que eu sou hoje (Amora, entrevista em abril/2024).

A narrativa descrita acima ratifica a importância da arte circense no desenvolvimento do Pensamento Sensível, ou seja, do corpo, das emoções e da experiência sensorial, como um meio de libertação e autodefinição de uma identidade negra-travesti, ao falar sobre o "fogo" ela expressa não só sobre a força de um elemento da natureza, mas também do símbolo da transformação, que a permitiu explorar e entender sua identidade. Enquanto processo educativo, esta arte lhe deu acesso a pessoas e espaços seguros para experimentação da sua corporeidade. A relação íntima com a arte facilitou o desenvolvimento de suas subjetividades, por meio de pessoas e coletivos que se reúnem para trocar conhecimentos, característica comum da educação não escolar, que foi crucial não apenas para a construção da artista, mas também para o fortalecimento de sua identidade, que permitiu a construção de uma autodefinição a preparando para o enfrentamento dos medos, comuns em sociedades mantidas pelo controle. Esses medos também são expressos e observados durantes as aulas de tecido acrobático como no relato:

> [...] como professora é, eu vejo pessoas que têm muitos medos sabe? Então quando você vai superando isso, vai encarando, consegue subir, sabe? [subir no tecido acrobático] isso você vai levando pra vida, sabe? Essa atitude de fazer, de [pausa] de ir lá e fazer, ah, conseguir! Cê vai ganhando força não só no tecido, mas na vida também, sabe? Quando você deixa aquele medo cair, aí você consegue ter atitude na vida, se colocar, a falar, a olhar (Daíse, entrevista em fevereiro/2024).

A professora Daíse detalha como suas/seus alunas/os, por conta das diversas experiências de vida, manifestam o medo durante as aulas. Ela destaca a importância de ter uma/um profissional que possa ajudá-las/los a superar dificuldades apresentadas durante as aulas, as quais, muitas vezes, refletem em seus atravessamentos diários, essa superação pode ser entendida como construção de uma autodefinição, que propõe a superação de padrões hegemônicos que impõem limite aos corpos sobretudo os marginalizados, através da recusa de narrativas dominantes, e do reconhecimento da sua própria capacidade, as/os sujeitas/os vão tendo a percepção de que é possível mudar suas realidades.

Dentro das práticas circenses, a exemplo do tecido aéreo, o processo de autodefinição acontece de forma lenta e paulatina, através de intervenções que promovem a união de elementos que fomentam o desenvolvimento de força, condicionamento físico, concentração, memorização e consciência corporal. Para Amado (2017) é no ato de experimentar-se, de testar hipóteses, artimanhas e resoluções, que o praticante passa a se reconhecer como protagonista da ação. Ao longo do processo de ensino Daíse costuma dividir suas aulas em etapas, iniciando pelo aquecimento:

> Eu sempre começo a aula com aquecimento mexendo um pouco, aquecendo, né? Acordando tudo, ativando o corpo todo, caminhando pelo espaço, se movimentando, às vezes eu trago uma música e coloco essa música e falo:
> - ó, vamos dançar todo mundo livremente!
> Até por essa coisa da vergonha, de soltar, de conhecer a outra e de eu observar também quem tem mais vergonha, sabe? Porque a vergonha também trava muito. Às vezes a pessoa tem vergonha de abrir a perna, de levantar a perna, porque tem aquelas pessoas, assim, [pausa] que é muito composta sabe? Que sei lá, não abre a perna, não joga a perna pra cima, sabe? Que isso é muito [pausa] acho que foi o tipo de educação. Eu trago movimentos da capoeira, muito movimento, de agachado assim, de caminhada agachada. Às vezes eu trago a ginga da capoeira que dá pra aquecer [pausa]. Dança, boto muita dança, o movimento mesmo de musculação, agachamento porque o tecido precisa que a gente fortaleça os braços por isso boto abdominal, como é o nome? flexões, então o que eu puder trazer da

> musculação com o peso do próprio corpo, sem nenhum aparelho, assim normalmente eu trabalho com bloquinhos para ajudar no alongamento, tô querendo trazer a bola de pilates. E tudo que torne o tecido mais divertido, né? Porque a ideia é brincar. [...] boto a fileira de tatame e pra da cambalhota até lá [indica o local], tem gente que não consegue, tem gente que chora, [...] teve várias alunas que diz assim: “ai eu nunca fiz isso”, tem gente que traz a a educação que teve: “ai meu pai não deixava eu fazer isso”, sabe? [...] Boto pra dançar, boto pra correr, brincar de pega-pega, dançar junto, sabe?! Uma longe a outra, fazer dinâmicas, dinâmicas que trabalhem o motor, sabe? Agilidade, esquiva. Porque é isso que o ser humano precisa e eu vejo que a dificuldade das pessoas hoje, do ser humano, é essa falta mesmo de movimento que que não foi trabalhado lá na infância (Daíse, entrevista em fevereiro/2024)

A narrativa da professora se destaca pelas múltiplas práticas pedagógicas aplicadas durante a primeira etapa da aula, o aquecimento, visando ativar o corpo, elemento central do aprendizado desta proposta educativa, refletindo a ideia de que a educação deve ser uma experiência vivenciada que envolve corpo, mente e emoção.

A experiência com música e dança proporciona um ambiente livre de julgamentos, onde as/os alunas/os/es podem superar as limitações impostas por uma educação conservadora, contribuindo para que consigam se expressar plenamente. A ginga da capoeira, combina treinamento físico e conexão com a ancestralidade, valorizando a cultura ancestral. De acordo a Vilarinho (2023) a ginga, as brincadeiras e a dança são práticas que colocam o corpo em estado de presença, pois são elementos pertencentes às culturas pretas populares, abrindo caminho para desconstrução de estereótipos, estigmas, imagens de controle, discursos opressores, ou seja, são elementos ancestrais que nos faz reconectarmos com nossa essência para implodir com as ideias coloniais.

O olhar apurado na observação das reações das/os alunas/os/es, faz com que ela consiga se aproximar das pessoas com mais facilidade, respeitando seus corpos e criando um espaço seguro para que possam se expressar livremente e compartilhar suas experiências, fundamental para o desenvolvimento da autoestima e da confiança.

Por fim, a proposta de tornar as atividades divertidas e lúdicas, é fundamental uma vez que, como explica Gohn (2006) por não ser uma proposta educativa subordinada às estruturas burocráticas, para que os espaços-não-formais de educação sigam com o trabalho é necessário que exista intenção, motivação das pessoas em participar das ações.

A etapa seguinte envolve a criação de planos de treino personalizados para cada aluno/a, considerando os diferentes níveis técnicos, os grupos ou dupla são formadas espontaneamente, de acordo com a complexidade das figuras a serem aprendidas/executadas. Dessa forma, ela consegue observar, corrigir e aperfeiçoar as técnicas e os alunos também conseguem trazer novos elementos, propondo novas figuras, outras formas de execução ao que já foi criado, em tempo que há uma troca de conhecimentos entre o grupo, que torna a aprendizagem mais eficaz e prazerosa.

O final das aulas é um momento de mais descontração, troca de fotos, ideias, do alongamento ou outra dinâmica que ajude relaxar os músculos e a preparar o corpo para as atividades do dia a dia, é também o momento da organização coletiva do espaço, que além de ser uma forma de cuidar do ambiente, promove o senso de responsabilidade e coletividade, remetendo o trabalho coletivo dos circenses.

Este capítulo buscou evidenciar as diversas formas de construção de práticas educativas circenses capazes de promover a autodefinição de pessoas marginalizadas. Foi possível inferir que dentro deste processo de ensino-aprendizagem o corpo é o elemento central no processo de transformação, a educação inicia a partir da afetação desse corpo, que cria memórias e entendimentos capazes de levar os/as sujeito/as a se apropriarem das suas próprias narrativas. Embora o processo seja lento e contínuo, os relatos demonstraram que os resultados são efetivos e ratificam que as artistas-educadoras participantes da pesquisa foram afetadas de maneira a serem capazes de devolver à sociedade o resultado de uma educação libertadora que formar pessoas autônomas capazes de ressignificar suas vidas e a de outras pessoas de maneira positiva.

6 CONSIDERAÇÕES NUNCA FINAIS: a arte não pode parar

O problema desta investigação buscou compreender de que maneira os corpos em dissidência utilizam-se das diversas linguagens circenses para desenvolverem práticas educativas capazes de inspirar outras pessoas a assumirem a autonomia de suas próprias narrativas. O texto percorreu uma trajetória analítica partindo da ideia dos circos tradicionais, presentes em nosso imaginário, às práticas educativas circenses desenvolvidas nas periferias baianas.

Por meio das narrativas das participantes e ancorada em uma epistemologia interseccional, foi possível evidenciar outras perspectivas circenses, especialmente a educativa, que promova a inclusão social, fomente a diversidade e a formação de sujeito/as críticos/as capazes de questionar por exemplo, a visão eurocêntrica de uma prática cultural secular, que pode ser utilizada também como ferramenta contra-colonial.

Para produção da pesquisa, busquei bases e impulsos, nos movimentos dos corpos circenses em dissidência, compreendidos como aqueles cuja estética desafia os ideais hegemônicos de poder e, consequentemente, de dominação. Protagonizado por quatro mulheres negras, cujas identidades se manifestam nas mais diversas expressões de feminilidade, elas se utilizam dessas linguagens para reivindicarem o direito ontológico de existir, e transformar realidades.

A luta pelo direito de existir das mulheres negras trans ou cis, como as participantes desta pesquisa se identificam, se relaciona com a busca por reconhecimento, autonomia e dignidade em face das estruturas de opressão sistemáticas. Enquanto mulher negra, periférica, e até então cisgênera, ao longo da minha trajetória, nunca havia me questionado sobre o meu real direito de existir, para mim o fato de ter saído da condição precária e desumanizante de trabalho e consequentemente de vida, e conquistado um emprego seguro era o necessário para garantir a minha existência, foi exatamente após o contato com uma arte lúdica e desafiadora que fui tomando consciência do meu corpo e descobrindo minhas potencialidades, que me levaram a refletir sobre a importância do meu corpo e do conjunto de outros oprimidos para a manutenção do sistema de poder.

Os espaços circenses enquanto dimensão da sociedade, também desenvolveram suas estruturas de poder baseadas no patriarcado e no racismo, que

levou a objetificação de corpos femininos, sobretudo os classificados como estranhos: lidos como negros, deficientes, gordos, e sem querer cair em anacronismo, corpos travesti ou trans, que segundo Ermínia Silva (2023) não aparecem nas pesquisas históricas acadêmicas entre os séculos XIX e XX, tendo então um lacuna a ser preenchida com novas pesquisas, afinal corpos dissidentes sempre existiram nas sociedades.

Já a estrutura capitalista, levou as grandes companhias a lucrarem com a exploração de corpos desumanizados, além disso o poder e controle dentro desses espaços definiria a hierarquia dos papéis a serem representados como por exemplo: qual seria o corpo risível, o sensual, o sublime. Essa dinâmica é reproduzida posteriormente nos programas de humor, nos filmes, nas novelas e nas piadas do cotidiano. O controle através de normas sociais e estéticas é o que Foucault (1988) irá chamar de Biopoder que combinado com a ideia de necropolítica Mbembe (2016) explicará porque grupos marginalizados, precisam ser reduzidos a instrumentos de produção, impondo-lhes a crença da conquista de um padrão de vida ideal, enquanto os mecanismos de poder os mantêm sob vigilância e controle para torná-los úteis e doces, enquanto os desobedientes as regras devem ser descartadas.

A pesquisa evidencia como a produção de imagens de controle, pode produzir ideias distorcidas no imaginário popular, imprimindo na população a ideia de uma única estética, a hegemônica. Porém no momento, em que uma travesti negra surge cuspindo fogo ou uma rainha negra com sua coroa *black* aparece bailando no ar, através dos tecidos aéreos, em espaços alternativos, elas rompem com um padrão ontológico dominante, e através da arte criam formas de reflexão sobre quais espaços devemos e queremos ocupar, e se tornam inspiração para seus pares.

Os espaços educativos não escolares, têm se mostrado necessários para o desenvolvimento de um aprendizado do corpo e dos sentidos, demonstrado que a educação também se faz fora dos muros escolares. Nestes locais é possível treinar, dialogar com seus pares, promover ações sociais, aulas, apresentações, por se tratarem de uma construção social pode ser em qualquer lugar, na rua, em um galpão, em uma praça, desde que existam pessoas com intenção de promover um movimento.

É possível inferir com esta pesquisa que dentro da construção do processo de ensino-aprendizagem, as primeiras afetadas pela proposta educativa foram as próprias educadoras-artistas ou artistas que educam. Ficou evidenciado também que dentro do contexto de educação não escolar a aprendizagem ocorre a partir das

experiências que são subjetivas, por isso cada uma das participantes da pesquisa foi afetada de forma particular, que revela a essência da educação não formal que apresenta um leque de possibilidades e trajetórias para que cada pessoa possa escolher o seu próprio caminho.

É fundamental reconhecer como as diferentes camadas de opressão se entrelaçam nas experiências de cada participante da pesquisa, evidenciando que as mudanças costumam ocorrer de maneira lenta e exigem múltiplas táticas de enfrentamento. O combate a opressão das mulheres CIS negras, iniciou antes da luta da comunidade LGBTQIAPN+, que fortaleceu aquele grupo que timidamente vem galgando espaços sociais, que denotam a necessidade de união efetiva entre grupos marginalizados para buscar mudanças efetivas. Unindo forças e experiências, podemos desenvolver métodos educativos que não apenas enfrente as desigualdades, mas que também fomente a criatividade e a conscientização crítica entre todos os envolvidos.

Esse estudo nos dá a possibilidade de pensar outras formas de práticas educativas que promovam a descolonização da mente e do corpo. É um campo de estudo ainda recente, mas fértil, se configurando como uma área promissora para o desenvolvimento de pesquisas que aliam arte, educação, resistência entre outras possibilidades. Explorar a arte circense a partir de um contexto periférico, produzido por corpos em dissidência, que rompem com a colonialidade, contribui para formação não só de artistas e/ou professores, mas de pessoas críticas, autodefinidas, com capacidade de resolver e trazer soluções para problemas do cotidiano.

Ao longo das discussões propostas nesta pesquisa, foi possível compreender que a educação não formal tem se apresentado não apenas como uma coadjuvante nos processos educativos, e sim como elemento fundamental na construção de pessoas autodefinidas, para isso é importante considerar o desenvolvimento do ser humano em sua completude, unindo mente-corpo e espaço social em que habitam. Essa construção ocorre a qualquer tempo e idade, basta que haja intencionalidade, por isso a educação em espaços não formais tem se apresentado como uma importante ferramenta educativa, por ser flexível e adaptável a necessidade de cada indivíduo/grupo, valorizando as experiências e vivências das pessoas envolvidas.

Essa pesquisa não se esgota nesta conclusão, pelo contrário, abre espaço para que possamos refletir sobre o papel e as contribuições da educação em espaços não escolares com foco nas artes circenses para o desenvolvimento dos sujeitos/as.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1.ed. Companhia das Letras, 2019.

AGUIAR, Ana Rosa Camillo; CARRIERI, Alexandre de Pádua. **Água de lona" e "sangue de serragem" nos discursos de sujeitos circenses**. Organizações & Sociedade - Salvador, v. 23, n. 77, p. 247-262, Abr./Jun. 2016.

AGUIAR, Juno Nedel Mendes de. Performatividades trans no circo: confabulando sobre estética, política e epistemologias dissidentes. Revista Urdimento: Florianópolis, v.1, n.50, p.1-19, abr. 2024.

AMADO, Aline. A dança na relação corpo e tecido acrobático: reorganizações do corpo aéreo. 8f. il. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2023.

ALMEIDA, Cleide Rita Silvério de; ARONE, Mariangelica. Autoformação, condição humana e dimensão estética. **Eccos Rev. Cient.**, São Paulo, n. 43, p. 97-113, maio 2017. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-92782017000200097&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08/dez/2024. Epub 11-Jun-2019. https://doi.org/10.5585/eccos.n43.7480.

BEDÊ, Dagmar Teixeira. Ruído e Caos: apontamentos sobre comicidade, palhaçaria e drag no cabaré. Revista Cena, Porto Alegre v.42 , n.1, jan./abr. 2024 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena. Acesso em: 28 dez 2024.

BENEVIDES, Bruna G. **O mito da Mulher Universal.** Florianópolis, v.1, n.50, p.1-19, abr. 2024.Disponível em: https://azmina.com.br/colunas/o-mito-da-mulher-universal/

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023**. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) – Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2024.

BENTO, Berenice. **Transfeminicídio: Violência de gênero e o gênero da violência.** Dissidências sexuais e de gênero.Org: Leandro Colling, p.43-68 Salvador: EDUFBA, 2016.

BOAL, Augusto**. A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo como princípio. **Revista Trans/Form/Ação**, v. 24, n. 1, p. 101–112, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100007

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p 20-28 Tradução de João Wanderley Geraldi. 2002.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; SILVA, Ermínia. Circo:Educando entre as gretas. Revista: Rascunhos Uberlândia v.4 n.2 p.104-117 julho 2017. Disponível em:<DOI: 10.14393/issn2358-3703.v4n2a2017-07> Acesso em: 28/nov/2024.

BORTOLETO, Marcos Antonio Coelho.; MACHADO, Gustavo Arruda. Reflexões sobre o Circo e a Educação Física. Revista Corpoconsciência, Santo André, n. 12, p. 41-69, 2003.

BRACCIALLI, Felipe; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Da cena ao ensino: conversando com as formadoras e os formadores da palhaçada. **Revista: Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

BRITO, Fabiana Dultra Britto; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. Fractal: Revista de Psicologia, v. 21 – n. 2, p. 337-350, Maio/Ago. 2009.

BUARQUE, C.; BACALOV, L.E..; **História de uma gata**. Adaptada para o musical Saltimbancos, de Enriquez e Bardotti. 1977. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/177>

BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: Crocodilo, p.20 a 40, 2019.

CARDOSO, Antonia Vilarinho. Máscaras na Palhaçaria de Terreiro e no Corpo-Mandinga: um relato para descolonizar processos creativos des palhaces. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade:** a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro, Zahar. 2023

CARVALHO, Renata. **Transfobia recreativa e o Corpo Risível.** Dossiê dos ASSASSINATOS e da violência contra TRAVESTIS e TRANSEXUAIS brasileiras em 2020. p.102-108.

CERQUEIRA, Daniel Ricardo de Castro(coord.); BUENO, Samira(coord.). **Atlas da violência 2024.** Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031. Acesso em: 28/nov/2024.

CLANDININ, D. JEAN.; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa:** Experiência e História em Pesquisa Qualitativa. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2011.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro:** conhecimentos fundamentais: Pensamento feminista negro: O poder da autodefinição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p.278 -323.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, SIRMA. **Interseccionalidade.** Tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.

CORROCHANO, Maria Carla; GOMES, Nilma Lino; VIANNA, Cláudia; VALENTIM, Silvani dos Santos; MARQUES, Eugenia Portela de Siqueira. Entrevista com Patricia Hill Collins. **Revista Brasileira de Educação**, v. 29, e290038, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1413-24782024290039 . Acesso em: 15/set/2024.

COSTA, M. M. F. da. **O ensino de arte circense no Brasil. Breve histórico e algumas reflexões.** Circonteudo, [s.d.]. Disponível em:https://www.circonteudo.com/o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes-3/

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. Tese (Doutorado em Educação Física) Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FARIAS, Tiago. **Na aldeia dos palhaços sagrados**. Terras indigenas no Brasil. CB, Caderno C, p. 3 - 29/01/2007. Disponível em: https://terrasindigenas.org.br/pt-br/noticia/44392 . Acesso em 02/nov/2024

FALCADE, R.; BORTOLETO, M. A. C. Mapeando o ensino das atividades circenses no contexto escolar: escolas, professores e práticas pedagógicas. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, v. 46, p. 2-8, 2024.

FERRAZ, Ana Rita. **Caminhar, encontrar e celebrar:** Carlos Roberto Petrovich educação, arte e riso. Salvador: EDUFBA, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber.** Tradução: Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 13 ed. [1988 (1976)]

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALLO, Fábio Dal. **A renovação do circo e o circo social**. Salvado. Artigo publicado em Periódico (PPGAC). Salvador. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/2033> Acesso em 01/jan/2024.

GALLO, Fábio Dall. **O Corpo do performer no circo e no circo social**. Cadernos do GIPE-CIT, ano 13, N. 25-2010, p 63-70.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, v. 3, pág. 20–29, maio de 1995.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e o educador social**: **atuação no desenvolvimento de projetos sociais.** 1. ed. - São Paulo: Cortez, 2013. ebook

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas.** Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação. Mar 2006. Disponível em:<https://doi.org/10.1590/S0104-40362006000100003>Acesso em 28/nov/2024.

GONZALEZ, Lélia; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto:** Racismo e sexismo na cultura brasileira. Org. Rios, Flavia e Lima, Márcia. Zahar. 2020; p.226-244

GUIMARÃES, N. A. Entrevista com Patricia Hill Collins. Tempo Social, **revista de sociologia da USP**, v. 33, n. 1 - SP, 2019. p. 287-322 .

HARAWAY, Donna; Heloisa Buarque de (org). **Pensamento feminista brasileiro: conceitos fundamentais:** São Paulo: Bazar do tempo, RJ, 2019. p. 163 -220.

HOOKS, B. **E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo.** Tradução: Bhuvi Libânio. 9 ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

INFANTINO, Julieta. **A Arte do Circo na América do Sul**. Edições Sesc São Paulo 2023. p.01-53.

KILOMBA, Grada. Fanon, **existência, ausência: Prefácio**. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

KILOMBA, Grada.**Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano.Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOBATO, Lúcia Fernandes. **A Cultura Lúdica como proposta para a desconstrução do "Mito Homem Sério"**. Salvador: PPGAC-UFBA; Reunião científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo**. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 142-163, 2020.1

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá** (Perspectivas) (Portuguese Edition). Editora Perspectiva S/A. Edição do Kindle. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **PERFORMANCES DA ORALITURA: corpo, lugar da memória**. Letras, *[S. l.]*, n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881. Acesso em: 12/jul/2024.

MATTAR, João; RAMOS, Daniela Karine. **Metodologia da pesquisa em educação:** Abordagens Qualitativas, Quantitativas e Mistas. Edição Kindle. 2021. Acesso em: 15/jun/2024.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. Revista Arte & Ensaio: UFRJ 32 ed., 2016.

MELLO, Ivan Maia de. **CORPOEMA: A Vida como obra de arte**. Ebook: Appris. 2021.

MELO, Salvio Fernandes de. SABERES E CORPOS INSURGENTES: A potência das corpoéticas periféricas. P.37-44. Revista Cidade Nuvens. URCA | ISSN 2675 - 6420. 2022

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal (32a. Bienal de São Paulo – Incerteza Viva) e OIP – oficina imaginação política, 2017.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MOTHOAGAE, ID. **Reivindicando nossos corpos negros: reflexões sobre um retrato de Sarah (Saartjie) Baartman e a destruição de corpos negros pelo estado**. Acta theol., Bloemfontein, v. 36, supl. 24, p. 62-83, 2016. Disponível em <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1015-87582016000400005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28/nov/2024.

NASCIMENTO, Andressa Passos do. **E EU NÃO SOU PALHAÇA? dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil**. São Luis-MA. 2021 (Dissertação)

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Circo, diversidade de vozes e identidade**. SESC-SP. 2019. Disponível em: <http://circos2019.sescsp.org.br> Acesso em: 28/nov/2024.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo**. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020.1

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas.** CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, p. 1-8. Tradução: Juliana Araújo Lopes, 2004.

PIZZINATO, Adolfo; HERNANDEZ, Aline Reis Calvo; SEIXAS, Conceição e MACHADO, Frederico Viana. **Teorias e análises interseccionais no**

enfrentamento político de desigualdades e opressões. *Rev. psicol. polít.* [online]. 2020, vol.20, n.48, pp.257-261. ISSN 2175-1390.

RAVAGNOLI, Neiva Cristina da Silva Rego. **A entrevista narrativa como instrumento na investigação de fenômenos sociais na Linguística Aplicada.** Revista The Especialist. v.39 n.3 - 2018.

RIBEIRO, Katiúscia. O Laboratório de Filosofia Africana GERU MAÃ Na UFRJ e os desafios para a produção de conhecimento sobre filosofia africana e as relações sociais**.** Revista Encantar, *[S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 09–27, 2019. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8080. Acesso em: 25 set. 2024.

RIOS, Pedro Paulo Souza. Estágio docente em espaços não escolares: narrativas de formação no curso de Pedagogia**.Debates em Educação,** Maceió, v. 12, p. 213-231, dez. 2020. ISSN 2175-6600. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/article/view/10213. Acesso em:

RIOS, Pedro Paulo Souza. **O estranho que habita em mim:** subjetivações de gênero na educação. Curitiba: CRV: 2022

SANTOS, Sarah Monteah dos. Mulheres Palhaças**:** percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil / Sarah Monteah dos Santos. - São Paulo, 2014.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico** [livro eletrônico]. 1. ed. - São Paulo: Cortez, 2013.

SILVA, Benedita**;** SANTANA, Bianca (org**.)** ([1995]2019). **Pronunciamento no Senado Federal**. Vozes Insurgentes de Mulheres Negras: do século XVIII à primeira década do século XXI. Fundação Rosa Luxemburgo.

SILVA, E.; ABREU, L. A. **Respeitável público...o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/livraria/respeitavel-publico-o-circo-em-cena-2/>. Acesso em: 30/mar/ 2023.

SILVA, Ermínia. Entrevista. Helen Maria, Juno Nedel, Lui Castanho, Noam Scapin, Vulcânica Pokaropa. **Circo em Transição**. Cia Fundo Mundo - Florianópolis, SC: Ed. dos Autores, 2023.

SILVA, Regina Cláudia Barbosa da Silva. Esquizofrenia: uma revisão. **Psicologia USP**, v. 17, n. 4, p. 263–285, 2006.

SIMÕES, Bruna Delmanto; MIZUNO, Julio.; ROSSI, Fernanda. Yoga para crianças: um estudo de revisão sistemática da literatura. **Revista Cocar**, *[S. l.]*, v. 13, n. 27, p. 597–618, 2019. Disponível em: https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/2859. Acesso em: 7/fev/2025.

SOME, S. **O espírito da intimidade:** Ensinamento ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2003

SPECKART, Jeanne Martin; AGUILAR, Gina Monge. Arte drag e montação: alternativas para o tensionamento da normalidade no ensino da arte. **Revista Cena.** Porto Alegre v. 42 n. 2, Mai./Ago. 2024. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena

SPIVAK, Gayatri ([1985] 2010). **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SPIVAK, Gayatri; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. **Quem reivindica alteridade?** Tradução: Patrícia Silveira de Farias. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, ([1989:1994] 2019.p. 258 - 276).

SITES CONSULTADOS

Arquivo Marcelo Benevides: Histórias que nunca se apagam. Disponível em: <https://www.marcelobonavides.com/2019/11/eduardo-das-neves-100-anos-de-saudade.html> Acesso em: 28/nov/2024.

BENJAMIM de Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6689/benjamim-de-oliveira>. Acesso em: 23/ago/2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Centro de Memória: Disponível em: <https://memoriadocirco.org.br/> Acesso em: 28/nov/2024.

CIRCO CONTEÚDO: o portal da diversidade circense. Disponível em: <www.circoconteudo.com> Acesso em: 28/jun/2023.

Dicionário circodata. Circo brasileiro. Disponível em: <http://circodata.com.br/index.php?c=inicio&> Acesso em: 28/nov/2024.

Escola nacional de circo:<https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/circo-1/escola-nacional-de-circo-luiz-olimecha> Acesso em: 28/nov/2024.

FARIA, Tiago. Na aldeia dos palhaços sagrados. CB, Caderno C, p. 3 - 29/01/2007. Disponível em:< https://terrasindigenas.org.br/>. Acesso em 02/jan/2025.

Na corda bamba. Disponível em**: <**https://facom.ufba.br/cordabamba/histo1.html> Acesso em: 28/nov/2024.

PALHAÇO Xamego. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa642273/>palhaco-xamego. Acesso em: 23/ago/2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Portal Geledés: Disponível em:< https://www.geledes.org.br/> Acesso em 02/jan/2025.

Projeto Social Circo Maravilha: Disponível em: <https://projeto-circo-maravilha.webnode.page/#a479758-221947271283609-116366831-n-copia-jpg> Acesso em 02/jan/2025.

Revista AzMina - Disponível em: <https://azmina.com.br/colunas/o-mito-da-mulher-universal/> Acesso em 02/jan/2025.

Sarah Baartman District Municipality. Disponível em:<https://www.sarahbaartman.co.za/index.php/sarah-baartman-information/sarah-baartman> Acesso em 02/jan/2025.

Território do Brincar. Disponível em: <https://territoriodobrincar.com.br/>. Acesso em 19/set/ 2024.

FILMES

Lynch, David**. O Homem Elefante.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3LBL-88Q6mE>.1981. Acesso 08/jun/2024

Vênus Negra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3_P--6uis4> Acesso em 02/jan/2025.

ZEM, Roschdy. **Chocolat**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kGxHo3Fjoyw>. 2016. Acesso 05/jun/2024

DOCUMENTÁRIOS

Ocupação Benjamim de Oliveira

Minha Avó Era Palhaço

Circo em Transição [DOCUMENTÁRIO] - Cia Fundo Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jtXEXLZLV8> Acesso em: 10/out/2024.

Documentário: Hotxuá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=po5nkwrN4mY> 2011, Acesso em: 10/out/2024.

LIS, Garbus. What Happened, Miss Simone? Documentário/Drama. 2015. Disponível em: https://www.netflix.com Acesso em: 11/out/2024.

LIVE

FERRAZ, ANA RITA. **Anatomia de um corpo-bufão na universidade.** Canal Agenciamentos Contemporâneos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sPb5WczF3cc> . Acesso em: 10/out/2024.

MÚSICAS E POESIAS

A Lenda - Composição: Linn da Quebrada. Fonte: Musixmatch. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/a-lenda/> Acesso em 20/Out/2024

História de Uma Gata - Os Saltimbancos. Composição: Bardotti - / Chico Buarque / Enriquez. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/os-saltimbancos/173787/> . Acesso em :15/jan/2025.

Nos Bailes da Vida - Composição: Milton Nascimento / Fernando Brant. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/1826333/> . Acesso em: 10/out/2024.

Não vou mais lavar os pratos – Composição: Cristiane Sobral (2013). Disponível em <https://www.geledes.org.br/nao-vou-mais-lavar-os-pratos-poesia-de-cristiane-sobral/> . Acesso em :15/jan/2025.

Sapato 36 - Raul Seixas - Composição: Raul Seixas / Cláudio Roberto. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/raul-seixas/79238/ >. Acesso em :15/jan/2025.

O Circo - Composição: Sidney Miller - Intérprete: Nara Leão. Fonte:Musixmatch. Acesso em :15/jan/2025.

O Circo - Composição: Batatinha. Fonte: https://www.letras.mus.br/batatinha/265602/. Acesso em :15/jan/2025.

Triste, louca ou má - Francisco, el hombre. Composição: Sebástian Piracés-Ugarte / Rafael Gomes / Mateo Piracés-Ugarte / Andrei Martinez Kozyreff / Juliana Strassacapa. Disponível em: https://www.letras.mus.br/francisco-el-hombre/triste-louca-ou-ma/ Acesso em :15/jan/2025.

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA DE MESTRADO NA ÁREA DE EDUCAÇÃO

Nós, Renildes da Conceição Costa (pesquisadora responsável) e Pedro Paulo Souza Rios (orientador), estamos lhe convidando para participar da pesquisa de mestrado cujo título provisório é “O ensino circense a partir das corporeidades insurgentes”, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana-BA (UEFS). Este estudo trata-se de uma pesquisa qualitativa, que tem como método de coleta de dados as entrevistas narrativas (auto)biográficas, e objetiva investigar como as professoras circenses, colaboradoras desta pesquisa, elaboram suas práticas educativas, tendo em vista não existir no Brasil uma formação acadêmica em artes circenses, como ocorre com outras artes, a exemplo do teatro, cinema, música, artes plásticas, dentre outras. A investigação busca também analisar as corporeidades circenses e a formação da identidade das educadoras participantes da pesquisa. Por se tratar de narrativas biográficas, sua participação torna-se fundamental uma vez que é a partir do relato da sua experiência nos espaços circenses que a pesquisa será delineada, e posteriormente sua história de vida irá se entrelaçar com a de outras mulheres, e posteriormente irão dialogar com as bases teóricas da educação na tentativa de compreender como se dá a elaboração dos processos educativos no circo. Ao participar desta pesquisa, você terá a oportunidade de refletir sobre sua própria prática, identificar possíveis lacunas e buscar formas de continuar promovendo educação a partir da experiência corporal.

Esta pesquisa oferece riscos como o constrangimento no momento de suas falas e posicionamentos; ou ainda a um sentimento de estresse psicológico caso não se sinta à vontade para expor suas experiências com a temática em estudo. Para a realização da pesquisa os dados serão coletados através de entrevistas narrativas com duração estimada de 2h. Partindo de uma pergunta inicial, você terá a liberdade de narrar sua história de vida nas artes circenses. Você receberá um formulário, no *google forms*, para discorrer sobre seu perfil e dar consentimento para participar da entrevista. Se você consentir participar do estudo a entrevista será agendada de acordo com sua disponibilidade e gravada com a sua autorização, no aparelho celular da pesquisadora responsável por essa pesquisa. Essa gravação será copiada em um dispositivo portátil HD externo e apagadas do aparelho celular da pesquisadora logo em seguida.

Caso aceite participar da pesquisa, a sua participação não lhe trará nenhuma despesa ou benefício material; suas narrativas serão colhidas em um local que garanta a sua privacidade, livre da vista e escuta de outras pessoas. Após a narrativa você poderá solicitar ouvir a gravação e retirar e/ou acrescentar quaisquer informações. Caso não autorize a gravação, registraremos a sua narrativa em folha de papel sem a sua

identificação. No momento que sentir necessidade de esclarecimento de dúvidas ou desistência da pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável, que pode ser encontrada em Feira de Santana-BA, na Avenida Transnordestina, s/n - Novo Horizonte, Módulo II, no Departamento de Educação, Letras e Artes, ou através do número: (71) 98827-8056, e e-mail: costa.renicosta@gmail.com, ou no Núcleo de Estudos e Pesquisas em Pedagogia Universitária - NEPPU, da UEFS o qual a Pesquisa está vinculada por meio do Projeto denominado “A relação professor-estudante, considerando a diversidade presente no contexto universitário”, tal projeto foi devidamente registrado no Comitê de Ética da referida instituição. Esclarecemos que em casos de eventuais danos que possam surgir devido a sua participação nesta pesquisa, lhe garantimos assistência integral e imediata, bem como o seu direito de buscar indenização e ressarcimento, o caso sempre e enquanto necessário. Explicamos também, que os dados coletados nessa pesquisa serão utilizados apenas em eventos científicos, tais como congressos, simpósios, seminários, e publicados em revistas, livros, artigos com fins científicos. Ressalta-se ainda, que serão divulgados os resultados da análise da pesquisa, sempre ocultando os dados que possam revelar a sua identificação. Caso você aceite participar da pesquisa deverá assinar duas vias deste documento, sendo que uma ficará com você e a outra com a pesquisadora. Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Feira de Santana – BA,___de___de___.

Assinatura da (o) participante da pesquisa

Assinatura da pesquisadora responsável

APÊNDICE B - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM PARA PESQUISA NA ÁREA DE EDUCAÇÃO

Eu, _____ de nacionalidade Brasileira/e, portadora/e da Cédula de Identidade RG no_____residente_____ a _____, AUTORIZO o uso de minha imagem registrada em vídeo e/ou fotografia, bem como de imagens por mim registradas no âmbito da pesquisa cujo título provisório é “NARRATIVAS INSURGENTES DE MULHERES DO CIRCO”. Que tem como pesquisadora responsável Renildes da Conceição Costa, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação-PPGE-UEFS, da Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS, e que tem como orientador o Professor Dr. Pedro Paulo Souza Rios, do Departamento de Educação dessa mesma Universidade. Essa autorização é concedida de forma voluntaria e participativa, e não gera nenhum tipo de custo financeiro ou outro para a utilização das imagens mencionadas logo acima. Essas imagens, são exclusivamente para finalidade de uso acadêmico, podendo ser utilizado como produção cientifica em congressos, publicações de revistas e/ou periódicos, exposições e eventos acadêmicos, reuniões, palestras, entrevistas, mídias sociais. Diante de tudo que foi explicitado, caso seja feita a autorização de livre e espontânea vontade, será necessária assinatura em 02 (duas)vias iguais.

Pesquisador: _____
Participante: _____
Local e Data: _____

APÊNDICE C – PERGUNTA DISPARADORA DAS NARRATIVAS

Gostaria que você compartilhasse a história do seu encontro com o circo. Como foram os primeiros contatos, a relevância desse encontro para sua vida e os caminhos que essa arte te levou, além de compartilhar um pouco sobre sua formação artística e as influências para construção dos seus processos criativos.