



## Dança, circo e risco: diálogos na cena contemporânea

Bianca Simões Peixoto<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo aborda questões sobre o processo de hibridização que vem ocorrendo entre os campos artísticos da dança e do circo na cena contemporânea, apoiando-se, principalmente, em estudos realizados nas áreas da Teoria Geral dos Sistemas, Teoria do Corpomídia e do Hibridismo Cultural. O recorte investigativo de tal fenômeno se dá a partir da pesquisa bibliográfica e análise de entrevistas realizadas com integrantes/fundadores da Companhia Picolino de Artes do Circo (BA) e a Cia Dani Lima (RJ), de dança. Propõe-se que a aproximação entre as duas áreas pode ser entendida como uma solução adaptativa, que vem permitindo a continuidade de suas atividades frente às intensas mudanças socioculturais da atualidade, transformando irreversivelmente os seus campos.

Palavras-chave: Dança; Circo; Corpo; Coevolução; Hibridismo cultural.

### Abstract

This study aims to investigate the hybridization process that has been taking place in the contemporary scene between the artistic fields of dance and circus. It is based on studies conducted in the areas of General Systems Theory, "Corpomídia" Theory, and Cultural Hybridism Theory. We brought to the research field two Brazilian companies: Picolino Company of the Circus Arts (BA) and Cia Dani Lima (RJ), a dance company. The outline of such investigative phenomenon appears from the literature review and interviews with members / founders of these two companies, about their creative processes. This research proposes, finally, that the rapprochement between these two areas can be understood as an adaptive solution, which has allowed the continuation of their activity in the face of nowadays intense social-cultural changes, irreversibly transforming their fields.

Keywords: Dance; Circus; Body; Co-evolution; Cultural hybridism.

### Resumen

El presente trabajo aborda cuestiones sobre el proceso de hibridación que viene ocurriendo entre los campos artísticos de la danza y del circo en la escena contemporánea, apoyándose, principalmente en estudios realizados en las áreas de la "Teoría General de los Sistemas, Teoría del Corpomídia y de la Hibridación Cultural. El recorte investigativo de tal fenómeno sucede a partir de la búsqueda bibliográfica y análisis de entrevistas realizadas con integrantes/fundadores de la Compañía Picolino de Artes del Circo y Compañía Dani Lima, de danza. Se propone que la aproximación entre las dos áreas puede ser entendida como una solución adaptativa que viene permitiendo la continuidad de sus actividades frente a los intensos cambios socioculturales de la actualidad, transformando irreversiblemente sus campos.

Palabras-clave: Danza; Circo; Cuerpo; Coevolución; Hibridación Cultural.

---

<sup>1</sup> Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia/2010; Orientadora: Profa. Dra. Fátima Daltro Corrêa – Bolsa FAPESB Dançarina, artista circense, professora e pesquisadora de dança e circo. Graduada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Participa como intérprete criadora na Cia Fulanas e ensina dança no ensino fundamental na Escola Casa Via Magia.

O decorrer do século XX testemunhou diversas transformações que se fizeram notar em todas as áreas do conhecimento. A partir de mudanças que aconteceram nas áreas científica e social, revelações foram mudando também a visão e o entendimento de mundo, tecendo novas relações entre corpo e ambiente, arte e ciência. Nessa dinâmica, as concepções de corpo também não podiam deixar de seguir novos caminhos.

Na dança cênica, surgem diversos artistas criadores, cada qual com concepções bastante distintas sobre dança, impulsionando reflexões sobre as relações entre esta e as demais artes cênicas, suas abordagens e dramaturgias possíveis. Abriu-se uma gama de possibilidades para a inovação, dentre as quais destacamos aqui aquelas referentes aos espaços de apresentação utilizados por esta arte, que foram ampliados significativamente.

Dentro desse contexto, a década de 1960 parece ter se apresentado como de especial relevância, já que a dança cênica começa a invadir mais intensamente ambientes externos, tais como parques, topos de prédios, dentre outros espaços. Além disso, os limites do que poderia ser apropriado para coreografia se expandiram, de forma que diversas suposições sobre a dança foram questionadas, ignoradas ou vieram abaixo. “As plateias viram os coreógrafos mudando as orientações espaciais, dançarinos colocaram seus corpos suspensos no ar” (BERNASCONY; SMITH, 2008, p. 4)<sup>2</sup>.

De lá para cá, o conceito de *corpo* foi mudando mais e mais. Na dança contemporânea temos corpos ocupados em experimentar diversas linguagens corporais, cênicas, técnicas, e em entrelaçá-las. Não há, então, um modelo de corpo ou padrão de movimento, ou mesmo uma técnica dita universal. Cada investigação coreográfica irá escolher o seu suporte técnico, podendo-se, dessa maneira, reconhecer a diversidade e estabelecer interseções com múltiplos estilos e técnicas de treinamento.

Ratificando a tendência do corpo contemporâneo em habitar diversidades, na trilogia “dança – corpo que dança – ambiente onde está inserido esse corpo” (BRITTO, 2008), surge, por exemplo, uma vertente da dança contemporânea que, procurando dinamizar-se diante de um mundo cheio de velozes transformações, de uma busca desenfreada pelo novo, encontra no elemento risco – um dos aspectos condutores da narrativa circense – um forte componente para expressar tais aspectos. “O risco como estética assume forma em muitos espaços na contemporaneidade e assim correr riscos,

---

<sup>2</sup> Jayne Bernasconi é dançarina, coreógrafa e professora adjunta de dança na Universidade de Towson. Nancy E. Smith é Mestre em dança pela UCLA (Universidade da Califórnia – San Diego).

em todos os sentidos, aparece como forma de ser contemporânea” (GUZZO, 2009). O homem realizador, moderno, necessita arriscar-se. De acordo com Guzzo (2004, p. 62):

A ciência, assim como a política, tomou o conceito de risco como base para seu discurso e tornou-se autoridade para falar do que é ou não seguro para nós humanos. A ciência por sua vez, apoia-se num uso de riscos para futuros muito distantes de nós, riscos que influenciarão nossos netos, nossos bisnetos. Por exemplo, a clonagem de seres-humanos, o advento da inteligência artificial. Somos obrigados a optar agora para riscos prováveis em 100, 200 anos. A incerteza do presente nos faz desejar o futuro. As desigualdades sociais, a sujeira do planeta, a destruição da natureza, a possibilidade de guerras destruidoras, o fim da água, o esgotamento do petróleo.

Todos esses assuntos estão constantemente nos tomando a atenção e acabam por habitar nosso imaginário. Estas “são forças que convivem diariamente com a subjetividade humana no século XXI e transformam seus hábitos, seus sonhos, suas formas de cultura, seus corpos. Mudam as ameaças, mudam os medos, mudam os riscos” (GUZZO, 2004, p.62). Tal relação faz-se notar, conseqüentemente, nas formas de representação simbólica do corpo, que também se transformam. Este fenômeno torna-se compreensível quando partimos do entendimento de corpo como um corpo que se organiza criando, recriando e sendo recriado pelo ambiente que o cerca, simultaneamente contaminador e contaminável de culturas (FREITAS, 2009). Um corpo permeável, múltiplo, cuja busca por ferramentas simbólicas também tende a ser múltipla, complexa. De acordo com Freitas (2009, p. 4), “capaz de dar visibilidade simultânea às possibilidades que pululam no universo. Um corpo cuja existência perfaz-se nas relações entre permanência e mutação, similitudes e diferenças, tendências e espontaneidades”

A dança, então, se apresenta como um processo investigativo e comunicativo que expõe peculiarmente o trânsito corpo-cultura através do enredamento de diversos componentes sógnicos presentes em seus procedimentos, os quais envolvem, entre outras coisas, processos criativos, configurações, abordagens pedagógicas, temas de inspiração, relações entre o intérprete e o público, instâncias que se transformam à medida que o ambiente e o corpo também se modificam. De acordo com Britto (2008, p. 15):

Quando se entende a dança como algo que inscreve no corpo esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações de mundo e o modo de viver nele, então o corpo passa a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente.

Aqui se sugere que, ao organizar-se no corpo, a dança assume a peculiaridade deste (e da arte como um todo) de ser uma antena do seu tempo, configurando mecanismos de comunicação entre o mundo, o corpo que nele vive e a dança que esse corpo faz. Então, na busca por ressignificações para o elemento risco, tão presente no

imaginário contemporâneo, é possível que uma vertente sua tenha se aproximado do circo, sendo o risco uma das bases da dramaturgia circense.

Essa tendência à simulação do risco se faz notar no aumento do número de coreografias com um forte caráter acrobático e proezas corporais de risco, algumas vezes utilizando-se de aparelhos típicos do circo ou modificados a partir de uma releitura destes. Alguns exemplos são coreografias da Cia Dani Lima, que desenvolveu intensa pesquisa relacionada à dança no tecido aéreo. Esta companhia foi criada em 1997, no Rio de Janeiro, pela dançarina, coreógrafa e artista circense de mesmo nome, cujos primeiros trabalhos estavam centrados na pesquisa da dança aérea, com forte influência da linguagem circense, e que a lançaram em destaque na cena contemporânea da dança. Esta companhia constitui parte do objeto da presente pesquisa.

Outros exemplos que apresentam características híbridas entre estas artes são o grupo Furia del Baus, da Espanha, que mescla dança, teatro físico, circo e novas tecnologias; o De La Guarda, da Argentina, que segue uma mesma linha; a Companhia de Danza Aérea Brenda Angiels, também da Argentina; e o Grupo Ares, de São Paulo, de circo e dança, só para citar alguns exemplos. Em todos estes exemplos, há utilização do espaço aéreo, revelando a proximidade com o universo circense. Há, também, algo em comum com certo aspecto da dramaticidade característica dos números de risco no circo, onde a representação está em demonstrar e vivenciar, em público, o próprio processo de adaptação do corpo a situações extra cotidianas e de risco. No entanto, é importante notar que existem peculiaridades quanto à maneira de se abordar e investigar os elementos risco e espaço aéreo, sendo algumas mais relacionadas à estética e operacionalidade da dança, e outras mais relacionadas às do circo.

No meio circense, por exemplo, notamos que a dança ocupa um papel fundamental não só na preparação do artista e na estética dos espetáculos, mas, simultaneamente, na produção de novos entendimentos de corpo dentro do ambiente circense. A dança, como uma área de conhecimento, estimulou processos investigativos no corpo do circense. Observa-se, em alguns espetáculos, um detalhamento do movimento e sua especificidade ao que se pretende transmitir, no uso do corpo, no uso das suas diversas articulações fica evidente o cuidado em construir uma trajetória de movimento em que o esforço físico é utilizado de modo mais fluido, combinando força, ritmo e dinâmicas variadas que trazem outras qualidades às nuances dos saltos, às pegadas firmes das mãos dos trapezistas, aos saltos mortais dados no ar e sustentados na trajetória do



corpo no ar, aliando lirismo ao risco explícito ou disfarçado, rearranjados tecnicamente no corpo habilidoso do circense. Pesquisas de movimento presentes nessas ações são impulsionadas pelas próprias necessidades do fazer do corpo, e emergem dos deslocamentos propiciados pelo trânsito de informações e diálogos cruzados entre estes campos (circo e dança), e todos os outros que estão no seu entorno.

Na área da dança, por sua vez, a sua vertente denominada dança aérea não apenas se utiliza de diversos aparatos típicos do circo, como também tem se alimentado da técnica circense. Para uma maior habilidade do dançarino no espaço aéreo, ele está cada vez mais se apropriando do vocabulário circense. É importante notar que entendemos aqui a técnica não de forma dicotômica, em que os movimentos apreendidos estariam dissociados das emoções, imagens, percepções suscitadas, mas como o conjunto de tudo isso, através de correlações simultâneas. Assim, aspectos ditos emocionais também são exercitados para uma adaptação no espaço aéreo, um espaço além do domínio em que estamos habituados, onde a perspectiva muitas vezes se torna invertida, o mundo vira de cabeça para baixo, os pés ficam fora do chão, necessitando um suporte emocional próprio em que, por exemplo, coragem e confiança aparecem como uma contribuição importante do treinamento circense para a dança.

Vemos atualmente companhias que desenvolvem a dança aérea, em que não são necessariamente identificados nos seus resultados artísticos técnicas ou aparelhos típicos circenses, mas que trazem em seu elenco artistas familiarizados, de alguma maneira, com técnicas aéreas circenses, de modo a poderem sentir-se confortáveis no espaço aéreo. No entanto, a partir de um olhar proveniente da dança, do uso de procedimentos e parâmetros de pesquisa próprios dessa área, a bagagem circense se transforma, o foco muda e aspectos que não tinham importância se tornam relevantes e outros, antes protagonistas, desaparecem.

Cada modificação ou transformação nas áreas do circo ou da dança, cada encontro com uma nova informação constrói conhecimentos que, por sua vez, condicionam as próximas trocas. As interações disponibilizam novas aberturas, novas formas de se conectar a outros conhecimentos. É no diálogo entre velho/novo, tradicional/contemporâneo que novas abordagens vão se configurando, abrindo-se novas brechas. A permanência das áreas artísticas no ambiente cultural ao longo do tempo será condizente com a capacidade que elas possuem de interagir com o seu meio e, a partir dessas trocas interativas, reorganizarem-se continuamente. Isso significaria

a sua constante renovação, condição necessária à sua permanência. É a partir da possibilidade de inserção e de conexão com outros textos, ideias, objetos e múltiplos olhares, que os discursos se democratizam, se enriquecem e se extrapolam, apontando e descobrindo outros caminhos. Reflexões multiplicam-se em diferentes direções, mapeando e questionando novas e antigas contribuições.

No processo de hibridização entre a dança e o circo, informações do campo da dança adentraram o campo do circo e vice-versa, por afinidade e imitação, gerando processos criativos e resultados artísticos que por sua vez foram imitados de alguma maneira, e, sendo esse processo repetido continuamente, podemos dizer que foi desencadeado um efeito bola de neve dentre estes universos, em que as fronteiras vão se tornando cada vez mais imbricadas, podendo provocar a emergência de novos padrões.

Na prática, podemos simular um processo como este que vem acontecendo entre dança e circo quando, por exemplo, um grupo de dança, buscando expandir as suas possibilidades espaciais, começa a utilizar um aparelho de circo em um espetáculo, como um trapézio. Os corpos irão se relacionar com este aparelho segundo uma lógica organizativa da dança. Quando esta nova informação chega ao meio circense, ou seja, quando um grupo de circo entra em contato com a maneira peculiar como os dançarinos exploraram aquele conhecido aparelho, isso pode inspirá-lo a buscar uma nova pesquisa no trapézio, a olhá-lo de uma maneira nova. E assim, a dança pode tornar-se mais presente no seu número de trapézio, o mesmo acontecendo no sentido inverso, e, na continuidade do processo, as misturas entre as áreas artísticas vão se intensificando em (co)evolução. Mas vale notar que, como cada adaptação desta pressupõe transformação no encontro com as especificidades de cada área, de cada momento e de cada corpo, sempre haverá diversificação.

Em um exemplo prático bastante significativo, retirado de uma entrevista com a dançarina e coreógrafa Dani Lima<sup>3</sup>, podemos antever um processo como este acontecendo. Ela relatou que na montagem de uma de suas coreografias em que utilizava a corda<sup>4</sup>, havia uma dançarina em seu grupo que queria muito fazer um movimento na corda que necessitava jogar o quadril para cima, sem os pés estarem no chão, ou

---

3 Dani Lima, é dançarina e coreógrafa e também possui formação artística em circo. Fundou a sua própria companhia em 1997, com a qual tem realizado diversos espetáculos, parte deles apresentando resultados de sua intensa pesquisa na dança aérea, resultante do diálogo com o circo. Dani Lima foi fundadora, e integrante durante 13 anos, da Intrépida Trupe.

4 Aparelho circense constituído por uma grande corda presa verticalmente, na qual a pessoa sobe e desenvolve movimentos a partir de “nós” ou “enrolações” que lhes possibilitam posições estáveis e também quedas e passagens.

seja, agarrada à corda e, a partir da força abdominal, fazer uma inversão vertical, e ela não conseguia. A coreógrafa, então, junto aos outros integrantes do grupo, começou a pesquisar como poderia ajudá-la a realizar tal feito. Colocaram banquinho, empurraram seu quadril, enfim, acabaram por pesquisar diversas possibilidades de idas e vindas à corda a partir do solo, utilizando-o para dar impulso e sem necessariamente distanciar-se dele em altura. Esse procedimento veio a permear sua pesquisa em dança durante muito tempo. Nas palavras da coreógrafa:

Eu acabei descobrindo um potencial absurdo, que foi o que eu fiquei desenvolvendo anos e anos na minha companhia, e depois com a Intrépida também no espetáculo “Sonhos de Einstein”, que fui chamada para coreografar, que tem uma cena que é basicamente esse material que é essa possibilidade de trabalhar o giro da corda bem baixo, então entrando, botando o pé no chão, saindo, trabalhando com o pé no chão, sabe? Usando a força centrífuga pra te segurar e você encontrar peso e apoio mas sempre entrando e saindo com o pé no chão. E foi uma coisa desenvolvida a partir de um erro, de uma impossibilidade. Abriu uma porta pra um outro jeito de fazer (informação verbal, anotada em diário de campo).

Então, a partir de um olhar proveniente de uma pessoa familiarizada com a dança para um elemento circense, todo um processo de reorganização foi desencadeado, inovador e singular, respeitando o corpo em questão, suas habilidades e limites. Neste depoimento vemos ainda que, além do processo de hibridização e adaptação dentro do seu grupo, o alcance da sua experimentação se expandiu a outro grupo – a Intrépida Trupe, um grupo de circo – onde o contato com outros corpos e de procedimentos mais circenses, digamos assim, produziu efeitos diversos.

Propomos aqui a convergência com um conceito teórico relacionado aos estudos de hibridismo cultural: o conceito da circularidade cultural. Segundo Peter Burke (2003, p. 94), “a metáfora do círculo é útil também para nos referirmos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão completas que o resultado pode às vezes ser re-exportado para o lugar de origem do item.”

O autor se refere a itens culturais que vão de uma nação a outra, mas que podemos trazer para o âmbito da hibridação entre áreas artísticas distintas como a dança e o circo. Vale frisar o entendimento trazido pelo autor de que esses itens se adaptam à cultura em que chegam, ou seja, eles se modificam nesse trânsito, são traduzidos e, ao retornarem à cultura da qual saíram, já estarão modificados e irão modificar-se mais uma vez, e sempre. Vale lembrar que, considerando dança e circo como culturas, tal processo de adaptação e diversificação também ocorre quando leituras são elaboradas a partir de procedimentos distintos, como o são os da dança e

os do circo. São sentidos que se constroem durante o próprio processo de exploração em ambos os ambientes.

O intenso trânsito de profissionais entre estas áreas artísticas se apresenta como um significativo percurso no qual o processo de circularidade cultural se faz notar na atualidade. Coreógrafos, iluminadores, dançarinos, artistas circenses, figurinistas, cenógrafos, vão de um campo a outro, levam um conjunto de informações consigo, se contaminam com o que encontram no campo alheio e trazem elementos encontrados, mas todas as informações vão se transformando no seu percurso adaptativo, em cada encontro com uma nova informação, com um novo corpo.

Podemos observar que hoje, além do trânsito de profissionais entre diversas áreas artísticas, as hibridizações artísticas se manifestam muito mais potencializadas por conta do acesso à informação estar mais fácil, rápido e intenso através dos mecanismos de propagação extremamente eficientes do mundo globalizado, sempre incorporando novas tecnologias. No nosso cotidiano, é raro não ter acesso à internet. Vivemos cercados por tecnologias da informação e comunicação fomentadas pela popularização da rede mundial de computadores, que nos proporciona interagir e realizar atividades sem necessariamente nos deslocarmos do lugar fisicamente. Desta maneira, várias possibilidades de contato são criadas nos espaços de comunicação que se tornaram cada vez mais flexíveis e interativos. A cultura passa a agregar novos elementos e ter várias outras faces. É também a imersão nesse ambiente virtual que nos possibilita acessar e conhecer trabalhos de diversos grupos artísticos de inúmeras partes do mundo em alguns minutos. Há um *cyber-espaço* de interlocução entre saberes diversos, consistindo num lugar propício à contaminação entre áreas, mais um exemplo de percurso da circularidade cultural em sua forma mais atual.

Todo esse processo acontece também no corpo, e entendemos aqui tal fenômeno como ocorrendo num trânsito simultâneo, no qual as informações que chegam são processadas, modificadas e expressas num fluxo contínuo de entrada e saída acontecendo simultaneamente, sendo o corpo um agente transformador.

Desse modo, podemos propor, por exemplo, que a complexidade do espaço circense, ofertando ao corpo uma ampla diversidade de experiências (ora se está saltando no chão, ora equilibrando-se em um fio, ora pendurado de cabeça para baixo) proporciona uma prontidão perceptiva de grande amplitude. Submetido a uma mudança gravitacional fora do comum, na qual a verticalidade é questão de momentos,



o bailarino no espaço aéreo acaba desenvolvendo novas modalidades adaptativas, acessando também outros níveis de percepção.

Porém, é importante notar que, quando o corpo é exposto a muitas repetições, aquilo que poderia ser um aspecto desencadeador de inovações pode se tornar um hábito, ou seja, o corpo aprende a ir sempre por um caminho semelhante, podendo significar uma restrição de vocabulário, um vício de movimento. Principalmente quando se trata de uma técnica consolidada. “Todo vocabulário tende a conter uma determinada coleção de associações de movimentos e a não conter outras” (KATZ, 1997, p.18).

Nesse sentido, Dani Lima pontua que o circo muitas vezes traz uma dramaturgia de movimento que ela denomina dramaturgia do truque. Em um número aéreo de circo, por exemplo, o suspense, o incrível, aquela sensação do quase impossível, muitas vezes constitui o ponto principal. Há uma valorização de determinadas figuras – utilizando um jargão circense – ou de determinados truques. É como se eles constituíssem um fim dentro do todo do espetáculo; todo o esforço foi feito para chegar ali, naquela forma ou acontecimento considerado incrível e assim, muitas vezes, além dos caminhos do movimento se repetirem, as passagens ficam esquecidas e o que se prioriza é um encadeamento de truques. E nesse ponto ela relata procedimentos que utilizava nas suas investigações criativas com o grupo e que sugerimos que podem ser considerados como contribuições ao circo, a partir do olhar de alguém familiarizado com a dança.

A partir dos relatos de Dani Lima e das observações dos seus espetáculos, nota-se que ela utilizava certos parâmetros de pesquisa e de composição que são mais comuns aos procedimentos de improvisação em dança, como, por exemplo, “brincar” com o tempo, com a qualidade de movimento, a textura de movimento, o fluxo, e levava isso para o trabalho com os aéreos, para a técnica circense, ampliando a aproveitando a potencialidade expressiva advinda da mistura da dança com o circo.

Entendemos que, desta maneira, tanto circo como dança sofrem adaptações em busca por uma terceira coisa, não importando tanto o que fica de uma ou outra área, mas sim o estabelecimento de uma relação efetiva. Um espaço interdisciplinar, que, por vezes, não é dança nem circo, mas um lugar de experiência, dado que a relação/fricção ocorre não apenas entre estes dois campos, mas que é mediado por diversos outros fatores que se encontram aí imbricados (BRITTO; JACQUES, 2009), tais como experiências e opções estéticas do coreógrafo, corpos envolvidos, tipo de treinamento e tantos outros agenciamentos indiscerníveis. Quando cada campo de atuação se

desloca a partir do contato com informações novas, com a diferença, cria-se condição para que ocorram trocas através das quais eles expandem as suas habilidades adaptativas em um caminho à complexificação (VIEIRA, 2005). Na continuidade de suas atividades, lançam ao mundo novos questionamentos, em uma dinâmica que faz parte da própria (co)evolução cultural dessas áreas, e que é irreversível.

A dança e o circo, enquanto processos de evolução cultural, se encontram nessa dinâmica, desenvolvendo-se dentro de um sistema de contaminação cultural que os complexificam irreversivelmente. Através de documentos históricos ou de registros videográficos temos a possibilidade de, hoje, olhar para dançarinos/artistas e configurações de outrora e termos uma ínfima noção desse processo, percebendo pequenos processos de transformação que foram acontecendo em cada época.

Ressaltamos o fato de que processos adaptativos, tanto em uma área quanto na outra, tiveram papéis fundamentais na emergência de entrecruzamentos entre ambas. Dentre esses processos adaptativos, podemos citar, no caso da dança, a busca por novos espaços, novas perspectivas, tanto para o dançarino quanto para o espectador. No circo, o processo de democratização dos seus saberes, agora disponibilizados em escolas, possibilitou o acesso a diversas pessoas, inclusive dançarinos, facilitando a troca entre essas áreas.

Antes dos entrecruzamentos se fazerem notar numa dimensão mais ampla – ou seja, no nível de sistemas culturais – eles acontecem no corpo, instância primordial para a consolidação de tais processos de troca. Assim, “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento” (GREINER, 2005). E desta forma, podemos concluir que mesmo que de maneiras distintas, condizentes com cada contexto, com cada corpo, o uso de procedimentos diferentes, se do circo para a dança, ou se da dança para o circo, demandam distintas soluções adaptativas no corpo, que ampliam o seu vocabulário, prontificando-o a novos ajustes e reorganizações, produzindo, por sua vez, novos conhecimentos.

### Referências Bibliográficas

- BERNASCONI, Jayne; SMITH, Nancy. **Aerial dance**. EUA: Human Kinetics, 2008.
- BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.
- DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- DAWKINS, Richard. **Desvendando o arco-íris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DOS ANJOS, Moacir. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **O corpo na dança contemporânea dos anos 80**. Disponível em: <<http://www.daneprairie.com>>. Acesso em: 25 out. 2009.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In: Lições da dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p.11-35.
- GERALDI, Sílvia. **Representações técnicas para dançar**. Húmos 2 /Org. Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- GREINER, **O corpo** – pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anna Blume, 2005.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume, 2009.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. Dani Lima busca a fusão de dança e circo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 de fevereiro de 2002. Caderno 2 ano XVI, nº5421.
- LIMA, Daniella. Dados coletados na pesquisa de campo no período de 07.01.2010 a 20.01.2010.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. *In: ANTUNES, A. Lições de dança, nº 2*. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2000.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- NIVOLONI, Karime. **Corporeografias: princípios da educação somática como estratégia de investigação criativa em dança**. Dissertação [Mestrado em Dança]. Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. 2008. 105p
- SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX**. Campinas/SP. Dissertação [Mestrado em História] – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP – Universidade de Campinas, 1996.
- VALÉRIO, Manoela Maria. **Passagens circenses**. Dissertação [Mestrado em Psicologia]. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. 107p.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia sistêmica e complexidade. Formas de conhecimento: arte e ciência. Uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. Organização e sistemas. **Rev. Informática na Educação – Teoria & Prática**. Revista do Programa de Pós Graduação em Informática na Educação. Porto Alegre: UFRGS. v. 3 n.1. set./2000, p.4.