



POR UMA POÉTICA DA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: a acrobacia cênica da Cia. CLE

SAMARA DO NASCIMENTO GARCIA

**Pesquisadora, atriz circense e produtora.
Mestra pelo Programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal do Ceará.
Professora do *Colaboratório em Artes
Circenses* e do Centro de Formação em Artes
da FUNCEB/BA.**

RESUMO

Este estudo se dá como partilha do processo criativo da Cia. CLE (CE) na composição do espetáculo *Quintal* (2016), partindo em busca de uma contextualização do trabalho que desenvolvemos para pensar onde este está inserido. A construção dramaturgical pautada na investigação de uma acrobacia para a cena e em um contorno poético dado pela obra de Manoel de Barros, partindo para reflexões acerca das tessituras poéticas que atravessam a criação, assim como sobre como fomos levantando durante esse processo nossos métodos, ferramentas e recursos.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

Acrobacia.

Risco.

Processo Criativo.

Crítica de processos.

ABSTRACT

*This study is a sharing of creative process of Cia. CLE (CE) in the composition of the show *Quintal*, starting in search of a contextualization of the work that we developed to think where it is inserted. The dramaturgical construction based on the investigation of an acrobatics for the scene and in a poetic outline given by the work of Manoel de Barros. Departing for reflections on the poetic tessituras that cross the creation, as well as on how we were raising during this process our methods, tools and resources.*

KEYWORDS:

Circus.

Stunt.

Risk.

Creative process.

Process critique.



Em seus 12 anos de atuação, a *Cia. CLE*¹ vem se debruçando sobre a pesquisa das artes do circo como forma de potencializar a composição cênica de seus espetáculos. Em um contexto contemporâneo que busca perceber a força imagética presente nas técnicas circenses é que se deu a formação da *Cia. CLE* em 2007 na cidade de Fortaleza, capital cearense, e a criação de nosso primeiro espetáculo intitulado *Às Avessas*, uma adaptação do conto *A primeira dor*, de Franz Kafka. Nosso encontro na Escola de Circo do Espaço Cultural Vila e a posterior fundação da *Cia. CLE* fazem parte de um movimento de intensas transformações no fazer artístico com a linguagem circense na cidade de Fortaleza (CE) e de uma expansão recente das artes do picadeiro para além das lonas.

Trata-se de um contexto em que a linguagem circense inicia seu processo de transformação tendo como um dos principais fatores a mudança no modo de transmissão do saber; escolas são criadas para proporcionar a democratização e a ampliação das artes do picadeiro. Um contexto em que a linguagem circense deixa de ser uma arte transmitida somente no interior das famílias e começa a ser difundida e praticada em escolas e grupos. Como afirma Bolognesi (2006):

A aproximação da cena teatral com o picadeiro envolve o domínio das várias facetas acrobáticas, que ganham novos sentidos a partir das lentes do teatro e da dança. Esse movimento de reaproximação pode ser detectado a partir do final dos anos de 1970. A criação das várias escolas de circo, no país, facilitou a aproximação dos artistas do teatro com o circo (BOLOGNESI, 2006, p. 11).

O circo passa por um processo de renovação pedagógica, não mais fundado no repasse de seus saberes e de suas práticas através da transmissão oral, levando o ensino das artes circense para outros contextos culturais e artísticos. Hermínia Silva (2007) reafirma e analisa com clareza este processo:

Formado por profissionais e artistas performáticos vindos de experiências teatrais, coreográficas, cenográficas, da dança, entre outras, eles desenvolvem a linguagem circense fora dos espaços dos circos de lona, participando da fundação de escolas de circo e da constituição de grupos artísticos (SILVA, 2007, p. 288).

¹ Uma sigla-homenagem. Homenagem póstuma a Acleilton Vicente, artista cênico e precursor da formação circense na cidade. *CLE*, como sigla de *Circo Lúdico Experimental*.



Na história do circo vemos a partir daí o surgimento de um modo de expressão artística que se autointitula mundialmente como circo novo ou contemporâneo, que reflete não só a transformação no modo de transmissão do saber circense como reverbera na estética do espetáculo. A *Cia. CLE*, como parte desse processo, investe na pesquisa da técnica acrobática para constituir sua poética de composição da cena.

Este artigo se apresenta como um dos desdobramentos de minha pesquisa de mestrado intitulada *Repetir até ficar diferente: índices de uma experimentação acrobática e cênica com a Cia CLE*, apresentada em 2017 ao PPGArtes/ICA/UFC e que também virou livro em 2019², contribuindo para um campo em expansão dos estudos e reflexões sobre os processos criativos com a linguagem circense contemporânea.

As reflexões aqui trazidas contaram com a colaboração das acrobatas e intérpretes Danielle Freitas e Sâmia Bittencourt, sendo esta última também diretora da Cia. A pesquisa foi levantada em um espaço de diálogo criado e construído coletivamente. A partir de conversas formais e informais, diários de bordo, imagens, desenhos e esforços teóricos e epistemológicos é que apresentamos algo sobre o inapreensível, sobre o sensível, que de forma singular diz respeito aos processos criativos. A abordagem dos métodos e recursos de que nos apropriamos para compor, não sendo somente ferramentas, passam por um campo que diz respeito à experiência, ao que nos afeta – e que, por isso, nos move.

A poesia de Manoel de Barros é o que costura a composição do espetáculo *Quintal* (2017), e são alguns rastros dessa trajetória que estarão aqui apontados como índices (memórias e registros do processo de composição cênica). Foi, portanto, esse recorte poético que nos colocou diante das possibilidades de pesquisa do movimento, onde se acionaram as conexões entre nossos corpos e o mundo, onde as imagens corporais emergiam a fim de se relacionar com o contexto da criação. “Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser árvore”. (BARROS, 2010).

² Projeto apoiado pelo VII Edital das Artes de Fortaleza – SECULTFOR.



RISCO E REPETIÇÃO

O circo trabalha, tradicionalmente, com a perfeição técnica, com a virtuosidade, com o risco enquanto elementos fundantes de sua linguagem. Para nós, vale pensar de que forma estamos utilizando o virtuosismo e a perfeição na cena. Interessa-nos assumir o risco como também nossas imperfeições, nossas diferenças, nossos anseios, dúvidas, para pensar e experimentar a potência cênica e poética da técnica circense. Sem esquecer do que fundamenta a linguagem, sem colocar de lado o que foi acumulado enquanto saber específico de cada modalidade, em nosso caso, da modalidade acrobática. Pelo contrário, são estes nossos materiais de trabalho, que aliados às ferramentas de criação, aos métodos de composição que trazemos de nossas experiências com o teatro e a dança, dão forma e materialidade às nossas criações.

Há uma discussão que é central para pensarmos as singularidades de um trabalho com a linguagem circense enquanto foco da construção cênica, sendo esta, estabelecida pela noção de risco, apontado por diversos pesquisadores (GUZZO, 2014; VIEGAS, 2008; GOUDAR, 2009) e artistas circenses, como um dos elementos fundantes da linguagem. O corpo tem papel central nas artes do picadeiro, é ele que materializa o risco e potencializa a performance. O corpo em cena no circo, tradicionalmente, carrega uma imagem que traduz o risco, a luta do homem contra a morte e as possibilidades de transgressões dos limites impostos aos corpos pelas normas, ou simplesmente pelas leis da física como a gravidade.

É a partir do risco que se desenha a estética específica que caracteriza o espetáculo circense (GUZZO, 2014). Quando o espectador se vê diante das proezas do corpo circense ele percebe a dimensão da potência humana. Interessa-nos, nesse terreno de difícil nomeação, que é, de modo geral, a arte contemporânea, destacar o risco como principal elemento que a linguagem circense apresenta para exploração das possibilidades de criação artística em diálogo com outras linguagens cênicas como o teatro, a dança e a literatura.

Quando falamos do risco na linguagem circense, há de se levar em conta que cada modalidade apresenta variáveis, seja o risco das claves do malabarista caírem ao chão, do risco no anti-herói do palhaço, do risco de queda de um equilibrista. Falo aqui, portanto, dos riscos inerentes



à técnica acrobática e de como esse risco que afirma a potência do corpo acaba por propor uma poética da cena. Na *Cia. CLE*, desenvolvemos trabalhos com outras modalidades como a pirofagia, o contorcionismo e o palhaço, mas a fim de nos aprofundarmos no recorte proposto com a criação do espetáculo *Quintal* (2017), vamos refletir adiante sobre o risco no trabalho com a técnica acrobática, assim como sobre a técnica enquanto processo investigativo.

A acrobacia de solo, no aprendizado das artes circenses, trata-se de uma modalidade que se apresenta como base primordial para outras formas de acrobacia, como as modalidades acrobáticas aéreas ou mão a mão. Consiste no domínio e nos conhecimentos das séries de movimento básicos, como o rolamento para frente e para trás, parada de mão, reversão, ponte, estrela, salto leão etc. Todo treinamento nessa modalidade se inicia com o aprendizado de tais elementos. O aprendizado do corpo acrobata dá-se de uma forma gradativa. Não é possível dar um salto leão se o acrobata não possuir o domínio de execução em um rolamento. São exercícios e atividades sensoriais que colocam o corpo em situações que não estão presentes na experiência cotidiana.

A acrobacia além de contribuir para a preparação corporal do artista circense também o coloca diante do risco, do desequilíbrio e da suspensão. A técnica acrobática, portanto, se constitui dessa sucessão de situações que transitam entre a estabilidade e a instabilidade. É caracterizada por abranger e trabalhar em seu aspecto total todas as partes do corpo na execução dos exercícios. Uma prática que necessita de força física, consciência corporal e, do ponto de vista psicológico, confiança (VIEGAS, 2008, p. 242).

Goudar (2009) afirma que, ao falarmos de aprendizado do risco, estamos falando de quatro fases de aprendizagem das artes circenses de uma forma geral: descoberta, controle, domínio e virtuose. Um processo que passa pela exploração do desequilíbrio e do risco eminente, indo em direção à busca pela estabilidade, seja ela estática ou dinâmica, obtida através da repetição. A partir daí o praticante pode, de forma consciente, ser capaz de romper com o equilíbrio e retornar a ele; somente após esse processo torna-se possível alterar a velocidade de execução das séries de movimento.

Uma modalidade de expressão pelo desequilíbrio, é o que permite a linguagem circense em sua proposição de uma estética do risco (GOUDAR, 2009). Portanto, seguimos em nossos processos criativos nos questionando: quais as possibilidades de investigação cênica utilizando as imagens



e discursos corporais gerados pela técnica acrobática e pelo corpo em risco? Nesses mais de dez anos, o trabalho da *Cia. CLE* vem se fundando na investigação da técnica acrobática a partir de um recorte dramático, entendendo a dramaturgia como um fio que tece, ata e dá sentido ao processo criativo (GREINER, 2005).

A TÉCNICA COMO INVESTIGAÇÃO POÉTICA

Partilho aqui as reflexões acerca de um processo de construção, teórico/prático, de uma *acrobacia cênica* pensada/experimentada pela Cia. CLE nestes anos de trabalho – e mais especificamente na composição do espetáculo *Quintal (2017)*. Quando falamos da construção de uma *acrobacia cênica*, afirmamos que a acrobacia é uma técnica circense que nos permite ressignificações em busca de novos sentidos. É nesse rumo que conduzimos o processo investigativo.

A primeira vez que ouvi esse termo foi quando Sâmia Bittencourt, nossa diretora, o utilizou para conceituar o nosso trabalho. Fiz uma pesquisa na rede para conferir se havia algum registro no uso desse termo, bem como o procurei na bibliografia levantada, nos documentários e vídeos a que assisti. Não encontrei. Falo isso não para ressaltar uma espécie de ineditismo – não há nada de inédito aqui. Inúmeras trupes e grupos circenses ao redor do mundo trabalham com os desdobramentos da técnica acrobática em suas mais diversas possibilidades para pensar suas produções.

O que mais se aproximou foi o termo *acrobacia dramática*, utilizado por Lecoq (2004), que pensou que o jogo acrobático possibilitaria a busca por um limite da expressão dramática; nesse sentido, utilizou-o como método para o treinamento do ator. O que ele defende é que, além do



trabalho com a flexibilidade, força e equilíbrio que são inerentes ao aprendizado da técnica, há a possibilidade de buscar uma justificativa dramática do movimento.

Uma ideia que, de outro modo, também perpassa o pensamento de Artaud (2006), quando fala de um atletismo afetivo, trazendo questões para pensarmos: onde se localiza o sentimento?

O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (ARTAUD, 2006, p. 157).

Essa potência do corpo é o que alimenta a linguagem circense – e é essa a nossa matéria de criação. Seguimos, portanto, buscando entre a acrobacia dramática, a que se refere Lecoq (2004), e o atletismo afetivo, a que se refere Artaud (2006), a construção de uma poética a partir da acrobacia, intentando investigar e ressignificar o repertório técnico que apreendemos nesses anos de trabalho.

No decorrer da pesquisa, também nos aproximamos dos princípios da educação somática, mais especificamente dos estudos da técnica Klauss Vianna³, e pudemos perceber que havia aí artefatos de pensamento capazes de nos auxiliar na proposta de uma acrobacia para a cena. Buscamos estabelecer um paralelo entre os objetivos da educação somática na dança e suas possíveis contribuições para a técnica acrobática circense na cena contemporânea.

Temos que, dois dos principais propósitos da educação somática seriam a de oferecer aos dançarinos, coreógrafos e professores ferramentas para: melhorar a técnica e desenvolver as capacidades expressivas. (FORTIN, 2011). São dispositivos muito abordados no campo da dança contemporânea, mas que se amplificam nas discussões a respeito do corpo cênico de forma geral, ou seja, no teatro, na performance ou no circo.

As contribuições deixadas por Klauss Vianna nos permitiram perceber que o termo *técnica*, apesar de trazer consigo uma série de códigos construídos e de sua forma verbal remeter a algo fechado, pode ser concebido e experienciado como técnica em movimento (MILLER, 2005). Dessa

3 Bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, filósofo da dança – como brincava – e, sobretudo, pesquisador e professor, Klauss desenvolveu um trabalho de movimento que atualmente é conhecido como técnica Klaus Vianna. Atuou desde os anos de 1940, quando iniciou sua carreira no balé clássico (NEVES, 200, p. 35).



mesma forma, falamos de um processo de *repetição investigativa da técnica acrobática*, na qual ela mesma se torna o caminho a ser descoberto.

É certo que todo treinamento tem consequências no corpo. Um corpo treinado com horas diárias de clássico será diferente de um corpo com treino de técnicas circenses que, por sua vez, será diferente do treino de técnicas de moderno etc. Contudo, se a própria técnica se apresenta como processo de investigação na sua construção didática, como o faz a técnica Klauss Vianna, o indivíduo já se disponibiliza de forma distinta entre outras aulas, e a sua aplicação será direcionada à pesquisa corporal em questão (MILLER, 2005, p. 28).

As abordagens aqui propostas a partir do trabalho de Klauss Vianna (MILLER, 2005; NEVES, 2008) nos permitiram estabelecer conexões frutíferas em relação ao trabalho que vínhamos desenvolvendo. Ao partirmos de nossos procedimentos e métodos de criação para traçar um processo criativo que caminhasse entre a técnica e a poética, afirmamos a acrobacia como lugar de experimentação e não só de repetição, posto que a ação investigativa do indivíduo é a do seu corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente e à própria criação, formando uma rede de percepções (MILLER, 2005). Os estudos de uma dramaturgia corporal a partir desses intercruzamentos nos motivaram a pensar a técnica acrobática não somente como o desenvolvimento de figuras fixadas em uma sequência de movimentos.

A proposição de uma *acrobacia cênica* está, portanto, fundada em processos de repetição, de reprodução do movimento até que estes se tornem diferentes, apontando para uma reconstrução. E é nesse sentido que o interesse sobre a técnica não recai sobre a virtuosidade na execução de um vocabulário de movimentos acrobáticos, mas, sim – e entrando em consonância com a técnica Klauss Vianna –, nos estímulos capazes de fazer emergir as possibilidades de conexões internas e externas ao sistema corpo, entendendo o corpo como um sistema aberto (NEVES, 2008). Nesse sentido, segundo Neves,

Klauss reconhecia dois tipos de forma: aquela preconcebida, estática, repetitiva, que é o oposto do movimento, que é vivo; e aquela que é fruto do autoconhecimento e dos espaços internos, que é viva, expressiva, que é o próprio movimento (NEVES, 2008, p. 39).



Para nós o que nos interessava era pensar: de que forma a repetição pode se dar de uma forma investigativa? Durante o processo enquanto nos debruçávamos sobre a poesia de Manoel de Barros nos deparamos com uma nova pista, que por sintetizar muito de nossas inquietações também nomeou a pesquisa. “Repetir, repetir – até ficar diferente, repetir é um dom do estilo”. (BARRROS, 2010)

ATRÁS DO MURO DO QUINTAL

Há anos a poesia de Manoel é interesse da *Cia. CLE* – e a criação desse espetáculo levou adiante uma pesquisa já iniciada no ano de 2010. Seis anos depois, retomamos o processo de rever o material de pesquisa já arquivado pelo grupo. São livros, áudios de poesias, documentários, compondo uma rica gama de referências que serviram de norte para o processo criativo.

A obra de Manoel de Barros (1916-2014), em seu horizonte repleto de possibilidades poéticas, fruto de uma natureza pensada por imagens e reveladas no universo lúdico do “idioleto manoelês”, se traduz em material de trabalho. É a partir de sua leitura que são experimentadas as qualidades, as tensões e as intenções que permeiam os gestos, os movimentos e as ações pesquisados durante o processo.

Há dois pilares principais que se erguem ao buscarmos sistematizar os métodos de investigação que nortearam as escolhas dos recursos e dos procedimentos criativos e que atuaram como meio para a construção do espetáculo, quais sejam: a pesquisa de uma acrobacia para a cena e a obra de Manoel de Barros. Destacamos também outros procedimentos investigativos que, dentro desse contexto, nos serviram como base para a improvisação: o encadeamento de elementos acrobáticos, criando sequências experimentadas a partir de diferentes qualidades expressivas do movimento, como espaço, tempo, peso e fluência (Laban, 1978) e a pesquisa de movimentos e ações a partir das imagens evocadas na obra de Manoel de Barros. Fomos arquivando as experimentações que, desenhadas e memorizadas, transformaram-se em material, objeto de



trabalho para composição da obra cênica, permitindo-nos experienciar a liberdade de utilizar esse conteúdo de formas variadas, alterando dinâmica, tempo, ritmo.

A construção de uma dramaturgia circense no trabalho da *Cia. CLE* tanto parte de adaptações e inspirações literárias, como também se dedica a investigar a possibilidade de criar signos e gerar sentido a partir de nossos próprios materiais, ou seja, buscar perceber os elementos acrobáticos em sua potencialidade de afirmação do corpo – o corpo como dramaturgia. É nesse sentido que afirmamos a força performativa do circo. O corpo como agente de comunicação e a cena compreendida como lugar físico, compondo uma poesia do espaço, produzindo imagens materiais que equivalem às imagens das palavras (ARTAUD, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo de criação do espetáculo, que se inicia por volta de setembro de 2015, nos deparamos com múltiplas possibilidades da poesia de Manoel de Barros, mas ali algo já ressaltava e para nós tornou-se central no processo de composição do espetáculo: fazer palavra virar corpo, fazer palavra virar gesto, ação, movimento. Nossos corpos no espaço desenhando a poesia. Nesse contexto libertador, que é a obra do poeta, algo nos impulsionava ao encontro e fomos, assim, aproximando a poética de Manoel de Barros à poética da linguagem circense – talvez ingenuamente, pois para o poeta essa relação é antiga quando diz que *aprendera no “Circo, há idos, que a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir”* (BARRROS, 2010, p.). Fomos juntando os cacos, os pedaços, os rastros, as pistas para pensar que, se para Manoel sua poesia deve chegar a grau de brinquedo, é em nossos corpos que essa brincadeira se materializa.

As reflexões aqui trazidas sobre e a partir do processo de composição do espetáculo *Quintal* são um mergulho em uma prática artística que há anos desenvolvemos, mas que ainda tateava uma práxis, no sentido da busca por uma discussão teórico-prática na qual apoiássemos nossas



criações. A pesquisa ampliou as discussões sobre o circo que fazemos, a partir das peculiaridades desse modo de expressão e de seus diálogos com o teatro, a dança e a literatura.

São muitas as questões que estão entre o processo criativo e o espetáculo que estreamos no dia 09 de dezembro de 2016. Fizemos a estreia em nossa sede, o Galpão da Vila, e depois uma temporada que circulou por três bairros da cidade, com o apoio da FUNARTE, através do Prêmio Carequinha de Estímulo às Artes Circenses (2015), com o qual o projeto de criação desse espetáculo foi agraciado. Mesmo após quatro apresentações, quando iniciei a escrita destas reflexões, a obra estava aberta, não se configurando como um objeto estático, mas, sim, como um processo em andamento que, ao repetir-se, torna-se diferente. Traz, assim, a estética do movimento criador como uma estética do inacabado, para sair de uma visão ingênua de uma origem da obra de arte e relativizar a noção de conclusão (SALLES, 2008, p. 26). Ainda hoje, em tempos de pandemia e isolamento social, temos pensado como apresentá-la em outros suportes. Nesse sentido, é também um trabalho que se encontra em processo, inacabado, aberto.

Este lugar em que me coloco como artista-pesquisadora me permitiu estar dentro e fora do processo criativo, dentro como intérprete e criadora e fora como pesquisadora, exigindo-me presenças diferentes. Uso as categorias dentro e fora como forma de entender essa transição e esse rigor que diz respeito à pesquisa acadêmica e que a diferencia da pesquisa de linguagem que faz parte do nosso ofício diário e cotidiano. O que descubro no decorrer da escrita é que um alimenta ao outro, uma tarefa árdua esse trânsito, porém, tem se apresentado – apropriando-se mais uma vez das imagens trazidas por Manoel de Barros e que inspiram a escrita deste estudo e a composição do espetáculo – como um terreno baldio cheio de quinquilharias que ganham importância, um quintal frutífero.

REFERÊNCIAS

- » ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, risco e arte circense*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.



- » ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- » BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- » BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e Teatro: aproximações e conflitos**. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 6, p. 9-19. nov. 2006. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288/60270> >. Acesso em: 20 ago. 2014.
- » BOLOGNESI, Mario Fernando. Astley: observações históricas sobre o circo. In: **Palhaços**. p. 19 – 56. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- » CARAMUJO Flor. Direção: Joel Pizzini. Publicado em 27 de Junho de 2015 em: < https://www.youtube.com/watch?v=63lITjD_8fw >. Acesso em: 15 jul. 2016.
- » CIRCO é... Circo. Produção: Sesc TV. Publicado em 1 de julho de 2016. color. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0> >. Acesso em: 05 abr. 2016.
- » FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartennieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Anna Blume, 2006.
- » FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N (orgs.) **O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25-42
- » GREINER, Christine. **O corpo: pista para estudo indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- » GUZZO, Marina Sousa Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Anna Blume, 2009.
- » LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- » LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético**. Trad. Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. Barcelona. Alba Editorial, 2004.
- » LÍNGUA de Brincar. Direção: Lucia Castelo Branco e Gabriel Sanna. Publicado em 23 de agosto de 2014. Color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xvz14rthe3M&t=3218s>>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- » MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que se dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo. Summes, 2012.
- » NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo, Cortez, 2008.



- » RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- » SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Anna Blume, 1998.
- » SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. São Paulo, Ed. Horizonte, 2008.
- » SILVA, Hermínia. **Circo Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.
- » SILVIA, Ermínia. **O circo sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. Dissertação Mestrado Março 1996, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.
- » SÓ dez por cento é mentira. Produção: Artesanato Eletrônico. Direção e Roteiro: Pedro Cezar. Publicado em 15 de fevereiro de 2013. color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs> > Acesso em: 12 out. 2015.
- » TELLES, Narciso. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênica: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- » VEIGA, Guilherme. **Ritual, Risco e Arte Circense**. Brasília: Editora UnB, 2008.
- » VIANNA e CARVALHO, Klauss e Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo. Siciliano, 1990.
- » WALLON, Emmanuel (Org.) **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte, Autêntica, 2009.