



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

IAGO DOMINGOS BEZERRA PINHEIRO

CIRCO-SUPORTE: POR UMA POÉTICA MATEIRAL NO CIRCO
CONTEMPORÂNEO

FORTALEZA

2023

IAGO DOMINGOS BEZERRA PINHEIRO

CIRCO-SUPORTE: POR UMA POÉTICA MATERIAL NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas de Criação e Pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P719c Pinheiro, Iago Domingos Bezerra.
Circo-suporte : por uma poética material no circo contemporâneo / Iago Domingos Bezerra Pinheiro. –
2023.
104 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de
Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.
1. Dramaturgia. 2. Circo contemporâneo. 3. Artificação. I. Título.

CDD 700

IAGO DOMINGOS BEZERRA PINHEIRO

CIRCO-SUPORTE: POR UMA POÉTICA MATERIAL NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas de Criação e Pensamento em Artes.

Aprovado em: 30/11/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho (Co-orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Emyle Pompeu de Barros Daltro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Daniel de Carvalho Lopes
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

AGRADECIMENTOS

Gostaria, primeiramente, de dedicar este trabalho a Rogério Mesquita. Rogério foi uma vítima do capitalismo, através das doenças que esse sistema nos causa. Eu espero que num possível trabalho acadêmico futuro eu não precise dedicar a um amigo querido vitimado por algo similar.

Depois, dedicar também a Ermínia Silva, grande referência para os estudos da História do Circo no Brasil, que infelizmente nos deixou em março de 2024, no período em que eu fazia as correções do presente trabalho.

Por último, mas não menos importante, dedicar também ao meu sobrinho mais novo, Jorge Telêmaco, ou Jorginho, ou coisa linda de titio. Ou qualquer outro apelido, porque ele tem vários. Te amo.

Para mim, esta pesquisa é uma celebração que iniciou em 2013, quando durante uma aula de yoga eu percebi que precisava transferir meu curso de graduação da Pedagogia para o Teatro. Hoje, 10 anos depois, eu sinto que um ciclo de fato se encerra, na promessa de que um novo possa ser inaugurado.

Assim, muitas são as pessoas às quais gostaria de agradecer. Primeiramente, à minha mãe, Marta Aurélio Bezerra, e ao meu pai, Francisco José Pinheiro. Aos meus familiares, em especial a Heráclito Aragão Pinheiro, Aparecida Silva, Margarida Pompeu, Hélio Duarte, Luzia Alves e Sebastião de Alírio. Aos meus avós, meus vinhos queridos, Maria do Socorro Batista Bezerra e Wilson Bezerra Lins. Agradecimentos também ao Instituto Dédalus, Ana Felícia Caracas.

À Gabriela Jardim, Livia Soares, João Osmar e Rafael Abreu, meus amigos mestres na arte de fazer circo.

Ao meu mestre Heber Stalin e meus colegas de turma de sapateado e da Cia. dos Pés Grandes. Gostaria de agradecer ainda a Manguezil, Sapão, Lucas Felipe, Lucas Sampaio, Kaye Djamilíá, Breno Lacerda e Mariana Chaves, que estiveram presentes no processo de Via Suspensa.

Aos meus colegas de luta nos Fóruns estaduais de Circo e de Linguagens do Ceará, onde encampamos uma luta constante para a valorização e a ampliação do fazer circense em nosso Estado.

Ao grupo CIRCUS da UNICAMP, em especial a Diego Leandro Ferreira, Rodrigo Mallet Duprat, Marco Bortoleto, Ermínia Silva. Às pessoas do Departamento de Breaking do Conselho Nacional de Dança Desportiva, em especial a B-girl Lu e família; B-boy Bispo; B-boy Kico Brown e família; B-girl Tatiane Melo.

Às e aos professores do PPGArtes do ICA/UFC, em especial à professora Thereza Rocha, que esteve presente na banca de qualificação desta pesquisa. Aos professores Alexandre Barbalho, Gyl Giffony, Cavalcanti Junior, Rafael Rolim, Tharyn Stazak, João Paulo Lima e Giovana de Paula, que estiveram no princípio da ideia do que se tornaria esse trabalho. À banca de defesa, Emyle Daltro, Tiago Fortes e Daniel Carvalho.

Agradeço ainda imensamente ao meu orientador, Héctor Briones, e ao meu co-orientador, João Vilnei, pela crença e empenho nesta pesquisa.

Agradeço também a Wellington Barbosa, Carol Nejm, Erika Brasil, Darcio Pacheco, Evandro do Espetinho, Adriano Carvalho, Eduardo Gomes, Evelyn Freitas, Paulo Edson de Sousa Lima e todos os outros profissionais que cuidaram da minha saúde física e mental durante este ciclo que se encerra.

Agradeço ainda aos grupos e produtores de conteúdo comunista, em especial ao coletivo marxista-leninista Soberana, que com sua intensa atuação na internet e ações como o programa de Saúde Mental dos Camaradas (SAMECA) oportunizou-me o encontro com a profissional Erika Bisco, psicóloga que me acompanha neste momento.

A toda equipe do espetáculo Choveu e as Nuvens Caíram no Chão, em especial a minha colega de cena, Vini Fernandes, mas também aos profissionais Yuri Yamamoto, Rafael Martins, Andréa Bardawill, Regina, Ana Paula, Jão, Tiago Campos, Tim Oliveira, Rômulo Santos, Jeane Ataíde, Carlinha, além dos técnicos que receberam nossas temporadas neste ano de 2023.

Aos meus amigos, em especial à minha melhor amiga do mundo inteiro, Raquel Franklin. À Cris Alves, Cristiellen Rodrigues e Lívia Moreira, com debates de ideias e referências. À Elisa Maria, Vinícius Mesquita, Suyane Lopes, Gabriel Martins, Jayme dos Anjos, que estiveram diretamente implicados na feitura da maquete e dos processos de filmagem. E a corretora Isadora Gurgel.

A todos os artistas que admiro, mas principalmente aos circenses que me inspiraram na infância, Aristides Ribeiro Neto e Sâmia Bittencourt. Aos produtores de conteúdos brasileiros. Em especial, gostaria de agradecer a uma pessoa que não tem a menor noção o quanto me ajuda e ajudou em diversos momentos. Obrigado, Luide Matos.

Que este trabalho sirva, de alguma maneira, à classe trabalhadora artística, em especial a circense. Que esta pesquisa possa romper os muros da universidade, chegando a outros autores desse fazer artístico, historicamente subjugados, inclusive por outros artistas, produtores e pesquisadores.

Que os capitalistas sem capital acordem de seu transe; que os reformistas abandonem a prática da conciliação e finalmente se radicalizem; que a burguesia suma enquanto classe. Que a revolução brasileira ganhe forma na organização de um movimento de massas, onde a classe trabalhadora se organize à esquerda, tome os meios de produção e o Capitalismo possa, enfim, ser superado neste país.

Venceremos.

RESUMO

A pesquisa “Circo-Suporte: por uma poética material no circo contemporâneo” consiste em refletir acerca das possibilidades cênico-dramatúrgicas do espetáculo circense, partindo do conceito de deslocamento do objeto e da função/técnica circense. Pretendemos traçar a ideia de como o recurso do suporte no circo está diretamente relacionado à corporeidade dos artistas em cena, apresentando ao final a possibilidade do recurso do Circo-Maquete como objeto artístico circense em si, bem como parte dos procedimentos metodológicos de elaboração da dramaturgia do espetáculo circense. Para tanto, investigaremos como a lógica da atração circense influenciou o movimento do Construtivismo Russo, de que forma ocorrem e ocorreram os processos de artificação a partir da conceituação de Nathalie Heinich e Roberta Shapiro, abordando a temática do movimento de formação das escolas de circo, baseado, especialmente (mas não exclusivamente), nos exemplos das experiências desenvolvidas na União Soviética a partir de 1919, e no Brasil, principalmente a partir de 1976.

Palavras-chave: dramaturgia; circo contemporâneo; artificação.

ABSTRACT

The research "Circus-Support: towards a material poetics in contemporary circus" aims to reflect on the scenic-dramaturgical possibilities of the circus spectacle, starting from the concept of displacement of the circus object and function/technique. We intend to trace the idea of how the use of support in the circus is directly related to the corporeality of the artists on stage, presenting at the end the possibility of the Circus-Maquette resource as a circus artistic object in itself, as well as part of the methodological procedures for the elaboration of circus spectacle dramaturgy. To do so, we will investigate how the logic of the circus attraction influenced the movement of Russian Constructivism, how the processes of 'artification' occur and have occurred based on the conceptualization of Nathalie Heinich and Roberta Shapiro, addressing the theme of the formation movement of circus schools, based especially (but not exclusively) on examples from experiences developed in the Soviet Union from 1919, and in Brazil, mainly from 1976.

Keywords: dramaturgy; contemporary circus; artification.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Via Suspensa	11
Figura 2 - Henrique Rosa durante o ensaio “Via Suspensa”	12
Figura 3 - Ensaio para o espetáculo “Planta Baixa”	16
Figura 4 - Hélio Oiticica.....	17
Figura 5 - Homenagem a Cara de Cavalo.....	19
Figura 6 - Piercing (1968)	19
Figura 7 - Tropicália- Penetráveis PN2 e PN3	21
Figura 8 - Incorporo a revolta (1967), de Hélio Oiticica	22
Figura 9 - A importância da palhaçaria.	31
Figura 10 - O Palhaço.....	37
Figura 11 - A Roda.....	70
Figura 12 - O Malabarista	76
Figura 13 - O Corpo-Performance.....	79
Figura 14 – A Atriz.....	81
Figura 15 – Circo-Maquete	83
Figura 16 – Rio Abajo	84
Figura 17 – O maior menor espetáculo da Terra	84
Figura 18 – Labirinto.....	86
Figura 19 – Artificação um.....	87
Figura 20 – Artificação dois	88
Figura 21 - Planejamento.....	89
Figura 22 - Miniatura.....	90
Figura 23 - Peças	91
Figura 24 – Iluminação.....	92

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OS CAMINHOS EXPERIMENTAIS DO CIRCO NO BRASIL	26
2.1	Processo de Artificação do Circo.....	39
2.2	Movimento das escolas de circo e os processos de artificação	49
3	CIRCO-SUPORTE: DINÂMICAS DO SUPORTE NO CIRCO CONTEMPORÂNEO.....	61
3.1	Deslocamento da técnica e do objeto circense e o paradigma da imprevisibilidade a partir da perspectiva do suporte	67
3.2	Circo-Maquete	82
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
	REFERÊNCIAS	98
	ANEXO A – LINKS.....	102
	ANEXO B – VÍDEOS.....	104

1 INTRODUÇÃO

Como lidar com a arte do circo e seus suportes? Ou, mais precisamente, como a montagem dos aparelhos no espaço influencia na criação da dramaturgia do espetáculo circense? Neste sentido, é possível um pensamento-ação suporte para o circo que nos forneça outras e até novas práticas dessa arte?

Figura 1 - Via Suspensa.



Fonte: acervo do autor.

Munido destas perguntas, apresentamos aqui a proposta desta pesquisa que consiste em refletir acerca das possibilidades cênico-dramatúrgicas do espetáculo circense, partindo do conceito de deslocamento do objeto e da função/técnica circense: é no deslocamento do uso habitual dos objetos no contexto circenses, como se verá nos exemplos elencados no decorrer desta dissertação, que se percebe uma força poético desses elemento (suporte), a tal ponto que são capazes de constituir uma força dramatúrgica nas artes do circo.

Pretendemos traçar a ideia de como o recurso do suporte no circo está diretamente relacionado à corporeidade dos artistas em cena, já lançando aqui à pessoa leitora a ideia do conceito Circo-Suporte. Apresentamos ao final a possibilidade do recurso do Circo-Maquete como um desdobramento dessa ideia e parte dos procedimentos metodológicos de elaboração da dramaturgia do espetáculo circense que, pela dinâmica do processo de criação desta maquete, além de possibilitar de perspectivar ações cênico-físicas no circo, pode também ser afirmada como um objeto artístico em si.

Figura 2 - Henrique Rosa durante o ensaio "Via Suspensa".



Fonte: acervo pessoal do autor.

A proposição aqui apresentada é a continuidade do o experimento cênico “Via Suspensa¹”, onde pesquisamos subsídios para cunhar o conceito de mapa técnico circense. Naquele trabalho foi proposto a formação de um grupo para investigação das possibilidades de deslocar os objetos e funções circenses dos seus cotidianos cênicos. Considerei como “objetos e funções circenses” elementos que influenciam ou compartilham diretamente da técnica do Circo em cena, envolvendo as técnicas dessa linguagem, seja na acrobacia (equilíbrio, dinâmicos, solo, aéreo, individual, duo, trios, grupos), manipulação de objetos (malabares, antipodismo, ilusionismo etc), comicidade ou hibridismo de linguagens cênicas (dança, atuação e música), apresentação e contrarregragem (lonjeiros, barreiras e assistentes).

Para o trabalho cênico, escolhemos dar ênfase à corda lisa, aparelho circense geralmente montado em suportes fixos verticais (treliças ou vigas, por exemplo), acompanhado de sistemas montados com fitas, mosquetões e cordas de segurança. Por sugestão de uma colega artista, no início daquele trabalho trouxemos o aparelho para o chão, onde a função dos suportes foram exercidas, nesse caso, pelos colegas de cena. O processo nos obrigou a investigar técnicas ligadas principalmente ao equilíbrio horizontal, com interações de portagens: modalidades acrobáticas praticada em duos, trios ou mais pessoas (sem um limite aparente de participantes),

¹ “Via Suspensa” fez parte do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para o processo de graduação de licenciatura, com habilitação em Teatro, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). O trabalho foi realizado durante a disciplina de Práticas de Encenação no ano de 2019, o qual analiso em escrito no formato de monografia intitulado “Terceira via: Cartografia de Mapas Efêmeros para os processos de invenção em Circo”, concluído no final daquele mesmo ano.

onde são exploradas tanto figuras estáticas (isométricas), como movimentos dinâmicos (isotônicos), tanto no solo como em aparelhos (no piso, em corda, tecido, trapézio, banquilha etc).

Na portagem, geralmente as funções são divididas em “portô” (do francês *porteau*), artista geralmente de constituição física mais avantajada, cuja função é a de apoiar, equilibrar e impulsionar o volante em exibições aéreas e de solo, constituindo a base; e “volante” (*lancé*), artista geralmente menor e de menor peso que o portô, que realizam as figuras estáticas ou movimentos acrobáticos dinâmicos.

Devido ao risco implicado na prática circense — e aqui falando especificamente das acrobacias —, existe a necessidade de decupar o movimento, processo que funciona como a cartografia do percurso para realização das acrobacias: estudando passo a passo, o circense constroi seu mapa através de uma gramática de ações — dinâmicas ou estáticas — para lograr seus feitos.

Dessa forma, facilita ao acróbata projetar a própria imagem antes de realizar um truque ou acrobacia, seja no aprendizado de um novo movimento ou no aprimoramento de seu repertório. Esse recurso serve como uma forma de entender o corpo em simbiose com a técnica, ou a formação desse corpo-técnico, e para que o artista tenha confiança de executar seus movimentos treinados à exaustão, elaborando dessa forma um repertório técnico-gramatical.

Na contemporaneidade, temos aparatos para registros visuais de imagem e vídeo facilmente à mão pelos smartphones. Altamente difundidos, os aparelhos carregam câmeras e possuem armazenamento, possibilitando visualizarmos a própria imagem, gravando vídeos ou fotos de forma rápida, a partir dos quais podemos analisar a técnica necessária para melhorar cada movimento (um joelho que precisa esticar mais, os braços estendidos, torções dos ombros para fora ou para dentro, segurar mais o abdômen, aerodinâmica, velocidade etc).

Em relação a modalidade a Corda Lisa — aparelho que funcionou como força motriz do experimento —, explorei esse objeto circense nos últimos anos com ênfase às acrobacias aéreas a partir de truques dinâmicos, executando balanços em uma corda de ponto fixo, onde todo meu corpo é segurado apenas pelas mãos em grande parte dos movimentos. São balanços laterais, com troca e inversões de planos, de costas para a corda, em diagonais, enfim, diversas formas.

Durante esse tipo de treinamento, por vezes é necessário elaborar uma plano de

composição, prévia a execução da sequência de movimentos: quantos balanços, de qual lado iniciar, como iniciar, em qual direção posicionar o corpo, qual mão irá segurar mais alto na corda e compreender de quais maneiras deve se metamorfosear durante a execução do movimento a fim de completar o truque — um roteiro de repertório técnico-gramatical.

A complexidade dos movimentos é ampliada, certamente, pelo fator de risco, que se relaciona com o desafio da gravidade, do peso e da dinâmica dos movimentos, além da força, não apenas das mãos, mas dos ombros, costas, abdômen, dos quadríceps e glúteos, tudo para que a dinâmica do movimento seja aproveitada.

O repertório técnico-gramatical adquirido a partir das experiências nos treinos é o que permite ao artista construir e visualizar o mapa técnico de sua performance e explorar um futuro de riscos controlados. Esses mapas são, no entanto, testados no momento presente da realização de um novo movimento. Sempre que se realiza um truque, a possibilidade do risco volta à tona. É necessário ao artista confiar na sua capacidade de execução e, ao alcançar esse patamar, o circense atinge um estágio de metaestabilidade².

Mapa técnico é, portanto, o conjunto de repertórios técnico-gramaticais disponíveis ao artista para a realização de sua obra, que por sua vez são as codificações de movimentos, gestos e ações que se repetem e podem ser reprisadas para a realização de novas cenas, o que confere ao artista o estado de metaestabilidade em seu fazer.

O grupo formado para a realização do experimento cênico, ao final, integrou seis pessoas, sendo três circenses, dos quais dois já haviam experimentado técnicas acrobáticas; um músico multi instrumentista, responsável pela trilha; um técnico de audiovisual, responsável pelos registros videográficos que serviram de material tanto durante o processo, como para análise escrita; e ao final uma iluminadora, quem elaborou e operou da luz no trabalho aberto ao público.

A presença de todos esses profissionais contribuíram para constituir um sentido cênico ampliado (expandido) desta dinâmica-suporte destes elementos circenses. O diálogo dos movimentos com a trilha ao vivo, por exemplo, e a posterior análise delas através dos registros videográficos foram etapas importantes para a reflexão da poética que estava sendo construída e para a elaboração do trabalho cênico. Por último, a luz, que chegou apenas ao final do

²Conceito emprestado das pesquisas cartográficas. É retomado no Capítulo 2, subdivisão 1, “Deslocamento da técnica e do objeto circense e o paradigma da imprevisibilidade a partir da perspectiva do suporte”.

processo, trouxe o recorte necessário para ampliar os detalhes de cena os quais queríamos destacar, compondo a dramaturgia de *Via Suspensa*.

Para realizar esse processo, escolhi trazer conceitos e exercícios livremente inspirados em técnicas estudadas durante o período de graduação e diversas disciplinas, principalmente Contato Improvisação³ e Viewpoints⁴.

Ao experimentarmos movimentos com a corda no chão, os corpos dos artistas precisavam se adaptar a todo instante. A cada movimento era necessário atenção e negociações para a execução de um novo gesto, e a forma como a corda estava ancorada — fosse com as mãos, amarrada à cintura ou na horizontal a uma viga, por exemplo — exigia diferentes formas de resistência dos participantes. Constantes mudanças de eixo, força e comunicação verbal e visual foram aspectos imprescindíveis no processo de invenção das cenas e elaboração de todo o experimento.

Em certos momentos, recorremos à música como guia de determinadas etapas da criação, onde deveríamos ouvir a trilha e buscar realizar as movimentações em seu ritmo, fossem já ensaiadas ou improvisadas. Em outros, como exercício, o músico deveria buscar encontrar o ritmo que o grupo propunha, o que poderia causar diversos conflitos, já que éramos três (3) acrobatas em cena e apenas um (1) músico. Ou estávamos os acrobatas muito afinados entre nós, ou o músico precisaria escolher uma forma determinada de seguir o ritmo proposto para a trilha.

Os conceitos e exercícios aplicados ao trabalho vinham também de um acúmulo de experiências que tive junto ao Coletivo Quintal⁵ (2015-2017), onde exercia a função de preparador cênico. Nos estudos junto ao Coletivo, estive interessado em experimentar o tecido e a corda de maneiras que não eram comuns em minhas experiências até então, fosse como aluno ou como espectador — uma necessidade artística que surgiu da vontade de lidar com os

³ “Contato Improvisação” é uma forma de dança improvisada, que se desenvolveu a nível internacional a partir de 1972. Proposta por Steve Paxton, bailarino e coreógrafo norte-americano, iniciou esta forma de movimento, utilizando a sua formação anterior em Aikido. A técnica envolve a exploração do corpo humano em relação a outros corpos usando os princípios da partilha da consciência do peso, do toque e do movimento.

⁴ “Viewpoints” (do inglês, pontos de vista), sistema de composição cênica desenvolvido originalmente por Mary Overlie, e adaptado por Anne Bogart e Tina Landau para a atuação.

⁵ Grupo fundado em 2015 por mim e outros colegas de turma das aulas livres de Circo Integral, dirigido à época pela professora da turma, Gabriela Jardim, com encontros primeiramente no Teatro das Marias (atuou de 2006 a abril de 2018 em Fortaleza) e, depois, no espaço Quintal Aéreo.

aparelhos circenses na construção dramática dos espetáculos para além da virtuosidade acrobática.

Em um ensaio para a remontagem do espetáculo “Planta Baixa” (2015-2017), por exemplo, propus que a portô do grupo estivesse pendurada pelos quatro membros em quatro diferentes tecidos, e dessa figura desenvolvemos uma movimentação relativamente inusitada para o que se faz comumente com esta prática de circo que tínhamos como referência. A postura descrita para a portô implica na impossibilidade dela poder utilizar plenamente seus braços e pernas nas acrobacias em conjunto, e a cena foi construída sem, necessariamente, se tratar de movimentos acrobáticos já codificados.

Figura 3 - Ensaio para o espetáculo "Planta Baixa".



Fonte: acervo pessoal do autor.

Para além das investigações técnicas, a lógica circense nesse experimento também é alterada: a ordem comum da técnica de portagem para acrobacia aérea seria “suporte, aparelho, portô, volante”; no experimento descrito, a ordem se modifica para “suporte, aparelho-portô, portô-suporte, volante”, combinando as funções “aparelho-portô” e “portô-suporte”.

Estávamos quatro artistas pendurados cada um em um tecido, que balançavam em um eixo principal. Acostumados a realizar técnica acrobática em eixo vertical estático, com as investigações em balanço precisávamos adaptar as formas de montagem dos truques nos ensaios. Com a presença do público, essa cena sofreu uma nova mudança. Durante um ensaio

aberto realizado em 2016, eu e meu colega de cena, Alex Melo, éramos os mais próximos do público presente e a cada balanço na direção da plateia passávamos com partes do corpo bem próximas às cabeças das pessoas ali sentadas, o que obrigava a ambos (nós e o público) a realizar movimentos no intuito de desviar uns dos outros.

Deslocar os objetos e funções circenses, nesse caso, oportunizou-nos experienciar e reconstruir nossos mapas técnicos para essa cena, evidenciando o treinamento circense como ampliação das perspectivas dramáticas, e não como um processo necessariamente voltado a formação do especialista circense⁶.

A experiência descrita no processo de Planta Baixa ainda tratava dos aparelhos aéreos em seu cotidiano circense: pendurados pelo menos a 5 metros de altura, em um ponto fixo. De volta para o experimento de Via Suspensa, trazer a corda para o chão era uma ação ainda mais radical, considerando-se que trabalhar com o aparelho no solo questionava a estrutura dos números aéreos e a relação do cordista com o objeto circense.

Figura 4 - Hélio Oiticica



Fonte: Acervo do Arquivo Nacional.

A principal referência que inspira as investigações para o trabalho desenvolvido junto ao coletivo é o artista brasileiro Hélio Oiticica. Hélio surge por um acaso no meu percurso acadêmico, em uma conversa informal com uma amiga que havia se encantado pelo trabalho

⁶ No circo-família, o especialista é um circense contratado, formado em outra lona ou escola, para execução de números específicos e para partilhar de funções internas do circo.

dele, principalmente pela série dos Penetráveis e dos Parangolés, momentos da carreira do artista que intensificam sua pesquisa em relação aos suportes nas artes plásticas.

Assim, busquei fazer um paralelo com as experimentações propostas pelo artista carioca, evidenciando as relações de suporte e materiais com os artistas — nesse caso, os acrobatas aéreos — na linguagem circense.

Nascido em 26 de julho de 1937, no Rio de Janeiro, e que veio a falecer no dia 22 de março de 1980, aos 42 anos, Oiticica foi um exemplo de artista que experimentou e teorizou também na escrita grande parte do seu trabalho.

Dessa forma, seus processos podem ser amplamente estudados, tanto através da análise da observação/experimentação das suas obras por outros artistas e teóricos, tais como AGUILAR (2015) e JACQUES (2011) — nesse caso, especialmente sobre a série *Parangolés*, que será esmiuçada adiante —, mas também pelos textos escritos de autoria do próprio artista carioca. Um dos exemplos de produção escrita do próprio artista foi o livro póstumo publicado sob o título “Aspiro ao Grande Labirinto”, (1986), com organização de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão.

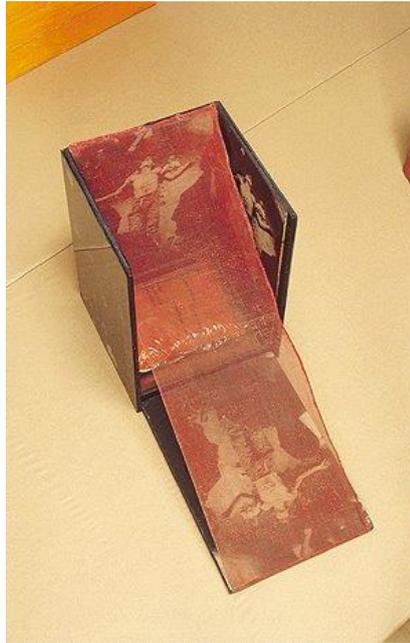
No livro são reproduzidos trechos escritos entre os anos de 1954 a 1965 de um diário mantido por Oiticica, no qual constam relatos sobre suas experimentações e trabalhos, além de poesias, fotos e artigos, onde é possível observar as dúvidas e mudanças de sua prática artística que levaram ao desenvolvimento de sua prática e teorias em artes. Como afirmou o autor:

22 de Fevereiro 1961

Esse diário é, para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou ideias, o que sei é que é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de ideias são mais importantes. São, pelo menos, menos “racionais” e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do “sublime” e para mim toda grande expressão de arte aspira ao sublime. (OITICICA, 1986, p. 30)

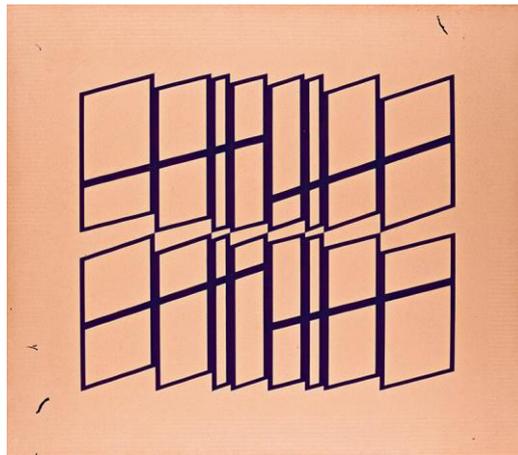
O diário serve para o artista como um método de reflexão sobre suas experiências, uma escrita em fluxo livre, seja algumas vezes antecipando ideias, seja em outros momentos refletindo acerca de trabalhos já executados.

Figura 5 - Homenagem a Cara de Cavalo.



Fonte: acervo Arte Brasileira 1960.

Figura 6 – Piercing (1958).



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM Rio. Foto Vicente de Mello.

O conceito de “sublime” aparece no texto acima relacionado a algo “menos racional” e “mais espiritual”, como escreve o próprio autor, “cheias de fogo e tensão”. É possível observar que Oiticica faz desde os primeiros registros apresentados neste livro um esforço em alcançar uma arte apartada da racionalidade e negando a materialidade, enfatizando uma tendência que ele enxergava de experimentações metafísicas pelos artistas do século XX

no intuito de alcançar o conceito de sublime. Essa relação da produção da sua obra com métodos pensados para deslocar o artista da racionalidade vai se manifestar novamente no diário de Oiticica em 12 de novembro de 1965, por exemplo, ao explicar sua aproximação com a dança, principalmente o samba:

[...] me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do mito, uma retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte.. [...] (OITICICA, 1986, p. 72)

O artista carioca pautou sua pesquisa inicialmente a partir de quatro aspectos dentro da linguagem das artes plásticas: cor, tempo, espaço e estrutura. Para Oiticica (1986), o samba é “oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas” e responsável por “demolir” seus preconceitos e estereótipos. É o encantamento pelos movimentos desse ritmo, incentivado pela vontade de “libertar a cor”, de “levar a pintura para o espaço”, que modifica o rumo de suas criação e análises, explorando novas formatações de suporte para além do par quadro/cavalete no percurso de Oiticica.

O corpo fará parte da obra para o artista, agregando a corporeidade humana à função de suporte ao exercer esta função. É justamente esta força corpórea que interessa para pensar a força poética do suporte no circo, e era essa relação que inspirava as investigações da nossa pesquisa “Via Suspensa”.

O contato do autor com a corporeidade do samba e suas experiências com essa manifestação resultaram em influências que modificam sua maneira de pensar seus conceitos nas Artes Visuais. Para JACQUES;

A descoberta da imanência por Oiticica fez-se, portanto, por intermédio da dança, ou, antes, das imagens provocadas pelos movimentos da dança, que mudam continuamente, passando por vários estágios intermediários (estar). Da temporalidade da dança, ou do cinetismo dos gestos provocados pelo ritmo do samba, resulta uma fragmentação de imagens que desestabiliza a própria noção de arte e de criação artística em Oiticica. (JACQUES, 2011, p. 35)

Se antes havia uma certeza acerca das “formas originárias” como matriz do fazer do artista, onde este destacou que possuíam mais força por serem estáticas, “enunciadora do mais profundo silêncio” (OITICICA, 1986), no espaço de 6 anos de diferença (1959 a 1965), as suas experiências com o samba, “a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo que se externa como característica de grupos populares”, onde “quanto mais livre a improvisação, melhor”, vão mudar profundamente os conceitos de Oiticica.

Figura 7 – Tropicália- Penetráveis PN2 e PN3.



Fonte: acervo Arte Tropical.

Um destes indícios de influências é apontado pelo curador Tomás Toledo⁷ e pode ser encontrada no *Metaesquema* “Piercing” (1958). Toledo afirma em vídeo ser possível observar na obra “retângulos e quadrados se mexendo, se roçando um nos outros, fazendo referência também a uma possível conexão entre os corpos, a um possível roçar entre os corpos em uma dança” (2021). Ainda de acordo com o curador, os Metaesquemas fariam parte de um processo de transição para os *Núcleos*, *Penetráveis* e *Relevos Espaciais*.

Essa série de quadros em cartões apresenta ainda trabalhos mais “duros” e bidimensionais, porém apontando para diversas experimentações, como os efeitos óticos, composições cromáticas, efeitos de assimetria e simetria, que vão trabalhar aspectos tais como ritmo, vibração e movimento nas obras de Oiticica.

Para o artista carioca, as convergências das experiências com o samba resultaram nos *Parangolés* que “influenciou e mudou o rumo de Núcleos, Penetráveis e Bóides” (OITICICA, 1986, p. 73). Além destas pesquisas de expressões de arte de Oiticica, o artista havia elaborado também os Metaesquemas e os Relevos Espaciais — estes são similares aos Núcleos, porém condensados em um único objeto suspenso. Cada uma daquelas expressões da

⁷ Tomás Toledo é curador do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e foi um dos responsáveis pelo processo de curadoria em parceria com Adriano Pedrosa da exposição “Hélio Oiticica: A dança na minha experiência”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), no período entre 12 de dezembro de 2020 e 07 de março de 2021. De acordo com o site do MAM, a exposição “apresenta um panorama da obra experimental e inovadora de Hélio Oiticica (1937-1980) à luz de sua relação com a dança, a música, o ritmo e a cultura popular brasileira”.

arte de Oiticica apresenta pesquisas de experimentações que modificam a estrutura dos suportes de suas obras, um aspecto de investigação que se mostra caro ao autor.

Interessa a essa pesquisa relacionar as corporeidades experienciadas pelo artista carioca e a relações com os materiais, com foco nas transformações dos suportes que este realizou dentro do seu percurso, em paralelo com a relação do suporte para o desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo e a corporeidade dos artistas circenses, influenciado pela configuração do espaço.

Figura 8 - Incorporo a revolta (1967), de Hélio Oiticica.



Fonte: fotografia de Claudio Oiticica, circa 1968.

O segundo aspecto é a aplicação dos termos “dramaturgia circense” e “circo contemporâneo”. Ainda que haja certa resistência por parte de alguns pares com o termo — constatada principalmente em conversas informais, seja com circenses inseridos ou não no âmbito acadêmico —, esta não me parece mais uma escolha, mas sim uma ação que já está em curso nos diferentes contextos acadêmicos ao redor do mundo. Há autoras e autores na Bélgica, França, Austrália, Estados Unidos, Argentina e no Brasil inclusive, para citar apenas alguns países, que já desenvolvem pesquisas e estão escrevendo trabalhos (artigos, dissertações, teses, livros) tratando do Circo em sua perspectiva contemporânea. E mais: alguns já propõem correntes dentro dessa mesma perspectiva.

Ademais, a ação de investigar o Circo sob a ótica contemporânea não se traduz atualmente de forma exclusiva em uma vontade de romper com a tradição circense, como, de

acordo com Bolognesi (2018), propuseram alguns dos fundadores das escolas circenses na França na década de 1980.

O circo, que, como veremos mais adiante, tem a inovação atrelada a sua tradição, já transitou (e transita) entre ruas, prédios, galpões, lonas, balões, cafés, cabarés e castelos no seu período Moderno, e que em seu período atual propõe performances no alto de prédios e torres, em montanhas, precipícios, árvores, parques, pavilhões, escolas, academias, espaços de aulas de variadas práticas corporais, e, mais intensamente nos últimos anos, na internet.

Para embasar as argumentações aqui expostas, esta dissertação realiza uma pesquisa que considera também textos da História do Circo, no intuito de perceber como o circo foi sendo gestado e modificado, tanto no caráter das ações cênicas como no espaço físico ocupado pelo espetáculo. Quais circunstâncias implicaram nas suas modificações? O que foi inventado ou adaptado a partir dessas situações? E quais implementações modificaram o espaço destinado ao espetáculo? Neste percurso de escrita, foi necessário operar alguns saltos temporais para explorarmos as questões específicas desta dissertação.

Esse é um esforço coletivo encampado por diversas e diversos pesquisadores no Brasil e no mundo para demarcarmos também as diferenças dentro da própria linguagem circense. Por mais que nós, artistas circenses, oriundos ou não de um circo-família⁸, identificamo-nos com a mesma linguagem artística (o Circo), as formas de produção e estéticas são distintas, porque os interesses e origens dos seus fazedores também são. As necessidades de se produzir circo para alguém nascido em uma lona diferem de quem começou suas práticas dentro de uma escola, uma academia ou galpão, e que se difere ainda das pessoas que aprendem através de encontros em praças, semáforos e nas ruas das cidades.

Com o prolongamento da estadia das trupes nas cidades durante o século passado, muitas formas de produção para além do espetáculo e da festa circense foram gestadas e, posteriormente, aprofundadas com o movimento de criação de escolas de circo em diversos países, momento que intensifica uma mudança estrutural na forma de transmissão do saber circense.

⁸ O conceito de “circo-família” é proposto pela pesquisadora Ermínia Silva em seu trabalho de mestrado (1996) e pretende esmiuçar as relações familiares e de trabalho na formação dos circos itinerantes no Brasil, a partir de estudos históricos dos séculos XIX e XX, além de entrevistas com circenses oriundos dessa conformação artística-familiar.

Essa mudança vai acarretar, como veremos adiante, em novas formas também de produção e de fruição. Apostilas de acrobacia, textos acadêmicos, livros de histórias, memórias, contos, desenhos, vídeos (tutoriais, de números, espetáculos, entrevistas, documentários), animação e intervenção em festas, festivais, confecção e compra de aparelhos, aulas — são praticamente infinitas as possibilidades de fruição da linguagem circense que foram gestados nas últimas décadas pelos circenses para o público, que antes estavam resumidas quase que exclusivamente ao espetáculo pronto. A cada vez que um circense gesta uma nova forma de produção de seu trabalho, é inventada também uma nova forma de fruição.

Cada nova forma contribui para a expansão técnica e estética e de atuantes na linguagem. Ainda que de forma incipiente, já começa a se falar desde a década passada — mas aprofundada devido às necessidades impostas pela pandemia de Covid-19, e que teve seus períodos mais urgentes em picos durante os anos de 2020 e 2021, com algumas medidas de distanciamento impostas e/ou respeitadas até o início de 2022 —, por exemplo, no termo “vídeo-circo”: uma modalidade audiovisual similar à videodança, que já vem desenvolvendo a mais tempo essa relação com as câmeras em favor de sua linguagem. É necessário ressaltar ainda que parte da pesquisa aqui apresentada também foi desenvolvida durante o período da pandemia de Covid-19. As formas propostas, a maneira de analisar e estudar as questões, portanto, estão diretamente influenciadas por esse período.

Essa expansão técnica apresentada no início do parágrafo anterior vai agregar, logicamente, novas formas de fazer, mas também de identificação. Os circenses oriundos do movimento de escolas de circo buscam formas distintas de expressão artística daqueles que realizam suas práticas sob as lonas itinerantes para se identificarem, por exemplo. Nesse processo vão sendo adotadas novas terminologias, como no caso do que vem se reivindicando como Circo Contemporâneo, para usar os termos da autora VASCONCELOS-OLIVEIRA (2022).

Para poder articular as questões, termos e ideias elencadas acima, este trabalho se divide em capítulos: o capítulo 1 está dividido em três partes, sendo que a primeira apresenta uma breve análise de como se desenvolveu a pesquisa circense no país, levando-se em consideração as influências artísticas e a produção acadêmica no Brasil relacionada ao Circo, bem como a forma que a lógica da atração circense influenciou o movimento do Construtivismo Russo.

Na segunda parte, estão esmiuçados os processos de artificação a partir da conceituação de Nathalie Heinich e Roberta Shapiro, e que dá sustentação teórica para a terceira parte, abordando a temática do movimento de formação das escolas de circo, baseado nos exemplos das experiências desenvolvidas na União Soviética a partir de 1919, e no Brasil, principalmente a partir de 1976. O percurso desse capítulo toma como atravessador principal a questão da lógica da atração na construção do espetáculo, como sinal da dinâmica ou força poética que emerge da própria materialidade do suporte nas artes circenses.

O capítulo 2 também é dividido em três partes/tópicos: na primeira, apresenta-se o termo Circo-Suporte, admitindo um conceito de dramaturgia circense em consonância com experiências desenvolvidas por construtivistas russos, principalmente Meyerhold e Maiakóvski.

A segunda parte compreende uma análise dos conceitos de deslocamento da técnica circense e do objeto circense, apresentados ao longo desta, e o paradigma da imprevisibilidade a partir da perspectiva do suporte, tomando como base o trabalho “Mundo Interior”, parceria da companhia JGM e da Cia. O Último Momento, com direção de João Garcia Miguel e interpretação de João Paulo Santos (Lisboa-PT).

A terceira e última parte apresenta a perspectiva do recurso da maquete como potencial criativo e metodológico intitulado de Circo-Maquete, o qual foi criado especialmente para o processo teórico-prático empreendido nesta dissertação, para indagar na força poética, sensória e dramaturgicamente do suporte nas artes do circo. Com ele, demonstramos uma série de experimentações baseadas em cenas do espetáculo supracitado.

Por último, na conclusão deste trabalho expõe as perspectivas de futuro e lacunas que poderão ser desenvolvidas em pesquisas futuras. Como tornar o Circo-Maquete mais acessível em termos práticos, financeiros, por exemplo? Em que ele pode contribuir acompanhado de um processo de criação de um número ou espetáculo circense?

É necessário ressaltar que serão efetuados alguns saltos históricos, principalmente no capítulo 1, a fim de explicitar especificamente pontos relacionados aos temas desta pesquisa, principalmente àqueles que estão ligados à materialidade dos objetos e suportes do trabalho circense. Cada uma dessas escolhas está baseada em como um destes pontos contextualiza os conceitos aqui levantados.

2 OS CAMINHOS EXPERIMENTAIS DO CIRCO NO BRASIL

Em 2016, iniciei os estudos que dariam origem à monografia para o processo de graduação de licenciatura em Teatro. À época constatei a escassez dos estudos específicos sobre dramaturgia e processos de criação em Circo no Brasil⁹. Além da dificuldade que havia de encontrar nos repositórios das universidades, públicas ou particulares, federais e estaduais, de acordo como Machado, Franca e Bortoleto (2015, p.2), a maioria das temáticas pesquisadas até aquele ano eram “registro de repertório e de aspectos pedagógicos”, “história do circo” e “análises sobre o circo social”.

Durante a realização daquela pesquisa, por exemplo, foi possível encontrar apenas um trabalho que tratasse sobre o Estado da Arte do Circo, especificamente no Brasil. O artigo “O Circo no Brasil — Estado da Arte” (2010), de autoria de Gilmar Rocha, compreende o período entre os anos de 1920 e 2010, principalmente a produção realizada pelos programas de pós-graduação *stricto sensu*. Neste trabalho, o autor afirma que poderia estar se formando, no momento da publicação daquele artigo, “um ‘novo objeto’ no campo científico¹⁰ no Brasil”.

Sob uma perspectiva de Silva (1996), ROCHA (2010) salienta ainda que, a despeito do crescimento evidente de trabalhos no âmbito acadêmico até o ano de 2010, e das diferentes abordagens temáticas, em muitos trabalhos a linguagem circense estava tratada em segundo plano, utilizada como meio para pensar e refletir sobre outros objetos de pesquisa (como a poesia, o cinema, o teatro), e não sobre o Circo em si.

O autor demonstra também preocupação em relação a divulgação da pesquisa acadêmica do Circo, mais do que propriamente sua produção, haja vista que “[são] poucos os trabalhos que se tornaram livros durante esse período”, o que pode nos fazer inferir que o autor considera que a sociedade civil em geral poderia ter um acesso mais facilitado ao livro do que a trabalhos acadêmicos. Ademais, em comparação a outras linguagens artísticas, o Circo dispunha até aquele momento de uma produção escassa no Brasil. Para reforçar seu argumento, Rocha traz o exemplo do apoio estatal para o desenvolvimento da linguagem em outros países:

À primeira vista, a razão principal pela qual o circo não seduziu os pesquisadores e o mercado editorial até então tem relação com o estatuto do circo no país.

⁹ No Brasil, as pesquisas acadêmicas relacionadas aos processos de criação em Circo, são recentes, mas pode-se citar alguns exemplos, como: Guzzo (2009); Machado, Franca e Bortoleto (2015); Garcia (2017); Henning (2018); Stoppel (2017); Peixoto (2013); Franca (2016); Oliveira, 2020 e 2022; Massa e Ponsi (2020).

¹⁰ Iremos adotar daqui em diante o termo “acadêmico” no lugar de “científico” para os escritos os quais o autor analisa nesse artigo.

Historicamente, comparado aos Estados Unidos, França e Rússia, no Brasil, o circo não gozou de apoio e prestígio junto às políticas oficiais, embora despertasse a atenção das populações locais por onde passava. (ROCHA, 2010, p. 51)

No Brasil do século XX, ainda de acordo com Rocha (2010), parte da elite intelectual¹¹ desprezou o circo como manifestação cultural, enquanto outra parte rebaixou-o a uma arte “menor” por sua proximidade com as periferias e as localidades rurais. É importante perceber que este argumento, além de reprimir a produção circense, desconsidera a riqueza cultural desenvolvida por grupos oriundos das periferias e das localidades rurais. Mas não se trata somente de uma questão de riqueza cultural: há certo intelectualismo que despreza toda dinâmica da lógica da atração implicada no circo, desse impacto sensorial, praticamente fisiológico ao lidar com a reprise grotesca do palhaço, o espanto com os profissionais da contorção ou o encanto com as técnicas de ilusionismo e prestidigitação, por exemplo.

Essa forma de buscar minorar o Circo já acompanhava os debates sobre a linguagem no país desde o século anterior. João Caetano, por exemplo, ilustre nome do Teatro no Brasil no século XIX, sugeriu algumas sanções ao Circo, como nos revela Silva (2003). Em 1862 o teatrólogo aderiu ao discurso do circo como:

[...] “diversão descompromissada e sem caráter educativo, afastava as pessoas dos teatro”, e dirigiu uma carta ao Marquês de Olinda, apresentando sugestões para a “regeneração” de um teatro nacional considerado em franca decadência. (SILVA, 2003, p. 54)

Para Caetano, o teatro deveria ser resguardado “de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados”, as quais apenas deveriam trabalhar nos dias de “teatro nacional”, mediante pagamento de impostos. (SILVA, 2003, p. 54). Caetano demonstrava ser “conhecedor do debate do final do século XVIII e início do XIX, na Europa”, compactuando da ideia que o Circo representava uma “violação” dos palcos teatrais e considerados “concorrentes terríveis” (SILVA, 2003, p. 54).

De acordo com FERREIRA (2010), no ano de 1868, na Rússia, funda-se o primeiro circo daquele país, na cidade de São Petersburgo. Mais tarde batizado de o Circo de Moscou, seguia o modelo de circo fixo e “apresentava-se como um dos maiores e mais suntuosos”:

[...] Esta herança influenciará diretamente os intelectuais russos, estes visavam à reformulação estética do teatro e do cinema e demonstravam um grande interesse pela arte do picadeiro. Após a Revolução de 1917, o circo é estatizado e passa por um

¹¹ “Possivelmente, isso contribuiu para a percepção de Magnani (1980) sobre o circo como ‘cultura de gente pobre’; quiçá, levou Barriguelli (1974) a situá-lo como expressão cultural alienada e típica do mundo rural. Também as relações do circo com outras formas de manifestação cultural parecem contribuir para esse desprestígio.” (ROCHA, 2010, p. 52).

período de conservação e atualização. Adota o modelo de circo internacional, com representantes de diversas famílias e artistas de países diferentes, o que proporciona uma expansão de mercado e a sua valorização pela grande massa de espectadores. (FERREIRA, 2010, p. 19)

Ou seja, enquanto no Brasil, os intelectuais exerciam críticas fortes à possível degeneração que o Circo poderia causar ao Teatro, na Rússia os diretores entendiam a linguagem e seu intercâmbio como uma potencialidade para ambas as linguagens artísticas.

O circo é um ponto de confluência entre todos estes itens e exerce um verdadeiro fascínio entre artistas e poetas da Rússia, ganhando lugar de destaque e investimento. Vive um período de teatralização e intensa politização, sendo reorganizado sob o controle do Estado. Não por acaso exerce uma grande influência em pintores, dramaturgos, encenadores, atores, cineastas e poetas: Constantin Stanislávski, Anton Tchékov, Taírov, Máximo Gorki, Serguei Eisenstein, Vsévolod Meyerhold, Maiakóvski... (FERREIRA, 2010, p. 19)

Parece-nos evidente que, enquanto na Rússia Soviética houve esse processo de valorização do Circo — levando a toda uma revisão dos procedimentos criativos e ampliando toda a força gestual, sensória e cênica nas artes do teatro, com seus alcances também na literatura e no cinema —, no Brasil, no entanto, o pensamento e as atitudes de tais intelectuais viria a influenciar na produção de trabalhos escritos, tanto em volume de material como no teor do que seria produzido, em jornais, revistas e nas universidades sobre o Circo nos anos seguintes.

Por outro lado, de acordo com SILVA (1996), até o período a partir da década de 1960 e 1970, não fazia parte da dinâmica dos circenses brasileiros perpetuar registros sobre suas histórias de vida ou trabalho, sendo raro os registros escritos de árvores genealógicas ou origens familiares, ainda que existam exemplos de escritos, “fotografias, recortes de jornais e alguns livros de circenses”.

Por que o circense não considera relevante este tipo de registro? Diferentemente de seus descendentes, os “tradicionais” dizem que o único e importante registro de sua história, que “deixavam de herança” para seu filho, era o saber circense transmitido através dos seus ensinamentos e registros pela sua memória. (SILVA, 1996, p. 4)

A ausência de um contraponto em defesa do discurso circense na escrita, na política institucional e no campo acadêmico tornava a disputa desigual. Assim, as manifestações circenses foram cerceadas ao longo de sua formação por autoridades, através de leis e sanções impostas, corroborando com o discurso produzido por aquela parcela da elite intelectual brasileira.

A elite intelectual brasileira apontada por Rocha (2010) estava em consonância com um discurso produzido pelo menos desde o século XVIII acerca do Circo, onde era gestada uma noção de decadência dessa linguagem.

A ideia do definhamento do Circo é aguardado com grande expectativa desde a organização de suas atividades na Era Moderna já com as iniciativas de Philip Astley¹². Este sofreu com problemas de autorizações por parte das autoridades inglesas para a utilização de diálogos e instrumentos musicais e prolongamento de tournée. Ainda, enfrentou críticas de artistas de dentro de sua companhia, como o caso do palhaço Ducrow¹³, pela introdução do que “ele considerava ‘diálogos tortuosos’ das pantomimas” no espetáculo de Astley (SILVA, 2003).

As mudanças na organização do espetáculo geraram um debate tão intenso que já no século XIX, em menos de cem anos completos da estréia do espetáculo de Astley, essa discussão já estava estabelecida onde alguns críticos mais ferrenhos apresentavam um formato para o espetáculo puro do Circo:

(...) ‘puro’ era o espetáculo que apresentasse somente números ginásticos, acrobáticos e de animais, com palhaços realizando mímicas e sem falas. O debate não se dava apenas na esfera circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também apontavam que, quando aqueles artistas incorporavam elementos diferentes, comprometiam o típico e tradicional espetáculo do circo. (SILVA, 2003, p. 4)

Bastava alterações simples ao espetáculo, como a “introdução de uma nova técnica — na representação, na confecção de um aparelho” ou mesmo a “presença de um novo artista ou de um novo ritmo musical” para que os circenses de diversas épocas acreditassem que essa linguagem fugia “do que deveria ser o típico espetáculo do circo” (*ibidem*, p. 6-7). No entanto, “Apesar dos problemas que esta mistura de artistas e gêneros provocava na época aos

¹² Nascido em Newcastle-under-Lyme — pequena cidade de Staffordshire —, filho de Edward Astley, marceneiro e comerciante, Philip Astley (1741-1814) é considerado por estudiosos da linguagem o “pai” do circo moderno, precursor na formação do espetáculo circense de variedades. Para nós, no entanto, esse entendimento individualiza uma prática que tem uma construção histórica coletiva e que, portanto, tem a autoria partilhada com outros e outras artistas. Vale ressaltar ainda que Astley nunca utilizou o termo “circo” para se referir ao seu trabalho ou local de trabalho, adotando os termos “Astley’s Riding School”, “Astley’s Royal Amphitheatre of Arts”, “Amphithéâtre Anglais”. Apenas em 1780 que o termo “Circus” é utilizado, quando Charles Hughes, um cavaleiro dissidente da companhia de Astley, e seu parceiro Charles Dibdin, montaram sua própria companhia com o nome de *Royal Circus* e seu anfiteatro o *Royal Circus, Equestrian and Philharmonic Academy*, “e pela primeira vez este tipo de espetáculo e espaço aparecia com o nome de ‘circo’” (SILVA, 2007, p. 19).

¹³ Andrew Ducrow (1793–1842) vinha de uma família de “artistas ambulantes e ele, além de saltos e acrobacias, tinha formação de ator mímico realizada em escola de atores em Londres” (SILVA, 2003, p. 24-25). Conhecido como “*Colossus of Equestrians*”, o artista teria sofrido um “colapso nervoso” após o incêndio completo em 8 Junho de 1841 do “*Astley’s Amphitheatre*”, do qual era proprietário na época, e morrido no ano seguinte.

intelectuais e letrados”, mesmo com alterações no que era considerado o “circo puro”, esse espetáculo “era sucesso total de público.” (*ibidem*, p. 51).

Independente do que fosse ou não considerado como “pureza” do circo, a dinâmica da atração não se restringia a este ou àquele formato, o que demonstra a abertura poética da cena circense. No que tange ao uso do suporte, é caro a esta pesquisa indagar a força poética de seus materiais.

Para Bolognesi (2018), no entanto, ainda que tenha sofrido com imposições, o Circo também encantou e influenciou as mais diversas linguagens artísticas, dos românticos aos simbolistas, artistas plásticos, encenadores teatrais, cineastas e poetas do fim do século XX que romperam com o realismo:

O espetáculo circense cumpria, para os românticos, alguns dos principais tópicos de sua luta poética: abolição da rigidez normativa dos gêneros; exaltação do nacionalismo; valorização do espetáculo dos saltimbancos; afirmação de uma imagem de homem que se sobrepõe e vence os limites do possível; adoção do corpo como elemento fundamental de um espetáculo. (BOLOGNESI, 2002, p. 4)

Bolognesi (2010) destaca que houve intercâmbio entre o Circo e o Teatro como fonte de estudos para a organização de espetáculos, como a introdução de atrações de habilidades nas obras teatrais na União Soviética, por exemplo. Encenadores tais como Maiakóvski, Eisenstein e Foregger trabalharam nessa perspectiva, o que contribuiu para o desenvolvimento de suas teorias, como a biomecânica de Meyerhold, “procedimento de trabalho interpretativo para os atores têm suas bases na acrobacia de solo, que fundamenta tanto a ginástica como o aprendizado circense” (BOLOGNESI, 2010).

Ferreira (2010) destaca ainda a contribuição do circo para o teatro desenvolvido pelo teatrólogo russo:

Meyerhold já demonstrava seu interesse e paixão pelo circo no período que antecedia a Revolução. Explicava aos alunos do Estúdio questões sobre trabalho dos artistas circenses e freqüentemente os convidava, após as aulas e ensaios, para ver os espetáculos de pista. Fazia constante referência à figura dos palhaços e inclusive conservava uma grande sala dentro do estúdio decorada por um quadro referente ao circo, utilizando-o para demonstrar a multiplicidade de linguagens artísticas dos circenses em torno da acrobacia, música e palavra simultaneamente. O poder de síntese do circo corrobora, então, com o tão ambicionado teatro sintético. (FERREIRA, 2010, p. 22 e 23)

Esse “poder de síntese” se dava através da “lógica da atração”, onde o espetáculo circense é formado por números de período curto, entre 5 e 15 minutos, tempo suficiente para

o desenvolvimento da apresentação de cada atração artística e que possibilita demonstrar a multiplicidade desta linguagem, fatores os quais constituem a poética do espetáculo circense.

Ainda, “apesar da riqueza e da diversidade artística e formativa dos circenses” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020), durante todo o século XIX e XX, o discurso da decadência das artes circenses foi fomentado em diversas áreas do conhecimento, atacando os saberes e práticas dessa linguagem artística, através de:

[...] discursos preconceituosos por parte de pedagogos, médicos e políticos defensores de uma educação do corpo de cunho higienista pautada em preceitos científicos, morais e utilitários. (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014; MELO; PEREZ, 2014; SOARES, 2005). (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 144).

Para Silva (2015 apud. BORTOLETO e SILVA, 2017), contudo:

A noção de decadência ou equivalentes não dão conta da riqueza da produção circense na sua história, mesmo em momentos de grandes dificuldades para a sua existência. Há uma forte tendência em analisar mudanças e transformações como a “morte do circo” (SILVA, 2015, pp. 171). (BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 113)

Em diversos momentos de mudanças profundas na história do Circo são evocados os termos “decadência”, “morte” ou “resgate” para lidar com uma manifestação que tem como premissa a mudança constante no intuito da adaptação e inovação do espetáculo apresentado. De acordo com Mandell (2016), o que ocorre é que o Circo vem modificando suas formas de ações — no Brasil principalmente a partir dos anos de 1980 —, e passando a estar presente com maior intensidade em locais onde não é aguardado, em “processos de criação deslocados do ambiente da lona, ocupando espaços no teatro, na dança e nas artes performativas em geral”, por exemplo. Assim:

A subsistência da tradição circense sempre dependeu de sua notável capacidade de adaptação, contexto da sociedade de risco esse sentido de adequação é testado ao limite. [...] A resistência do circo parece residir no movimento, no trânsito entre convenção e ruptura. (*ibidem*, p. 76)

Os limites da linguagem são sempre alargados por essa disputa imposta aos seus artistas de tempos em tempos. O que é observável na materialidade é que a lógica da atração não faz mais do que realçar uma abertura inventiva constitutiva das artes do circo. Ela não carrega parâmetros estáveis de concepção cênica, nem de perfeição modelar. Assim, talvez sempre se estará falando da constante mudança (mais do que morte, transformação) do circo. O circo não morreu, muito pelo contrário, se impôs como um constante limite da linguagem cênica, ampliando-se em dramaturgias distintas das praticadas até então.

Essa capacidade de adaptação/inação tornou-se uma característica que está presente na convenção da tradição circense, sempre em busca de uma forma de “re-insistência/re-existência” (MANDELL, 2016), de reinvenção. Talvez essa seja a grande potência dessa linguagem. O Circo sobrevive, renova-se e reinventa-se perante os mais diversos percalços (BORTOLETO e SILVA, 2017), ampliando as suas possibilidades de existência e desdobramentos intensos de sua tradição. Como veremos mais adiante neste capítulo, a implementação das escolas de circo fora das lonas faz parte desse processo, e que vai auxiliar no fomento e consolidação de uma cena circense contemporânea.

Ainda sobre a perspectiva de Rocha (2010), outra dificuldade de se estudar o Circo no período analisado em sua pesquisa estava na impossibilidade de “se apreender um ‘objeto’” de “natureza nômade” e que, portanto, “escapa e/ou foge aos olhares curiosos e vigilantes das autoridades, das populações e também dos próprios cientistas sociais”. Os intelectuais da época não percebiam ou descartavam a importância dos registros e rastros deixados pelos espetáculos circenses de lona.

No entanto, a partir do estudo de Rocha (2010), no intervalo compreendido pelos anos de 1920 até 1980¹⁴, uma pequena parcela da produção intelectual brasileira vai enaltecer a linguagem circense ao identificar o caráter mediador cultural dos “conflitos entre a indústria cultural urbana e a cultura popular rural” (ROCHA, 2010) do Circo-Teatro:

Contudo, isso não impediu que o circo-teatro fosse classificado como um modo de cultura alienada e alienante, na medida em que funcionaria como um reproduzidor dos valores da indústria cultural urbana no meio rural, posição essa defendida, particularmente, por Barriguelli (1974). (*ibidem*, p. 56)

Essa produção acadêmica brasileira passa a destacar o Circo como objeto de pesquisa nos estudos da cultura popular e rural, afastado até então do âmbito das artes nas investigações acadêmicas — não apenas no Brasil, mas também em outros países. É na década de 1950 quando acontece as intensas transformações em um espetáculo que “corria de forma articulada, interdependente e alicerçado em um processo de socialização/formação/aprendizagem” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 147):

Até esse período, as crianças que nasciam sob a lona, e mesmo as pessoas que ‘fugiam’ com o circo, tinham que cumprir um ‘destino historicamente reservado’: ser artista de circo. [...] E o que significava ser artista nesse período? No caso do circo, era ter passado por um modo coletivo de aprendizagem de tudo o que envolvia o circo como

¹⁴ É importante salientar que a área de Artes passou a integrar o Sistema Nacional de Pós-graduação a partir de 1974, com a abertura do Mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP. (Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/artes-pdf>, acesso em 20/09/2022)

espetáculo. Um artista ‘completo’ tinha que ter capacidade de desempenhar várias funções. (SILVA, 2007, 2009). (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 147)

Fosse para quem era nascido dessas famílias ou para as pessoas as quais fugiam com o circo, sempre haveria uma espécie de “ritual” para “tornar-se circense”. As crianças e os novatos deveriam “beber água da lona” e adquirir “serragem no sangue”, expressões utilizadas pelos circenses para indicar certa organicidade com sua vivência (AGUIAR e CARRIERI, 2016). Às gerações era legado a função de serem “portadoras de futuro”, preservando e atualizando a memória e os saberes circenses obtidos das gerações anteriores (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020).

Fica evidente que o conceito de “família” para o circense transborda o conceito de “família nuclear”, formando assim o conceito de “família circense”. Essa instituição tem a capacidade de absorver as crianças, mas também adultos aventureiros — conhecidos como “gente da praça”, que fogem com as lonas itinerantes, fenômeno que já entrou no imaginário popular. É razoavelmente comum ouvirmos a expressão “fugir com o circo”, quando se refere à alguém que pretende “abandonar tudo” para viver uma vida aventureira, de risco. Afinal, o circo, com sua característica historicamente nômade, está associado com o risco, com o inesperado. À esses estranhos também era dada a oportunidade de “tornar-se um tradicional”:

[...] um formador de tradicional família circense ou um formador de uma dinastia circense, desde que passasse pelo ritual de aprendizagem dado por uma das famílias tradicionais. Qualquer pessoa poderia ser aceita pelos circenses, mas para isso tinha que aprender a sua arte, não bastava apenas se agregar para ser figurante ou participar de uma grande aventura. (SILVA, 2009)

Ainda que pudesse ser vivenciado pela “gente da praça”, o ritual, no entanto, era geralmente voltado para as crianças circenses. Assim, “aprendizado e estréia” faziam parte desse rito, bem como a responsabilidade de difusão do conhecimento para as próximas gerações:

O contato com a geração seguinte era permanente, havendo um envolvimento direto na aprendizagem. A partir da adolescência, muitas crianças começavam a ensinar aos mais novos – irmãos, primos, e outros. (SILVA, 2009)

Essa série de atividades rituais (SILVA, 2009a) era uma forma de preservação social e difusão da linguagem, uma garantia da sobrevivência do fazer circense, onde o conhecimento circense era guardado para os integrantes que faziam parte dessa instituição. Assim, cada um que passava — e ainda passa por ele — precisava saber:

[...] ensinar a armar e desarmar o circo, a realizar a manutenção dos equipamentos mecânicos e elétricos, a atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas, vendedor etc. Além disso, deveria ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras,

as técnicas e os cuidados com o corpo e as estratégias de locomoção do circo e, obviamente, a preparar os números circenses e as peças de teatro. (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 147)

Os circenses viviam até então sob um paradigma onde apenas saber realizar o seu número específico não era o suficiente para ser considerado um circense. Era necessário saber instruir a criança circense, sempre atualizando o conhecimento com as experiências adquiridas nas mais diversas localidades por onde a companhia, trupe e/ou lona passasse. A criança seria um futuro mestre, assumindo “a responsabilidade de ensinar à geração seguinte” e dessa forma “‘aprendia a aprender’ para ensinar quando fosse mais velha” (SILVA, 2009):

A criança circense, no circo-família, era de responsabilidade de todos. Mesmo que perdessem seus pais, não eram abandonadas, seriam absorvidas pela ‘família circense’ [...]. (*ibidem*)

Essa era a maneira como aquelas famílias entendiam, até então, como garantir um futuro à prole, preservando a tradição circense e fomentando um futuro próspero. A autora destaca, no entanto, que algumas crianças [não] “se sentiam aptas ou queriam aprender números que implicassem risco”, fosse por vontade ou problemas físicos:

[...] Não era a maioria, até porque a chance de escolha era muito reduzida. Mas nem mesmo nestes casos deixavam de trabalhar em outras atividades, que não exigissem a destreza corporal. Entravam em sketches, atuavam nas peças teatrais, participavam da organização do circo, trabalhavam na armação e desarmação, na bilheteria. Era muito comum, para estas crianças e jovens, aprenderem a tocar instrumentos, cantar e dançar. Enfim, os números de risco não eram os únicos apresentados durante o espetáculo, sempre havia o que aprender. (*ibidem*)

Dessa forma, o saber circense não se resumia às técnicas de cena, fossem acrobáticas, de manipulação de objetos ou interpretação, mas a tudo que fazia parte da estrutura de execução do espetáculo, afinal:

Aprender a dar um salto mortal, por exemplo, muitas pessoas aprendiam, não precisavam de circo para isso. Mas, saber ‘empatar uma corda ou um cabo de aço’, confeccionar um ‘pano’, ‘preparar uma praça’, ser mecânico, electricista, pintor, construir seu próprio aparelho, armar, desarmar, isso tudo é que diferenciava um artista circense de outros artistas. (*ibidem*)

Esse processo de transmissão coletiva (SILVA, 2007, 2009b) perdurou de forma hegemônica até meados dos anos de 1950, quando houve uma “quebra no processo de transmissão oral do conhecimento” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020). Essa quebra vinha sendo gestada desde os anos de 1930/1940, quando, segundo Beisiegel (1984 *apud*. LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020), os debates referentes à valorização da educação escolar no Brasil, por exemplo, foram intensificados em detrimento dos saberes orais, que “só se qualificariam por meio de processos formativos institucionalizados”.

Nessa época, alguns expoentes do Circo influenciado pelo modelo capitalista passam a valorizar o artista especialista, aquele que é responsável quase que exclusivamente pelo seu número, enquanto às famílias permanecem designadas as funções de organização, montagem e produção (DUPRAT, 2016; SILVA, 2003). Essas transformações aprofundaram mudanças no ofício dos circenses, inclusive no Brasil, entre os anos de 1950 e 1960, quando começaram a se proliferar os artistas individuais:

O processo de formação e aprendizagem se alterou; nesse processo a organização do trabalho voltou-se principalmente para a montagem do espetáculo: artistas individuais foram contratados, diminuindo o sentido de pertencimento da tradição circense e intensificando as relações trabalhistas empresário/empregado. (DUPRAT, 2016, p. 65)

É a partir desse contexto que a educação formal transmitida nas instituições escolares passa a ganhar um *status* de valorização mais elevada dentro da cultura circense, “lugar de saber¹⁵”, levando muitas famílias “a matricularem seus/ suas filhos/as em escolas, distanciando-os(as) da vida e da formação no circo” (SILVA, 2009; LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020).

Com as intensas transformações ocorridas no mundo ocidental, “principalmente a partir da segunda metade do século XX”, o Circo necessitou de uma ação que aproximasse ainda mais seus artistas das sociedades sedentárias, que permitisse o acesso e registro dos seus saberes e assim preservar esse fazer:

[...] Vários grupos familiares itinerantes de lona, também denominados ‘tradicional’, internalizaram que seus filhos não seriam mais os portadores dos saberes sob a lona, começou a fazer sentido, para eles, pararem ou se fixarem em uma cidade [...]. Isso não acontece apenas no Brasil, tratou de um movimento em vários países, com pequenas diferenças de tempo. (BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 107)

Esse processo de “fixação” das famílias itinerantes e os circo-família fomentou a implementação do movimento de escolas de circo fixas nas cidades em diversas partes do mundo. Ao fixar residência, os circenses “relacionam-se com os habitantes, procuram explorar cada evento, canto ou espaço para apresentarem-se”:

Os novos sujeitos históricos, construtores desse rizoma que representa a linguagem circense, oriundos de escolas, do circo social, autodidatas, autônomos, que são moradores fixos das cidades, estabeleceram com as pessoas relações sociais, políticas e culturais distintas das que os circenses do chamado circo itinerante ou tradicional de 1950 a 1970 produziram. [...]. (BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 109)

¹⁵ “[...] não somente circenses, mas também de benzedeiros, pescadores, rendeiras, povos originários, entre muitos outros” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 148).

Essa ação de fixação seria inclusive um movimento similar ao que realizou as famílias de artistas itinerantes, as quais compuseram as primeiras organizações de espetáculos propostas por Philip Astley no século XVIII, o qual iniciou também dentro de uma escola, mas nesse caso de equitação de modelo militar. Assim, haveria uma repetição da história com novos sujeitos em um processo de transformação das atividades circenses.

Dessa vez, no entanto, além de um possível aspecto econômico, havia também a influência da educação, e especificamente, da “educação formal”, na elaboração do imaginário do ser humano ideal. Para BORTOLETO e SILVA (2017), a geração de primeiros professores de escolas de circo necessitavam se reinventar, “pois, tanto o processo pedagógico como seus alunos, não eram os mesmos que constituíam o circo-família”.

Duprat (2016) destaca que, apesar dos novos modelos de formação implementados inspirados no modelo soviético¹⁶, “a arte circense permaneceu intrinsecamente ligada à transmissão dos saberes por meio das gerações praticamente até a década de 1960”, preservando assim até então a oralidade como principal forma de instrução. No entanto, diante dessas mudanças de paradigmas, apenas a transmissão oral do conhecimento entre as famílias e sua prole já não era suficiente para a formação de circenses e a preservação dessa cultura.

A oralidade e a itinerância permanecem até o século XXI como características marcantes da linguagem, porém, no final da década de 1970 os circenses passaram a experimentar outros “modos de organização da vida e do trabalho, os quais culminaram na constituição das escolas de circo para ‘fora da lona’. (SILVA, 2016)” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020).

Dessa forma são iniciados os processos que levaram ao movimento de escolas de circo para “fora da lona”, com ações concomitantes em diversos continentes e países (SILVA, 2009; WALLON, 2009; DUPRAT, 2016; BORTOLETO e SILVA, 2017), implementando políticas, instituições e escolas “idealizadas para atender e dar continuidade à transmissão dessa arte aos seus filhos/as” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020).

Os circenses em território brasileiros passam a empreender esforços também nesse período para a implementação das primeiras escolas formalizadas de circo no país. Portanto, como destaca Duprat (2016), “essas primeiras iniciativas de abertura de escolas de circo, independentemente do formato e de como elas se estruturaram, foram iniciativas dos circenses

¹⁶ Esse modelo será melhor esmiuçado no tópico 1.2.

de famílias tradicionais”. De acordo com Lopes, Silva e Bortoleto (2020), as famílias circenses passam a compreender que a implementação de instituições oficiais voltadas para a formação poderiam ser importantes instrumentos para a preservação da tradição, esta que necessitava de reformas, “principalmente pela possibilidade de perda de saberes”:

É preciso observar que os mestres circenses oriundos de um modo de organização do trabalho e de um processo formativo que denominamos circo-família (SILVA, 2009), ao fazerem parte da constituição das escolas de circo, participaram da construção dos saberes necessários para a formação circense nesses espaços. Não obstante, cabe indicar que esses mestres não eram exatamente os mesmos do período em que atuavam no circo-família. Eles precisaram se reinventar enquanto professores e sujeitos imersos em uma outra realidade de transmissão de saberes, tendo que construir novos modos de ensinar que carregavam simultaneamente permanências e transformações nos processos formativos circenses. (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 145)

O conhecimento dessa arte deixaria de estar restrito aos nascidos ou adotados pelas famílias circenses, e passaria também a ser difundido também a diversas pessoas curiosas em aprender sobre essa linguagem artística. Esse arcabouço de ações modificam profundamente a forma de transmissão e fruição das artes circenses, e vão influenciar, obviamente, a produção do espetáculo de então para aqueles egressos das escolas formais de circo fora das lonas.

Mesmo que muitos desses “novos circenses” não possuam relação com as famílias que administram as lonas, “sem fazer parte de suas obrigações nada além de trabalhar no espetáculo” como artistas individuais ou especialistas; mesmo que não tenham obrigações administrativas e de montagem do espaço, Silva (2009) aponta que ainda se mantém a ideia do circense com uma “formação global”, ou seja:

[...] é necessário que se aprenda a dominar, além dos exercícios acrobáticos, as questões de segurança, tanto própria quanto dos colegas e do público; tenha conhecimento de maquiagem, figurino, de seu próprio aparelho de trabalho (se possível, construí-lo), de música, de dança, de um instrumento musical, de coreografia, de cenografia, de direção artística, entre outros. (*ibidem*)

É a partir do ano de 1980 que Rocha (2010) considera como o início dos estudos sobre o Circo no Brasil, quando “se intensificam os debates teóricos em torno da cultura e em que as reflexões acerca dos rumos das identidades nacionais são ampliadas no cenário da globalização e da pós-modernidade”, e quando se assume o circo-teatro “como espécie de ‘criação brasileira’¹⁷, ou melhor, uma versão nacional e popular do circo no Brasil”. É possível

¹⁷ Esse entendimento, no entanto, pode ser confrontado com as informações trazidas por Andrade (2006): “Nesse novo espaço, mais uma vez inspirado, Franconi construiu não apenas o picadeiro tradicional, mas reservou um quarto da platéia circular, para que ali se levantasse um palco nos moldes convencionais. Os cavalos não tinham acesso a esse espaço e os atores representavam, sem concorrentes, as tradicionais pantomimas. Não há como negar que nesse preciso instante estava definitivamente criado o conceito de circo-teatro. (*ibidem*, 2006, p. 47); e

observar um crescente e considerável interesse em realizar estudos sobre o Circo¹⁸, por “estar associado a um conjunto mais amplo de transformações e reflexões sobre a cultura, o patrimônio e o corpo”:

Haja vista a combinação histórica das resoluções da Unesco, a partir dos anos 1970, com as reflexões antropológicas em torno do conceito de cultura nas perspectivas antropológicas de Clifford Geertz (1989) e Roy Wagner (1981), por exemplo. Desde então, a questão da cultura popular passou a integrar a pauta das discussões acadêmicas e a figurar na agenda das políticas públicas do Estado no Brasil (Miceli, 1984). (*ibidem*, p. 54)

Nesse mesmo período na França, a linguagem passava também por profundas mudanças e que foram essenciais para o seu desenvolvimento nos anos seguintes. Wallon (2009) afirma que “Os artistas da pista enfrentam ameaças econômicas às quais seus colegas das outras artes não têm nada além do que uma vaga ideia [...]”, e confere-nos um breve panorama de como ocorreram essas mudanças no seu país:

Por fim o Ministério da Cultura, que duramente acabava de arrancar o circo da lenta tutela da agricultura em 1979, aproveitou a expansão das políticas culturais sob o impulso da esquerda para designar crédito para a criação de fundações especializadas, o que nenhum país da Europa tinha ainda feito, com exceção da jovem Rússia soviética¹⁹, em 1927. O Centre National des Arts du Cirque (CNAC) de Chalons-en-Champagne nasceu dessa vontade em 1985. (WALLON, 2009, p. 17).

O movimento francês de Circo possui grande influência ao longo da história no desenvolvimento dessa linguagem artística. Vasconcelos Vieira (2022) descreve esse cenário como a “aproximação do mundo do circo com as esferas mais especializadas das artes”,

Ou, ainda, um processo de consolidação do circo como objeto artístico que deve estar na agenda do Estado — lembrando que o circo é uma expressão que nasce e permanece por muito tempo no estatuto de “entretenimento” e que, durante muito tempo, se mantém financiada pelo mercado (assim como o cinema). Não por acaso o termo “artes do circo” passa a ser mais utilizado — a França, por exemplo, adotou 2001 como “o ano das artes do circo”, que envolveu uma série de políticas e programações. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, p. 183)

Bolognesi (2010): “Em Paris, juntamente com Antonio Franconi (1737?-1836), a herança dos palcos dos bulevares se acentuaram, possibilitando a criação de espetáculos circenses-teatrais, a partir de duas formas preferenciais de cenas: a pantomima e o melodrama, ambos presentes no hiperdrama”.

¹⁸ Rocha (2010) enfatiza ainda que haverá um relativo crescimento na produção dos trabalhos no Brasil no período entre os anos 2000 e 2010, e faz uma ressalva em relação à figura do palhaço, “única personagem do mundo do circo que mereceu a atenção de mais de uma dezena de pesquisadores até o momento”, que não está computada no seu levantamento, e justifica essa escolha pelo formato do trabalho apresentado, em modelo de ensaio, sem deixar de destacar, contudo, a necessidade de um estudo específico sobre a personagem. Expomos aqui essa temática cientes de que esta pode ser investigada por outros pesquisadores que eventualmente percebam a relevância do assunto.

¹⁹ O exemplo da Rússia no período soviético será tratado com mais detalhes no decorrer deste capítulo.

2.1 Processos de Artificação no Circo

Essas transformações fariam parte do processo de “**artificação**” do Circo, termo apresentado por Vasconcelos-Oliveira através das autoras Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013) e o qual identifica ações que evidenciam quando uma “expressão cultural passa a reivindicar o estatuto de arte e os processos de institucionalização como linguagem artística começam a ocorrer”:

A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas. [...] Não buscamos definir o que é a arte e nem como ela deve ser considerada, mas como e sob quais circunstâncias ela ocorre. (SHAPIRO e HEINICH, 2013, p. 15)

Mais recentemente, Shapiro (2019) conceituou a artificação como uma orientação geral, mais do que necessariamente um resultado. É ainda um processo volúvel, onde são possíveis identificar diversas etapas, “que estão abertas a variações e interpretações”.

Para exemplificar, a autora apresenta 10 microprocessos, etapas as quais podem fazer parte do processo de artificação da maioria das linguagens artísticas. São essas etapas: deslocamento, renomeação, recategorização e pausas, mudança institucional e organizacional, diferenciação de funções, consolidação jurídica e normativa, redefinição do tempo, formalização estética, patrocínio e intelectualização. Shapiro (2019) ressalta, no entanto, que para que ocorra ou se identifique um processo de artificação não é necessário que haja “um gabarito a ser cumprido”:

[...] Os autores exploram vielas inesperadas que irão contribuir para que possamos renovar e expandir o modelo, onde irão colocar as etapas naquilo que julgarem crucial para seus argumentos. O que é importante tomar nota é que os processos aqui listados concatenam uma larga expansão de práticas dispersas no tempo e no espaço, que estão enraizadas na observação, são congruentes com a realidade e conservam uma qualidade exploratória sólida. Eu creio que este é um mérito e que indica que uma generalização é possível. (SHAPIRO, 2019, p. 267)

Ou seja, cada linguagem poderá ser analisada a partir de um percurso particular, podendo haver as mais distintas configurações de etapas, com algumas se encerrando e retomando atividades em diversos momentos. Ainda de acordo com SHAPIRO (2019), a artificação vem tornando-se um processo cada vez mais intenso, com tendências em diversas direções, “crescendo em escopo, em ritmo acelerado e estendendo sua expansão geográfica”:

[...] a artificação não dura mais séculos, mas décadas, e às vezes apenas um intervalo de alguns anos, o que aparenta, para certos grupos de produtores que seus trabalhos

tornam-se arte e suas figuras transfiguradas (mediante formações e mudanças no estilo de vida, por exemplo), para então serem abertamente reconhecidos como artistas. (SHAPIRO, 2019, p. 267)

Em contexto brasileiro, podemos identificar esse processo no Circo pelos esforços dos artistas circenses itinerantes na manutenção do seu fazer e preservação da memória, através da implementação de escolas de circo formalizadas e fixas nas cidades, etapas apresentadas acima.

As famílias circenses, influenciadas por todo o processo de institucionalização, leis e cercamentos, passam a idealizar as escolas fora das lonas como uma possibilidade de preservação da sua cultura e do seu fazer. Planejadas para receberem os filhos desses circenses, grande parte do público que essas instituições recebem são “jovens provenientes das cidades, vindos de diferentes grupos sociais, com trajetórias pregressas desvinculadas do circo” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020):

As escolas abriram as portas do ensino das artes circenses para além dos nascidos sob a lona, provocando uma ruptura com o modo de transmissão da memória oral, tal como praticado pelas famílias e companhias circenses itinerantes. (BOLOGNESI, 2018b, p. 58)

Essa ruptura destacada por Bolognesi (2018b), no entanto, não acarreta em uma mudança imediata em todo o modelo pedagógico proposto sob as lonas, haja vista que os primeiros professores das escolas implementadas no Brasil são oriundos das famílias circenses itinerantes, como já foi esmiuçado mais acima. Porém, como já foi explicitado por LOPES, SILVA e BORTOLETO (2020), a inclusão de novos atores sociais como alunos desses mestres e os processos burocráticos intrínsecos para implementação e funcionamento de uma instituição de ensino, vão modificando o modo de transmissão.

É a partir dessas mudanças que torna-se disponível ao público transitar do *status* de espectadores apenas para receptores do conhecimento circense — ou ainda, para alguns, praticantes —, o qual exerce uma ação dialógica: para além do fruição do espetáculo ao vivo, é possível assistir à filmagem, transmissões (ao vivo ou com material previamente gravado) e documentários; fazer aulas livres, oficinas, cursos de formação, cursos online, apresentar números, espetáculos, sem a necessidade de um processo “construção” de identidade circense; ler livros, trabalhos acadêmicos; ver obras fotográficas, participar de rodas de conversas, participar de festivais, comprar objetos (aparelhos de acrobacia, objetos de manipulação, mágica e ilusionismo).

Assim, o público pode fruir das obras, mas também usufruir a linguagem em diversas dimensões. A partir da experiência de uma instituição pedagógica formalizada voltada ao Circo permite uma análise de comparação com as famílias circenses de como lidam com a transmissão e produção do espetáculo:

A formação familiar, que encaminha os filhos de circenses para as diversas lides, dentro e fora do picadeiro, de certa forma estimula um olhar apurado para dentro de si. As escolas abrem possibilidades de aprendizado para os mais diversos interessados e comumente direciona os aprendizes a determinadas especialidades artísticas. (BOLOGNESI, 2018, p. 58)

Existe uma necessidade de formalizar, documentar e registrar métodos e processos de aprendizagem dessa linguagem, que a partir daquele processo poderá ser exercida por pessoas nascidas também fora das famílias residentes nas lonas itinerantes. A criança e o adolescente circense, portanto, deixam de ser as únicas figuras centrais para a perpetuação dos saberes do Circo e passam a dividir essa responsabilidade com esses jovens de diversos perfis oriundos das cidades. Esse processo, no entanto, não acontece sem uma disputa também interna da linguagem, como será esmiuçado abaixo.

É a partir desse movimento de escolas de circo no mundo que é cunhado o vocabulário “novo Circo”²⁰. De acordo com BOLOGNESI (2018b), o termo surgiu na década de 1990, na França, “para destacar o movimento de artistas circenses que saíram às ruas, na década de 1970, motivados pelos ideais de maio de 1968²¹”:

Os artistas do “novo circo” selaram rupturas com as dinastias circenses, na França. Rejeitando a lona e tudo o que ela envolve, eles se apresentavam nas vilas, ruas e praças, à maneira dos saltimbancos, com espetáculos que mesclavam circo, dança e teatro. Tal movimento estabeleceu rupturas estéticas, sociais, econômicas e políticas com o circo tradicional. (*ibidem*, p. 59)

Obviamente, essas “rupturas” propostas pelo movimento do “novo Circo” não se deu como uma descontinuidade dos acontecimentos do Circo sob a lona, mas como um fenômeno paralelo, “haja vista a ação dos mestres circenses que em ambos intervirem criando um fluxo de saberes ao mesmo tempo que se reinventaram” (LOPES, SILVA e BORTOLETO,

²⁰ Não confundir com o *Nouveau Cirque*, circo inaugurado em 1886, em Saint-Honoré, 251, tendo encerrado suas atividades em 1926. O proprietário era Joseph Oller (1839-1932), sócio-fundador da conhecida casa de shows Moulin Rouge, em 1889. O Novo Circo tinha como diferencial uma arena aquática e o espetáculo incorporava números executados na e com a água. (BOLOGNESI, 2019, p. 6)

²¹ O Maio de 1968 foi um movimento político na França que, marcado por greves gerais e ocupações estudantis. Em oposição à Guerra no Vietnã — que naquele ano encontrava-se em sua fase mais violenta —, os movimentos pela ampliação dos direitos civis compunham toda a pólvora de um barril construído pela fala dos jovens estudantes da época. Mais do que iniciar algum tipo de tendência, o Maio de 68 pode ser visto como desdobramento de toda uma série de questões já propostas pela revisão dos costumes feita por lutas políticas, obras filosóficas e a euforia juvenil.

2020, p. 159). Ainda, os agitadores do “novo Circo” tinham a pretensão de resgatar exatamente uma forma artística que foi a qual cedeu ferramentas ao circo para a construção do seu espetáculo, que são os artistas saltimbancos e do teatro de feira.

Grande parte dos circenses itinerantes permaneceram apresentando seus espetáculos mundo afora, enquanto uma parcela deste grupo dedicou-se ao desenvolvimento de políticas públicas para o Circo em diversas cidades em todo o mundo. Vale ressaltar, como já exposto acima, que na formação das escolas de circo, “os saberes dos circenses que viviam em itinerância com suas famílias esteve presente como matriz de sua organização e constituição” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 145). Desta feita, ainda que tenham havido processos de expansão da linguagem, talvez seja impreciso afirmar acerca de uma ruptura plena.

Duprat (*apud.* BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 107) destaca este como um processo de dilatação e compressão da linguagem circense, onde foram aflorados “debates e disputas tanto em relação a outros espetáculos”:

[...] Disputas entre um certo imaginário do que é ser circo, mas também entre os próprios artistas circenses com questões litigiosas sobre as origens, os lugares de formação como as escolas, por exemplo, rivalizando temas nunca antes colocados como os conceitos de tradição e a inovação (SILVA, 2011), principalmente no que tange a formação artístico-profissional daqueles que são e serão seus mantenedores, os artistas circenses (DUPRAT, 2014). (BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 107)

Ou seja, o imaginário do que é circo precisou ser disputado, atualizado e ampliado. A diversificação do debate obrigou os artistas a pensarem sobre o seu fazer no intuito de demarcar sua legitimidade e autoridade em realizar suas atividades artísticas, fossem artistas oriundos dos circo-família ou formados nas escolas fixas nas cidades. Intensificam-se ainda as lutas políticas, agora evidenciando as dissidências dentro do próprio Circo, algo que não é novidade para a linguagem, já que desde Astley já havia questionamentos sobre o verdadeiro circo (SILVA, 2007). Dessa forma, são expostas questões do próprio circo para seus pares, artistas identificados em outras linguagens, para a iniciativa privada, público e poder público.

Para Bolognesi (2018), aquele “resgate” promovido pelo movimento do “novo circo” revive o “ideal comunitário do circo moderno, onde sempre existiu o agrupamento e a concentração de várias artes” (*ibidem*, p. 59). Fundadores e oriundos das escolas de Annie Fratellini²² e da École au Carré, de Alexis Gruss e Silvia Monfort, por exemplo — as primeiras

²² Herdeira do legado de uma dinastia de palhaços, Annie Fratellini (1932-1997) nasceu em 14 de novembro de 1932, na cidade de Algiers, na França. Seu pai foi o palhaço e acrobata Victor Fratellini (1901-1979), filho de Paul (Paolo) Fratellini (1877-1940) e sobrinho de François e Albert, que formavam o ilustre do trio dos Fratellini; sua mãe, Suzanne Rousseau (1915-1999), era filha de Gaston Rousseau, diretor do extinto Cirque de Paris, um

escolas de circo reconhecidas da Europa Ocidental (BOLOGNESI, 2018; WALLON, 2009) — , esses artistas partilhavam da visão que o Circo da tradição, praticado nas lonas, enfrentava diversas “perdas”:

[...] perda de memória, de respeito social, de imaginação, de ética profissional, atributos que, de acordo com a geração das escolas, levavam a uma falência crônica. (BOLOGNESI, 2018, p. 59)

O intuito desse movimento era renovar as artes circenses, “reestruturar e não somente passar adiante os fundamentos do circo”. É identificável no discurso apresentado dos expoentes desse movimento uma crítica à oralidade como principal forma de transmissão do saber e nas formas de registro, produção de conhecimento e difusão da linguagem circense. Para Bolognesi (2018), foi a partir desse processo que se iniciou uma busca por um “novo circo” ou um circo “contemporâneo”:

[...] Esse processo não tardou a selar (ou a tentar, pelo menos) uma distinção polêmica, formulada em termos de contraposição entre o chamado “circo tradicional” e o “novo circo” e, mais recentemente, “circo contemporâneo”. (Bolognesi, 2018, p. 58)

O autor aponta ainda 4 tópicos que identifica na obra “A Transfiguração do Circo”, de Jean-Michel Guy (2001), e que demarcam esse processo de ruptura para o autor francês:

a) o desaparecimento de números de adestramento de animais selvagens²³; b) a redução do envolvimento com o picadeiro e com a lona; c) a adoção de uma nova dramaturgia; d) a multiplicação de estéticas, portadoras de novas representações do homem e do mundo social. (Bolognesi, 2018b, p. 59)

VASCONCELOS-OLIVEIRA (2020) explica através de Hivernat e Klein que essa forma de circo, de pensamento contemporâneo, compreende que os procedimentos artísticos oriundos de outras linguagens podem fazer parte do processo de elaboração de partituras, números e espetáculos, e não somente como complementar a composição das variétés; que essa forma de construção influencia inclusive na maneira como os artistas levam suas produções cênicas ao público:

Para Hivernat e Klein (2010), esse movimento começa a deflagrar o que seria um ‘novo Circo Novo’, marcado por uma hibridização ainda mais profunda com as outras

gigantesco circo estabelecido na Avenue de la Motte-Picquet, na capital francesa entre os anos de 1906 a 1930. No ano de 1975 fundou a Académie Fratellini, que tornou-se uma das principais escolas circenses formalizadas e fora das lonas financiadas pelo estado francês. (T.N., Jando)

²³ Dentre os aspectos citados pelo autor, a proibição do uso de animais em espetáculos circenses em diversas partes do mundo talvez tenha sido a que mais afetou os circos, principalmente de lona, tanto em questões dramáticas como financeiras, quando: [...] a partir dos anos de 1970 organizações não governamentais iniciaram campanhas contra a presença de animais em diversas atividades humanas, especialmente nos circos. O *Cirque Plume*, da França, em 1992, criou o espetáculo *No Animo Mas Anima*, que se tornou uma espécie de manifesto contra o uso de animais em espetáculos. (Bolognesi, 2018, p. 59)

linguagens. Vale pontuar que se trata de um processo de hibridização bem diferente do que acontecia no circo clássico: trata-se menos de inserir um número de dança ou uma cena teatral depois do número de trapézio, dentro da estrutura de variedades, e mais de incorporar os próprios processos e dispositivos de criação da dança e do teatro para o desenvolvimento das obras circenses. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020, p. 67)

O entendimento que VASCONCELOS-OLIVEIRA (2020) é fundamental para esta pesquisa, tanto no seu caráter cênico, como nas reflexões teóricas. Assim como cita a autora, faz parte desta pesquisa pensar como os procedimentos artísticos, não apenas do teatro e da dança, mas da fotografia, do audiovisual e das artes plásticas, podem estar atrelados à criação da dramaturgia circense. É nesse sentido que as reflexões acerca da obra de Oiticica apresentadas na introdução adentram a pesquisa, assim como para o artista plástico, suas vivências no samba influenciaram na sua relação com suas obras, a exemplo dos *Parangolés*, série a qual :

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de “estar” das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva, que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo²⁴, que se transforma sem cessar. [...] não posso considerar hoje o Parangolé como uma estrutura transformável-cinética pelo espectador, mas também o seu oposto, ou seja, as coisas, ou melhor, os objetos que *estão* fundem uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, “deslocam” o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas. (OITICICA, 1986, p. 75 e 76)

Oiticica utiliza-se de uma lógica oriunda da experiência tida por ele no samba para enriquecer sua obra pelo aspecto da corporeidade. Nesse caso, o espectador é o responsável por uma “participação inventiva qualquer”, que vai deslocar o que o autor chama de “espaço ambiental²⁵”, o local onde a obra está inserida. Ainda que a proposição aqui não seja de trazer o espectador como agente desse deslocamento “das relações óbvias já conhecidas”, observamos um diálogo entre o interesse de Oiticica e de nossa pesquisa na relação corpórea no entendimento da arte.

De volta a VASCONCELOS-OLIVEIRA (2020), a autora circense afirma ainda que seu interesse está “menos [em] discutir o que é ou o que não é o circo contemporâneo e mais refletir sobre o que tem sido reivindicado como circo contemporâneo”, a partir do seu prisma também enquanto socióloga. Para tanto, de acordo com a autora, seria necessário:

²⁴ “[...] *Parangolé* foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de ideias universalista (volta ao mito, incorporação sensorial etc.), da conceituação da Nova Objetividade e da Tropicália [...]”, conferir o texto “4 de março de 1968”, em “Aspiro ao Grande Labirinto” (1986).

²⁵ Para entender os conceitos de “espaço ambiental”, conferir o texto “10 de abril de 1966 (continuação)”, em “Aspiro ao Grande Labirinto” (1986).

[...] identificar quais práticas cênicas, sociais e políticas são eficazes no sentido de conferir a uma determinada obra ou a um determinado realizador o estatuto de “contemporâneo” no campo das artes circenses. [...] quais os conceitos de arte, circo, corpo, pesquisa artística que estão em jogo entre aqueles que reivindicam ou recebem essa classificação. Por fim, passa também por refletir, por outro lado, sobre qual a eficácia dessa própria classificação de “contemporâneo”, no sentido de investigar quais portas ela abre, a quais circuitos ela representa um passaporte e, sobretudo, o que ela separa. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, p. 170)

Ou seja, a identificação e nomeação de uma prática artística determina lugares de acesso, seja por vias comerciais ou de políticas públicas e a necessidade de definir uma prática circense contemporânea visa disputar esses acessos. Ademais, a autora admite que as definições as quais serão elencadas são provisórias, e que portanto, o termo “contemporâneo” para o Circo também precisa ser complexificado para entendermos “quais são os circos contemporâneos nos interessa fazer e por que”.

VASCONCELOS-OLIVEIRA (2022) resume cinco definições possíveis de circo já difundidas por diversos autores da área. A autora destaca primeiramente a definição onde a prática e o espaço do fazer se confundem, associados aos mesmos termos, que acontece com o Circo o mesmo que com o Teatro e o Cinema. Para a mesma, o fazer circense não se restringiria ao que acontece abaixo da lona e sobre o picadeiro, não estaria determinado pela delimitação espacial.

Como será exemplificado mais adiante neste trabalho, as práticas exercidas durante anos dentro das lonas itinerantes não foram necessariamente gestadas nesse espaço. Muitas delas são atividades milenares, como as acrobacias e as modalidades de manipulação de objetos. Dessa forma, seria impreciso afirmar que essa seria uma forma de elaborar uma definição para a palavra “circo”. Uma segunda definição compreenderia o “modo de vida circense”:

[...] circo é aquilo que é feito por artistas que são socializados nesse fazer de maneira integral, a partir de seus núcleos familiares, partilhando conhecimentos construídos de uma geração para outra. Que não só produzem o circo como manifestação cultural/artística como também vivem a cultura do circo num sentido mais antropológico, como modo de vida. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, p. 171 e 172)

Esta, no entanto, já não abrange ainda os fazeres promovidos pelas escolas de circo, movimento iniciado no Brasil na virada entre o século XX e XXI e encampado pelos próprios artistas oriundos das famílias que partilham desse modo de vida citado acima, por exemplo. Ou seja, na prática, essa definição evidenciaria um modo de vida circense específico.

A terceira e a quarta definição são ancoradas em estéticas específicas propostas para o circo, sendo uma apresentada como a dramaturgia composta pelo espetáculo de variedades,

dos números aparentemente desconexos, além dos aspectos imagéticos, “composta por cores, formas sons e odores”; enquanto a outra identifica o circo como o espetáculo da *estética do risco* e da *arte sublime*, da “destreza e a proeza como pilares, ou por uma suposta centralidade do corpo (INFANTINO, 2010; BOLOGNESI, 2001)”.

A quinta e última definição, de proposição da própria autora, pretendia até então o circo com a arte da *poética extraordinária*, e já descartada pela mesma ao afirmar que “a pluralidade poética das formas que vêm sendo nomeadas hoje como artes circenses também poderia colocar em xeque essa tentativa” (p. 173).

Para além das definições apresentadas, VASCONCELOS-OLIVEIRA expõe por último duas reflexões importantes. A primeira vem do artista e pesquisador Rodrigo Matheus, diretor do Circo Mínimo²⁶, que afirma que “o que faz de uma obra circo é o fato de ela ser realizada e executada por pessoas que se consideram artistas circenses”:

“[...] não somente pessoas que passaram por alguma formação circense, mas que se comportam, na cena, a partir de um modo de resolver problemas que é circense. ‘Se eu, como diretor, dou um mesmo enunciado para artistas diferentes — suponhamos, você vai lá, cruza o palco e pega aquela garrafa —, e se eu tiver em cena um ator, um bailarino e um circense, eles provavelmente vão resolver essa proposta de formas muito diferentes’ (entrevista não publicada). [...]” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, p. 173).

Outra definição que a autora apresenta e que corrobora desta visão e reflexão é a do pesquisador francês Julien Rosemberg, o qual afirma que “o que existe em comum entre todos os trabalhos que se reivindicam como ‘circo’ é precisamente o fato de se reivindicarem como circo”:

“[...] De fato, o que nos define como circo talvez seja justamente esse ‘não caber’ em categorias muito bem delimitadas. Talvez o que nós, realizadores circenses que atuamos em 2022, vivenciemos em comum com aqueles que estavam trabalhando há 200 anos seja justamente esse questionamento acerca do espectro do que fazemos, do que podemos fazer e do que devemos fazer em cena.” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, p. 174).

Esta última definição é a que mais se adequa ao que o trabalho aqui apresentado propõe, e parece-me uma consideração importante a ser feita, porque, como veremos mais adiante, a convicção dos circenses do passado na proposição de uma nova linguagem artística, aliada a uma luta incessante até os dias atuais em propor esse fazer artísticos — perante

²⁶ Companhia de espetáculos de circo/teatro da cidade de São Paulo fundada em 1988.

inclusive cerceamentos de ordem jurídica — é o que permitiu a consolidação dessa possibilidade artística.

Munidos dessas definições de “Circo”, continuamos nas reflexões de VASCONCELOS-OLIVEIRA (2022). A autora ressalta a importância de entender o circo contemporâneo dentro de uma análise que leve em consideração forma e conteúdo, investigando trajetória e a rede de relações daqueles que se reivindicam realizadores desse modo circense:

[...] Como coloquei, a compreensão do circo contemporâneo a partir de seus modos de fazer, sua rede de relações sociais, suas poéticas e políticas de funcionamento nos afasta da tentativa de reduzir o contemporâneo a seus atributos formais/discursivos ou, pior, a uma espécie de estilo (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020). (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2022, p. 177)

Ou seja, a identificação contemporânea está não apenas na forma que as obras se apresentam ao público, mas no modo de conceber os objetos artísticos, que questiona o método de concepção das obras, tentando impedir que as formas se estabeleçam e se fixem em um modelo. Dessa maneira, a autora vem propondo complexificar essa análise, levando em consideração também os conceitos provisórios por ela citados anteriormente.

Espero poder ressaltar, o que talvez seja a parte mais importante desse discurso, que a necessidade de demarcar um circo “outro” não está em um possível mérito artístico elevado, mas em evidenciar que as formas mudaram de maneira profunda em uma velocidade estonteante, onde novas formas e conceitos estão sendo constituídos no intuito de abarcar toda a produção dessa linguagem.

Não se trata de um juízo de valor sobre qual é o melhor ou mais legítimo circo, qual o “verdadeiro circo” ou “mais inteligente”, “mais artístico”, como já foi explicitado, mas de constatar que as relações materiais levaram alguns dos agentes dessa linguagem artística propor formas que atualmente modificam aquilo que se entendeu durante anos como os fundamentos do Circo enquanto manifestação e seus espetáculos — virtuose, a superação dos limites humanos e a iminência do risco, por exemplo —, tal como já havia se diferenciado em dado momento dos artistas de feiras, saltimbancos, atores, dançarinos, acrobatas esportivos e também de exercícios de equitação de ex-militares.

A questão não está no abandono destas premissas, mas na compreensão de que elas são, na realidade, instâncias ativamente (in)compreensíveis. As possibilidades de força motriz para o espetáculo circense se ampliam na contemporaneidade, onde é possível enxergar as

premissas como horizonte para o desenvolvimento técnico e para o controle do risco. Nesse sentido, o que há aqui não é um abandono da tradição, mas a reutilização dos seus próprios conceitos para a reinvenção de uma prática diferenciada de circo.

Para tanto, são necessárias a construção de novos conceitos (também provisórios), no intuito de abarcar novas formas de manifestações do circo. E nesse sentido, considero fundamental analisarmos as transformações nos âmbitos da produção das obras artísticas através dos estudos históricos, levando em consideração como os aspectos da transmissão dos saberes e fruição do público dos objetos circenses influenciam nesse processo de construção dessa linguagem artística ao longo do tempo. Dessa forma, podemos compreender onde estão as diferenças dos fazeres de atuantes em um mesmo campo artístico e as necessidades de proposição de um novo movimento criativo.

Paradoxalmente, em alguns países, tais como o Brasil, a transformação desses fatores foi e tem sido um movimento essencial para a manutenção do fazer e para a preservação da memória circense, inclusive por iniciativa também dos circenses de lona, como será visto mais adiante,

VASCONCELOS-OLIVEIRA demarca quatro formas de circo identificadas na literatura específica: o circo tradicional ou clássico, o novo, contemporâneo e o de rua — além de menciona o neoclássico, ou nostálgico, que segundo ela ao citar (ROSEMBERG, 2004), seria um circo “que investe em formas poéticas e estratégias cênicas inspiradas num certo imaginário do circo clássico, mas com algumas atualizações de discurso (p. 32)”.

Diante dos dissensos aqui demonstrados e no intuito de aprofundarmos a análise aqui proposta, vejo como necessário observarmos o percurso de construção da linguagem circense a partir do movimento de escolas de Circo, a fim de evidenciar perspectivas de origens das problemáticas que até hoje são enfrentadas por esse modo artístico e seus praticantes em grande parte do mundo. Através da noção histórica da linguagem, que será esmiuçada com mais detalhes a partir capítulo seguinte, será possível perceber que a todo momento o Circo sofreu (e ainda sofre) com as sanções e proibições (SILVA, 1996 e 2003; ROCHA, 2010; SILVA e BORTOLETO, 2017; BOLOGNESI, 2019, 2020).

Aqui, escolhemos um recorte do que foi escrito por historiadores dessa área, principalmente de pesquisas realizadas em instituições no Brasil, onde a maior parte do material

analisado é decorrente do contexto europeu (Inglaterra, França e Rússia, principalmente), estadunidense, sulamericano (Argentina, principalmente) e brasileiro, especificamente.

O consenso do que consideram os historiadores como Circo hoje é oriundo do entendimento da organização do período da Era Moderna, proposta pelo ex-militar inglês Philip Astley, e que teve em seus méritos a capacidade de tornar ainda mais rentável essa manifestação cultural ao organizar uma série de atividades artísticas no contexto da época. Porém, Astley, não necessariamente inventou um formato, mas potencializou o que já era realizado pelos **teatros de feiras**, incorporando suas experiências de equitação ao espetáculo.

Nesse sentido, para entendermos de onde surgem os procedimentos específicos de artificação nas artes circenses e as dificuldades as quais reverberam até hoje nesta linguagem artística, entendo necessário investigar o processo de construção da educação formalizada para o Circo, sendo este o principal movimento de transformação dos aspectos de produção, fruição e transmissão do saber.

2.2 Movimento das escolas de circo e os processos de artificação

Até o início do século XX, os circenses produziram uma linguagem que organizava-se em núcleos familiares itinerantes, integradas por ex-militares e saltimbanco, grupos aparentemente tão distintos e com experiências formativas as mais diversas, “pautadas na observação, no fazer permanente e na oralidade” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020). Marcado pela transmissão “familiar, coletiva e oral” (SILVA e ABREU 2009), o Circo possuía até então a premissa de dar conta não apenas da formação artística, mas também cidadã, fator que, de acordo com Duprat (2016), seria profundamente modificado ao se deparar com as iniciativas russas daquele período:

Em 1919, em meio a esse ambiente revolucionário, o governo russo criou decretos de nacionalização do circo, que se concretizaram em 1927 com a abertura do Curso de arte do circo. Essa escola pública destinou-se principalmente à “reabilitação e renovação” (SALAMERO, 2009) da arte circense na antiga União Soviética. (DUPRAT, 2016, p. 64)

Essa iniciativa realizada na União Soviética²⁷ vai intensificar um processo de mudança profunda na forma da **transmissão do saber** circense e contribuir para as ações de

²⁷ União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), em russo: Союз Советских Социалистических Республик (СССР), transliterado como Soyuz Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik. Implementada em 1922 pela Revolução Bolchevique (iniciada em 1917), liderada por Vladimir Ilyich Ulianov, mais conhecido como Lenin.

artificação do Circo, através das etapas de deslocamento, mudança institucional e organizacional; e consolidação jurídica e normativa. A transmissão, antes marcada pela tríade “familiar, coletiva e oral”, passará a considerar a figura dos professores em detrimento dos mestres como centrais no ensino (ainda que em muitos casos esses professores sejam circenses oriundos das lonas itinerantes), além dos registros da escrita formal. Não obstante, como será explanado neste trabalho, a forma como o saber será perpetuado modificará a estética apresentada, haja vista os interesses e métodos específicos de cada iniciativa educacional formalizada aqui expostas.

Como destacam WALLON (2009) e DUPRAT (2016), a União Soviética foi a primeira nação europeia a implementar uma escola voltada às artes circenses, com a “Universidade Nacional de Circo e de Artes Variadas, mais conhecida como Escola de Circo de Moscou, [onde] as artes do circo se desenvolveram, aliadas a métodos esportivos vindos da ginástica” (EVRARD, 2017). Essa teria sido a primeira iniciativa em solo europeu a buscar um modelo de formalização do ensino das artes circenses.

Se os cavalos e a retratação de eventos históricos, principalmente as guerras, alçou por breves períodos o Circo para um patamar mais elevado na Inglaterra e na França, foi na experiência soviética, portanto, que a linguagem teve sólido investimento estatal, principalmente “na sua formação e em sua criatividade” (BOLOGNESI, 2010).

Bolognesi (2010) afirma que a formação da imagem do “homem” que domina a natureza e enfrenta as leis da física, “os limites físicos, biológicos e naturais enfrentadas no cotidiano”, encantando ao público e a plateia, servia como símbolo e o circo como espaço de difusão da ideia do “um homem soviético superior”:

[...] O espetáculo da superação veio, de forma indireta e simbólica, ao encontro da difusão de um homem soviético superior, que rompeu, ainda que idealmente, com a dominação, a diferenciação de classes e a alienação capitalista. (BOLOGNESI, 2010, p. 57 e 58)

A imagem desse “homem soviético superior”, no entanto, estava sintonizada com os ideais da revolução socialista, não se tratando de “apresentar a *maioridade da espécie*” humana sobre os outros animais, como fizeram os circos na França e na Inglaterra, de acordo com Bolognesi (2010):

[...] mas sim de especificar, de precisar, que a aludida maturidade tinha um protagonista social explícito: o proletariado, o real agente social da história: dentre as classes sociais, apenas a classe operária tem lugar reservado à condução do futuro. (BOLOGNESI, 2010, p. 14 e 15)

Ou seja, a construção dessa imagem estava a favor dos proletários na luta de classes no bloco soviético, contrapondo o processo de apropriação burguesa das artes dos saltimbancos o qual havia realizado Philip Astley.

A exemplo, temos o trabalho *Moscou em Chamas* — originalmente intitulado *O ano de 1905* — de Maiakóvski. De acordo com FERREIRA (2010), ao apresentar a obra, o autor apresentou um panorama dos conflitos ocorridos naquele ano em território russo pelo viés soviético da época, “através da combinação dos elementos cômico-bufos e trágicos”, e que vão gestar as condições para a Revolução Bolchevique de 1917. A convulsão social que deu origem àquele movimento é apresentada a partir dos elementos circenses, fazendo uso “de seus recursos e potencialidades, garantindo uma natureza feérica em diálogo com os aspectos políticos, numa verdadeira teatralização do circo”:

[...] Sendo assim, os elementos circenses e suas múltiplas possibilidades são introduzidos abundantemente em *Moscou em chamas*, aparecendo não só como ilustração, mas principalmente como fundamento para ação do jogo cênico. Por este viés, o espetáculo não tem a finalidade de ser uma montagem teatral no picadeiro do circo. (FERREIRA, 2010, p. 21)

Ou seja, *Moscou em Chamas* seria um espetáculo circense dirigido por um teatrólogo (BOLOGNESI, 2004), e o qual considerou as dinâmicas do espetáculo circense como peça fundamental para a construção da dramaturgia do seu espetáculo. Ainda, um espetáculo que buscava tratar de temas a serviço do Estado proletário que se constituiu naquele país, o que revela um tensionamento histórico produzido dentro da linguagem, haja vista as apresentações produzidas por Astley em favor de estados monarcas à sua época. Maiakovski, no entanto, não presenciou o resultado de seu trabalho junto ao público, já que sua estréia foi “no dia 21 de abril de 1930, no Primeiro Circo de Moscou”, uma semana após seu falecimento, no dia 14 de abril daquele mesmo ano.

É a partir desse prisma de disputas que o Circo, assim como outras formas de arte, vai passar naquele período “por um processo de depuração técnica e artística, em busca das especificidades, quase que abstratas, de seus elementos mínimos e identitários” (BOLOGNESI, 2018) na URSS²⁸:

[...] Sob o regime soviético, o circo passou a investir na criação de novos números, a experimentar e aprofundar aqueles já conhecidos, a exemplo do adestramento de

²⁸ “URSS” é a sigla para “União das Repúblicas Socialistas Soviéticas”, em russo: Союз Советских Социалистических Республик (СССР), transliterado como Soyuz Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik. Implementada em 1922 pela Revolução Bolchevique, liderada por Vladimir Ilyich Ulianov, mais conhecido como Lenin.

animais, agora à luz dos avanços da psicologia de Pavlov e o condicionamento clássico. Foram priorizadas as habilidades humanas, voltadas à exposição plena do corpo, de forma a consolidar um formato de espetáculo no qual prevalecia o virtuosismo. (BOLOGNESI, 2018, p. 57)

Esses fatores irão contribuir com a formação de estéticas específicas de circo na União Soviética. Assim, para o autor, o circo soviético conseguiu escapar da “forma dominante do *show business* americano”, e alcançou sua maior expressão no desenvolvimento da linguagem por estar inserido “em uma sociedade que se considerava a supressora da dominação do homem pelo homem”, e que havia acolhido a dança e o circo como “carro-chefe de sua política cultural, especialmente porque ambas as linguagens depositam no corpo o exemplo cabal de supremacia” (BOLOGNESI, 2010).

O intercâmbio entre o Circo e o Teatro ofereceu avanços mútuos às linguagens na URSS, tanto no período pré-revolução como durante a experiência socialista no leste europeu. Meyerhold teria sido um dos defensores do Circo, preocupando-se em “formular uma base de ensino das artes circenses”, formando instrutores para atuar por todo território russo.

Meyerhold (*apud*. MARIA THAIS, 2009) demonstra que também na Rússia havia uma disputa intelectual acerca da contribuição ou da degeneração do Teatro pelo seu contato com as manifestações “populares”, oriundas dos Teatros de Feira e das quais o Circo se aproximava também naquele país. No entanto, diferentemente do contexto brasileiro, houve ali diversos autores que foram capazes de, não apenas defender sua importância como uma linguagem potente, mas apropriaram-se e desenvolveram técnicas nas suas próprias experiências artísticas e de alçar o Circo a um papel de importância singular, como no caso da representação do homem soviético, já abordada acima.

O autor russo, no entanto, entendia que a renovação dessa linguagem deveria acontecer “a partir do esforço dos próprios artistas circenses”, e que Circo e Teatro deveriam ser linguagens independentes:

[...] pois cada uma delas deveria se desenvolver em conformidade com as particularidades arquitetônicas específicas. Cada uma delas poderia fazer uso de recursos da outra, mas, no geral, deveriam manter a necessária independência. (BOLOGNESI, 2010, p. 14)

Dessa forma, podemos verificar que o encenador russo buscou contribuir com uma forma de “Circo Puro”, ainda que não nos mesmos termos em que haviam feito os críticos de

Astley. As experiências gestadas a partir dos ideais da revolução socialista²⁹ na Rússia expandiram as possibilidades dessa arte, guiadas “sob o olhar astuto da abstração”, tendência que buscava o que era específico do circo, assim como nas demais linguagens (BOLOGNESI, 2010) e tornaram-se embrião para o movimento de escolas de circo que será observado no ocidente.

Ainda que a experiência russa no período da União Soviética seja reconhecida como a primeira iniciativa nesse formato no ocidente — assim como a Escola de Pequim, na China, para a parte oriental —, para SILVA (2009) não podemos afirmar que esta foi responsável por inaugurar um movimento nessa porção da Terra, afinal, “somente depois de muitos anos é que se percebe uma movimentação mais efetiva voltada para a multiplicação de se ensinar as artes circenses fora daqueles países”.

Já de acordo com DUPRAT (2016), para Salamero (2009) a experiência russa teria influenciado “de maneira crítica a formação do artista de circo”, e que as trupes soviéticas teriam proliferado por toda a Europa devido sua alta qualidade técnica: influenciado outras escolas estatais neste continente:

[...] como, por exemplo, a *Staatliche Artistenschule Berlin* (Escola Estatal de Acrobacia de Berlim, fundada em 1951, e, mais tarde, as escolas francesas e outras em diferentes continentes. (DUPRAT, 2016, p. 65)

No entanto, ainda que possa haver influência das escolas circenses da URSS, é apenas a partir dos anos de 1960 que o mundo observa uma vasta proliferação de escolas circenses que replicaram um formato similar ao que foi experimentado na União Soviética, e que culminaria mais tarde em um movimento intitulado de “novo Circo”, abordado no tópico anterior.

Das experiências desse movimento ampliado, podemos citar o Circus Oz (1978), na Austrália; a Escola Nacional de Circo Annie Fratellini (1979), na França; e o movimento de ginastas do Canadá, que fundou o Club des Talons Hauts, em 1984, e deu origem ao Cirque du

²⁹ “[...] No tocante aos palhaços, por exemplo, os russos abdicaram da polaridade Branco/Augusto e abandonaram o repertório clownesco que induzia a tapas e chutes. A razão era mais do que evidente: nascida sob a égide do capitalismo e da luta de classes, a dupla Branco e Augusto era expressão cômica da polaridade social, sob o signo da dominação. Ora, a Rússia, com a Revolução – em tese, ao menos – abolira a luta de classes e, portanto, não havia mais razão para investir na relação dominador/dominado. As bofetadas deram lugar a investigações pantomímicas. Os clowns soviéticos buscaram a aproximação com o homem real. Para tanto, amenizaram consideravelmente a caracterização exagerada, tanto nas roupas como na maquiagem. Investiram, igualmente, na inserção da comicidade em números e atrações específicas circenses, em equilíbrio e acrobacia, por exemplo.” (BOLOGNESI, 2010, p. 15)

Soleil (7 de julho de 1984, Baie-Saint-Paul, Canadá), com sede atual na cidade de Montreal, Canadá. Especificamente na América Latina, podemos destacar a Escuela Nacional de Circo Cuba (1981), a escola La Tarumba (1984), no Perú; Universidad Mesoamericana (1982), no México, a qual oferece uma licenciatura em artes circenses; a escola La Arena (1994), na Argentina; a Fundação Circo Para Todos (1995), Colômbia; El Circo del Mundo (1995), no Chile.

No Brasil, assim como em outras partes do mundo, as escolas circenses foram implementadas no intuito da continuidade do ensino dos filhos de circenses oriundos das lonas, tendo em vista que apenas a “tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020).

Como destaca Silva (2009), os circenses aqui no Brasil passaram a valorizar o conhecimento gestado fora da lona — ou seja, por instituições formalizadas de conhecimento, tais como universidades, escolas e institutos de pesquisas —, em detrimento do conhecimento transmitido de forma oral entre as gerações do Circo. De acordo com a autora, para alguns dos fundadores das escolas no Brasil, tais como Dirce Tangará Militello³⁰ e Francisco Colman³¹:

[...] o objetivo principal de se ter uma escola de circo, naquele momento, era tentar reabilitar uma “profissão agonizante”, através dos mestres circenses, antes que fosse tarde demais. Era preciso que todos os artistas de circo tivessem consciência da importância da escola, pois somente com o seu apoio, enviando os filhos para participar dos cursos, é que a ela poderia demonstrar o seu “verdadeiro objetivo”. (SILVA, 2009)

No entanto, ainda que o objetivo tenha sido de criar um novo dispositivo para preservar a tradição através das próximas gerações — e que contribuiria, conseqüentemente, para o processo de artificação do circo —, o que ocorreu é que as escolas eram pouco frequentadas pelos filhos de circenses:

[...] cujos alunos eram, na maioria, pessoas de todas as idades, vindas dos mais diferentes estratos sociais e com propostas e objetivos também diversos, muitos dos quais se tornaram depois artistas circenses ou de teatro – utilizando a linguagem circense. (*ibidem*)

³⁰ Dirce Tangará Militello nasceu em Xavantes, interior de São Paulo, em 30 de janeiro de 1924. Oriunda da família circense Tangará, trabalhou com na TV Excelsior, canal 9 de São Paulo, assim como o ator Humberto Militello, seu esposo.

³¹ Francisco Colman (1899-1980), “filho de circenses e foi acrobata, ator, diretor e literato, tendo editado jornais e revistas e adaptado fitas de cinema e peças de teatro para o circo-teatro” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 156).

Uma das ações que ajudou a inaugurar a implementação dessas escolas no Brasil foi a Associação Piolin de Artes Circenses. Fundada em 1976 sob a coordenação de Francisco Colman, a Associação seria parte do mecanismo que viria a implementar em 08 de agosto de 1978 a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), em São Paulo-SP, considerada a primeira escola de circo fora da lona do Brasil (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020). Suas atividades, porém, foram encerradas apenas 5 anos depois, em 1983 (DUPRAT, 2016).

Conforme a dinâmica do movimento de escolas de circo no Brasil, “a Academia foi resultado da ação de diversos circenses oriundos³² do circo itinerante de lona em prol do futuro das artes circenses”. A formação proposta pela APAC contribuiu para que a primeira geração de alunos trouxesse de volta para o contexto brasileiro as características do espetáculo circense a itinerância e a ocupação das ruas e praças, sem necessariamente a cobertura de um toldo ou de um prédio fixo, revisitando os métodos utilizados pelos saltimbancos nas feiras medievais europeias (NUNES; SILVA, 2015 *apud*. LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020), assim como havia acontecido na França na década anterior:

[...] Com isso, a atividade circense, no Brasil, experimentou (desde as duas últimas décadas do século XX) outras formas de realização, especialmente a formação de grupos, que passam a explorar lugares e modalidades diversas da ação circense: praças, ruas, galpões, escolas, centros culturais etc. (BOLOGNESI, 2018, p. 58)

Vale ressaltar que o período de atividade da Academia acontece durante o evento histórico da Ditadura Militar no Brasil. Nessa época, estavam proibidas reuniões de grupos de mais de 5 pessoas nas ruas, com repressão mediante o uso da força, prisões e toques de recolher. Para uma linguagem que já era marginalizada, que tinha seus fazedores considerados como “vagabundos” e a qual sofria cerceamentos das suas artes irmãs, essas experimentações de rua podem ser consideradas um evento importante de subversão ao Regime.

Inferindo acerca do que nos relatam os autores acima, o Circo e o movimento de escolas, através da mistura dos saberes entre os professores circenses tradicionais e os alunos, contribuíram para os processos de ocupação de ruas pelos movimentos sócio-culturais durante esse período autoritarista, ainda que não se possa afirmar aqui que a forma de ocupação proposta por seus expoentes tenha relação direta com aquele momento político brasileiro, haja vista que

³² Muitos tornaram-se professores da Academia, tais como Leonardo Temperani, aramista e globista; Roger Avanzi, palhaço e ciclista; Ubirajara, atirador de facas; Amercy Marrocos, acrobata; Gibe Fernandes, palhaço; Abelardo Pinto – sobrinho do palhaço Piolin –, trapezista e paradista; Zoraide Savala, contorcionista, e Juscelino Savala, acrobata de solo (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 156).

os procedimentos de ocupação da rua utilizados na linguagem circense são anteriores ao período do regime militar imposto ao Brasil.

O exemplo mais robusto do projeto de formação circense, e o qual perdura até hoje, é a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO³³). Implementada em 1982, a ENCLO³⁴ se destaca como um pólo de formação circense nos países do continente americano (América do Sul, Central e Norte), recebendo alunos de diversos lugares do mundo, ainda que tenha sofrido com diversas sanções e ações de desmonte por parte do Governo Federal entre os anos de 2019 e 2021. Desde sua implementação a Escola havia interrompido suas atividades apenas durante os anos de 1990 e 1991, devido à falta de investimentos no governo de Fernando Collor de Melo (SILVA, 2009).

De acordo com documentos pesquisados por LOPES, SILVA e BORTOLETO (2020), a Escola foi implementada em 1982, e teve sua ideia inicial gestada em 1974 com o auxílio de Orlando Miranda, à época responsável pela direção do Serviço Nacional de Teatro e, posteriormente, presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN).

Luiz Franco Olimecha, o primeiro diretor da ENCLO, e um dos principais militantes por sua implementação, corroborou, assim como Dirce Tangará e Colman, a ideia da incapacidade das famílias circenses em continuar a perpetuar as suas artes, além de acreditar:

[...] que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades. (COSTA, 1993, s/p *apud*. LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 155).

Como já foi evidenciado na Introdução deste trabalho, se antes a criança circense era elemento-chave como continuadora dessa tradição e futura mestre, com as escolas formalizadas esses papéis são distribuídos dentro das instituições, alcançando outra etapa de artificação: a diferenciação de funções. Com o advento das escolas de circo, não apenas essas crianças são responsáveis por esses papéis, mas todas as pessoas que fazem parte da formação nesse local, sejam elas alunas e funcionárias, oriundas ou não das famílias itinerantes de Circo.

³³ A instituição foi fundada sob a alcunha de Escola Nacional de Circo (ENC), até o dia 15 de maio de 2017, quando foi rebatizada em função do falecimento de Luiz Franco Olimecha.

³⁴ Criado em 1985, o Ministério da Cultura (MinC) foi extinto no dia 2 de janeiro de 2019, segundo dia de governo do mandato de Jair Messias Bolsonaro, quem já havia realizado a mesma ação para o Ministério do Trabalho no dia anterior, 1 de janeiro de 2019 — posteriormente recriado no dia 28 de julho de 2021.

A reflexão de Olimecha, que favorece as escolas formalizadas de ensino das artes circenses como instituição responsável por preservar e difundir aquele saber, apresenta, no entanto, o deslocamento de uma esfera privada para um setor público, haja vista que sua lógica estava pautada na extensão dos pequenos núcleos familiares, de acordo com COSTA (1993, apud. LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020).

Essa confusão entre as esferas públicas e privadas vai apresentar conflitos na ENCLO, que contou no seu início com grande parte de professores e professoras oriundos das tradicionais famílias circenses, onde foi necessário realizar uma certa adaptação:

Não confundir a administração da escola com a administração de suas próprias relações circenses empresariais familiares foi uma das questões enfrentadas, além daquelas oriundas de decisões governamentais que, entre outras, envolviam investimento político e financeiro por parte do governo para políticas públicas voltadas para o circo. (SILVA, 2009)

Outro aspecto destacado pelos autores Bortoleto e Silva (2017) é relacionado às dificuldades em formalização e reconhecimento/certificação das iniciativas que cumprem papel de difusão da educação circense no país. Os autores enfatizam que [o] “reconhecimento da formação técnica, assim como a superior, em circo contribuiria para a consolidação das artes do circo no âmbito educativo”, corroborando com a proposta apresentada por pesquisadores tais como Duprat (2016) e Bortoleto (2015).

Defendemos aqui que o mais importante de todo este processo de institucionalização da linguagem é a constituição de espaços de formação técnica acessíveis ao máximo de pessoas. Isso implica no desdobramento de lógicas diversas de atrações no circo, que ganham estatuto pedagógico e de pensamento, ampliando o leque possibilidades cênicas, abordando as temáticas mais diversas, no qual ganha força a dimensão do suporte que estamos propondo aqui.

Nesse sentido, BARRETO, DUPRAT e BORTOLETO (2021) apresentam um robusto panorama das iniciativas de formação para circenses no Brasil. Dos 293 espaços identificados no estudo, 123 responderam ao questionário enviado pela pesquisa. Destes, 50 (41%) ofertam dois ou mais tipos de cursos, disponibilizando atividades para grupos diversos. De acordo com os autores, essa é uma característica observada em iniciativas também em escolas de outros países, tais como a Escola Nacional de Circo de Montreal, no Canadá:

[...] uma das mais conceituadas do mundo (Funk, 2018), oferece um amplo espectro de atividades formativas, que incluem: práticas recreativas para centenas de participantes; cursos intensivos de verão para crianças; um programa de ensino

médio “técnico em circo”; um programa preparatório; e, no centro da atenção da instituição, um curso de nível superior em circo. Paralelamente, a instituição oferece um programa de formação de professores (com um curso presencial e outro remoto), precisamente, buscando atender à crescente demanda por profissionais para atuarem na formação dos mais diferentes públicos. (BARRETO, DUPRAT e BORTOLETO, 2021, p. 21)

A pesquisa também verificou o tempo em atividade desses estabelecimentos, com média de 7,8 anos de existência, “o que permite dizer que, embora haja um crescimento, o mesmo é recente e significativamente maior na última década (73%)”, além de um comparativo com empresas de diversas áreas a partir de dados do IBGE de 2019.

O crescimento recente e a preservação de determinados estabelecimentos mais longevos aproxima a média dos estabelecimentos voltados às artes circenses com a média geral de empresas ligadas às artes, à cultura, aos esportes e à recreação (8,2 anos). Já em comparação a empresas de outros setores econômicos:

[...] podemos observar uma grande diferença: as empresas com maior longevidade são as de administração pública, de defesa e seguridade social, que têm uma longevidade média de 17 anos; e as indústrias extrativas, com uma média de 15,4 anos. (BARRETO, DUPRAT e BORTOLETO, 2021, p. 15)

Para os autores, esses são dados os quais podem auxiliar na “tomada de decisões dentre os gestores, público e privados, do setor” e que demonstram a “consolidação do processo de ensino de circo para além da lona (do contexto itinerante e do circo familiar)”, que pode oferecer tanto uma diversidade como uma possível maior qualidade de produção artística e cadeia profissional (BARRETO, DUPRAT e BORTOLETO, 2021).

Apesar disso, a pesquisa salienta que a maioria dessas iniciativas não possui o reconhecimento oficial do Ministério da Educação (MEC) ou do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) (organismos governamentais responsáveis pela certificação de programas de formação profissional e superior), enquanto ENCLO é a única escola de circo mantida pelo Governo Federal.

A Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha só teve sua formação reconhecida com uma instância de ensino superior no ano de 2014, ainda sob a alcunha de Escola Nacional de Circo (ENC), quando seu diploma foi reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC) como uma formação tecnológica, através de parceria firmada com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) (BORTOLETO e SILVA, 2017; BARRETO, DUPRAT e BORTOLETO, 2021), ou seja, apenas 32 anos depois de sua implementação, ainda que tenha sido encampada desde o início por órgãos do governo federal. A Escola tem

certificado alunos há 8 anos, sendo que dois deles foram durante a recente Pandemia de Covid-19.

O estudo identifica apenas mais uma iniciativa em território nacional que confere ao seus alunos certificação reconhecida por órgãos federais, localizada em Goiânia (GO): o curso Habilitação Técnica de Nível Médio em Artes Circenses, da Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França, com acesso gratuito e vinculação à Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Inovação (SEDI/GO), reconhecido desde 2019.

Ou seja, em um país com dimensões continentais como o Brasil, existem apenas dois cursos profissionalizantes de formação circense reconhecidos, com menos de 10 anos de certificação, período inferior à uma geração. Ademais, o país não dispõe de nenhuma opção a nível superior de formação. Para Bortoleto e Silva (2017):

[...] A delicada relação político-institucional entre Ministério da Cultura (MinC) e Ministério da Educação (MEC) foi decisiva para essa demora, dificultando novos avanços como a constituição de cursos superiores em circo, como já acontece numa dezena de países, e como aconteceu com o teatro, a dança e outras linguagens anteriormente (BORTOLETO, 2015). (BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 110)

Assim, os processos de artificação, tidos como essenciais para a preservação de uma arte, reivindicados por circenses das mais diversas origens, atendem a uma demanda em atraso. Uma das problemáticas apontadas por BORTOLETO e SILVA (2017) está na falta de formalização de “centenas de escolas de circo existentes no Brasil” que:

[...] ainda operam sem o reconhecimento da formação por elas oferecida, e, mesmo que isso não seja um impeditivo para sua atividade, nem mesmo um problema para a maioria daqueles que desejam aprender circo, não deixa de ser uma barreira para a ocupação de espaços no âmbito formal da educação. (BORTOLETO e SILVA, 2017, p. 110)

Mesmo que não tenha havido um impeditivo substancial para a realização destas iniciativas, a falta do reconhecimento e de uma legislação específica e adequada traz certa insegurança para os mais diversos circenses, nos mais diversos âmbitos educacionais, etapas nomeadas como consolidação jurídica e normativa por Shapiro (2019) no processo de artificação.

Dessa forma, é aferível que existe um alto grau de desregulamentação e de informalidade das atividades de Circo desenvolvidas no Brasil, o que não significa um desenvolvimento sem planejamento e profissionalismo por parte de seus integrantes. Vale ressaltar que parte dos circenses professores da APAC, por exemplo, adotavam a *Monografia*

*de Artes Circenses*³⁵, “uma espécie de guia ou manual” escrito por Colman entre 1976 e 1977, “inspirado numa publicação de 1933 intitulada *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*, escrita pelo circense Raul Olimecha” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020), demonstrando que naquele período já havia não apenas uma urgência dessa regulamentação, mas também material especializado produzido.

Essa desregulamentação irá se manifestar nos diversos aspectos do fazer circense: desde a formação, aos cursos e aulas livres, até questões envolvendo certificação de materiais e procedimentos de montagem e segurança de espetáculos. Para uma manifestação artística que está associada ao risco em sua essência, a falta de pesquisa, levantamentos e regulamentação adequada para as diversas atividades circenses e para os distintos espaços — seja em aulas, espetáculos e performances, em lonas, galpões, teatros ou nas ruas —, assunto já abordado na introdução deste trabalho, contribui em diversas dificuldades no processo de produção e fruição do espetáculo circense. Para FERREIRA (2015):

Podemos dizer que partimos do princípio de que a segurança não deve ser tratada como um aspecto acessório na arte circense, mas sim como fundamental, uma prioridade, independentemente do âmbito (educacional, social, artístico, de lazer, etc.), um posicionamento que se ancora nos diversos benefícios resultantes do aumento da segurança, como: a diminuição de acidentes fortuitos, de lesões e, portanto, de afastamentos (absenteísmo), a impossibilidade de exercer a atividade profissional/ofício, o aumento da qualidade artística e, finalmente, a consequente maior longevidade da carreira, tão desejada entre os profissionais do setor. (FERREIRA, BORTOLETO & SILVA, 2015, p. 24)

A produção de pesquisas e protocolos específicos de segurança é necessária para lidarmos com a montagem de forma efetiva, mas também com eventuais acidentes, no intuito de mitigar os riscos de casos fatais, prolongando as possibilidades de exercício do trabalho circense e preservar vidas de trabalhadores, alunos e público, evidenciando, dessa maneira, a relação inerente do suporte com o processo de criação no circo.

³⁵ “Segundo um dos regulamentos da Academia, a Monografia de artes circenses seria o ‘seu ponto alto para difundir esclarecimentos perfeitos da nomenclatura circense, origens de vários vocábulos e classificação dos vários números de circo’. (ASSOCIAÇÃO E ACADEMIA PIOLIN DE ARTES CIRCENSES, 1977) Assim, essa obra está organizada em diversos temas referentes à classificação de números circenses, exercícios e ‘método elementar do ensino dos truques — base das artes circenses’. (COLMAN, 1976/1977, p. 17).

Sua parte inicial apresenta a classificação, organização e descrição de algumas modalidades circenses como saltos, ginástica acrobática, trapézio, contorcionismo e malabarismo (COLMAN, 1976/1977, p. 4) e, em seguida, descreve detalhadamente variados números acrobáticos, estipula faixas etárias e períodos de formação para a aprendizagem dos mesmos, indica vestimentas apropriadas para cada prática, bem como exterioriza comentários diversos relacionados à técnica e à segurança na realização dos truques. [...]” (LOPES, SILVA e BORTOLETO, 2020, p. 154-155).

3 CIRCO-SUPORTE: DINÂMICAS DO SUPORTE NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

O Circo é uma linguagem do espaço. É no espaço que acontece o lançamento do malabar, do acrobata, o desvio de atenção orquestrado pelo mágico. Esse espaço que recebe as atividades circenses e suas diversas possibilidades de configuração influencia diretamente na técnica. A materialidade do espaço influencia na técnica, tal qual o inverso: a técnica modifica e aprimora o espaço, em uma relação dialógica entre esses dois aspectos.

As contradições e incongruências entre espaço e técnica causam tensionamentos, e é através disso que vão sendo propostos e construídas as condições para a modificação e o aprimoramento de cada um destes aspectos, de forma mútua. A proeza acrobática, mas que pode ser ampliada para a de manipulação de objetos e da comicidade, por exemplo, são o motor dramático peculiar ao Circo, enquanto linguagem artística historicamente construída.

As técnicas circenses investigadas aqui nesta pesquisa estão amparadas nos seus suportes de forma *sine qua non*. Propor uma dramaturgia circense do espaço que parta do suporte, enxergando sua potência poética no Circo amplia esse tensionamento da linguagem com o próprio espaço. Mas o que é a dramaturgia aplicada ao circo? É possível utilizar esse termo para as ações desta linguagem?

É inegável que há um debate controverso sobre circo e dramaturgia nos estudos circenses. Não há consenso entre pesquisadores e atuantes da área se “dramaturgia” é o termo mais adequado a ser utilizado quando se fala da sequência e pensamento de ações no espetáculo circense. Existem proposições de outros termos, tais como “partitura emocional”, “cirquear”, “circografia” (traduzido do termo *circographie*, proposto pela artista e pesquisadora francesa Maroussia Diaz Verbèke³⁶).

Etimologicamente, a palavra dramaturgia é oriunda do grego, divide-se em *drama* (ação) + *ergon* (“trabalho”), e foi utilizada para designar comumente o texto dramático. De acordo com o verbete encontrado “E-Dicionário de Termos Literários”, “Dramaturgia, em si,

³⁶ *Circographie*: neologismo de Maroussia Diaz Verbèke, datado de 2015, em código aberto. N.f. designando a composição de um espetáculo circense (isso também significa “vamos ser loucos” em lituano, mas é uma coincidência). Em: <http://www.instrumentodever.com/23-fragmentos-desses-Itimos-dias>, 20/04/2023.

seria por definição particular a ‘arte ou a técnica da composição dramática³⁷’, ou seja, a técnica da composição das ações em cena.

Para Teatro, onde o termo tem relação com a gênese dessa atividade, o seu conceito de “dramaturgia” foi sendo alargado e ressignificado ao longo do tempo, com a experimentação de autores, a exemplo de Bertolt Brecht. No “Dicionário do Teatro” de Patrice Pavis (2008), o autor afirma que o dramaturgo alemão, em sua “teorização sobre o teatro dramático e épico”, ampliou a noção de dramaturgia³⁸ em três aspectos aqui destacados:

- A estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça.
- O vínculo específico de uma forma e de um conteúdo, no sentido em que ROUSSET³⁹ define arte como a ‘solidariedade de um universo mental e de uma construção sensível, de uma visão e de uma forma’ (1962: I).
- A prática totalizante do texto encenado é destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador. Assim, “dramaturgia épica” designa, para BRECHT, uma forma teatral que usa os procedimentos de comentário e de colocação à distância⁴⁰ épica para melhor descrever a realidade social a ser encarada e contribuir assim para sua transformação. (PAVIS, 2008, p. 113)

Ou seja, entendendo por “dramaturgia” os aspectos formais do espetáculo teatral em confluência com o caráter ideológico do discurso apresentado em cena. Ainda, “um vínculo específico” entre forma e conteúdo, determinando a criação de um universo particular do trabalho cênico apresentado ao público. Por último, a maneira como a prática desse texto terá efeito sobre os espectadores, indicando os procedimentos utilizados na “dramaturgia épica” de Brecht.

Pavis (2008) expõe ainda o sentido de dramaturgia a partir da atividade do dramaturgo, onde o termo:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais

³⁷ <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dramaturgia>

³⁸ O autor diferencia ainda os termos “Dramaturgia” e “Dramaturgia Clássica” em dois verbetes distintos. No entanto, aqui nos interessa apenas o debate desenvolvido no primeiro verbete, haja vista que a segunda definição é delimitada pela experiência do teatro desenvolvido na França entre 1600 e 1670.

³⁹ Jean Rousset (20 de fevereiro de 1910 – 15 de setembro de 2002) foi um crítico literário suíço nascido em Genebra. Desenvolveu trabalhos relacionados à literatura francesa, em especial a literatura Barroca do final do Renascimento e início do século XVII. Tornou-se professor na Universidade de Genebra.

⁴⁰ Termo utilizado por Eugen Berthold Friedrich Brecht (Augsburg, 10 de fevereiro de 1898 — Berlim Leste, 14 de agosto de 1956) destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. O conceito pode ser traduzido também como “estranhamento”, termo que acredito que tenha uma proximidade maior com o conceito que o autor propunha.

recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2008, p. 114)

Esta última definição contribui para o conceito de dramaturgia circense que estamos tentando estabelecer aqui, haja vista que considera os materiais e espaço cênico, para além de possíveis aspectos textuais.

Corroborando com esse pensamento, Meyerhold em seu artigo “Teatro de Feira (1912)”, ao falar sobre o beletrista⁴¹ que se interessasse em tornar-se dramaturgo teatral, sugere para o estudo da dramaturgia no teatro a aproximação com as pantomimas ao dizer que:

[...] seria bom obrigá-lo [o beletrista] a escrever algumas pantomimas. Esta seria uma boa reação contra o abuso inútil das palavras. Esse novo autor não deve inquietar-se, pensando que se quer roubar-lhe para sempre a possibilidade de exprimir-se em cena. Ele será autorizado a dar a palavra ao ator, mas somente depois de ter criado *o roteiro dos movimentos*. E será que enfim se inscreverá nas tábuas da lei teatral esta sentença: *As palavras no teatro não são mais que desenhos feitos sobre o roteiro dos movimentos?* (in MARIA THAIS, 2009, p. 325 e 326)

Meyerhold buscou subverter a hierarquia palavra-corpo para corpo-palavra, onde o corpo é o suporte do espetáculo teatral, e não a palavra. O autor apresenta uma verdadeira admiração pelas artes do movimento (artistas de feiras, Circo, pantomimas, jograis, marionetes, personagens da *Commedia Dell'Arte*) e, em especial, pela figura do *cabotin*, a qual ele entendia ser “representante das tradições da autêntica arte do ator” (MARIA THAIS, 2009, p. 324):

E para salvar o teatro russo de sua tendência à escravidão literária, é absolutamente necessário restabelecer o culto ao cabotinismo, no sentido amplo do termo. (MARIA THAIS, 2009, p. 324 e 325)

FERREIRA (2010) classifica que Meyerhold nutria uma “obsessão pelo movimento”, que este aspecto será “um dos pilares para a formação técnica e expressiva do ator revolucionário”, este que deveria livrar-se da “tirania do texto e trazer a teatralidade para si através do poder expressivo dos gestos e dos movimentos cênicos”:

[...] O desejo era resgatar a arte dos saltimbancos e dos teatros de feira, pois, neste sentido, afirmava-se a comunicação não essencialmente verbal e eclética – o intérprete até o século XVIII sabe dançar, cantar, domina as disciplinas acrobáticas, profere textos dos quais poderia ser autor. [...] Esboça-se, desta maneira, o seu grande desejo pela polifonia na arte do intérprete; este deve articular todos os saberes e técnicas em função da composição cênica. (FERREIRA, 2010, p. 22)

⁴¹ beletrista (be-le-tris-ta), adjetivo de dois gêneros e substantivo de dois gêneros. 1. Que ou quem cultiva as belas-letras. 2. Que ou quem cria obras literárias. 3. [Depreciativo] Que ou quem se dá ares de literato. “beletrista”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/beletrista>.

Mais uma vez trazendo Maiakóvski para o debate, o autor russo interessou-se pelo Circo, entre outros aspectos, devido à “lógica da atração” — apresentada brevemente no primeiro capítulo desta dissertação — e apropriou-se dela para a realização dos seus espetáculos, incluindo também o pensamento de uma “montagem cinematográfica”.

A lógica da atração oferecia ao autor uma diversidade de modalidades (“Palhaços e números cômicos, acrobacias, trapézios, paradistas, equilibristas, domadores e uma pantomima aquática estão embasados no discurso político da obra”, FERREIRA, 2010, p. 21), uma forma dramática e uma proximidade com a performance do movimento. Resgatando a experiência do espetáculo *Moscou em Chamas*, abordado no primeiro capítulo deste trabalho, FERREIRA (2010) afirma que:

[...] Não há enredo, este foi abortado em nome da veracidade documentária, apresentando uma “seqüência de cartazes, unidos com toda a astúcia de uma montagem cinematográfica”. (FERREIRA, 2010, p. 21)

O espetáculo desenvolvido Maiakóvski adiciona aqui mais uma camada para a construção de um conceito de dramaturgia circense, ao trazer também o pensamento e procedimentos cinematográficos para esse processo, além de uma relação intensa com o espaço:

Esta obra previa que as ações exibidas estivessem contidas em todos os espaços do circo e não somente no picadeiro. As cenas continham uma narrativa espacial em movimento cujas evoluções estavam articuladas na iluminação. (FERREIRA, 2010, p. 21)

Moscou em Chamas, “além de ser um exemplo significativo de associação e hibridismo entre linguagens, contribuiu especialmente para a renovação do espetáculo circense.”:

[...] Dela participaram artistas circenses, alunos da escola de circo e unidades de cavalaria e estudantes de teatro. É dessa maneira que Maiakóvski propunha sua reforma artística que, vista em relação às atividades teatrais, desenvolveu-se ao lado da figura de um encenador e pedagogo que sonhava com o ator-poeta-acrobata-dançarino-músico-palhaço que estivesse engajado no contexto revolucionário através das suas aspirações artísticas. (FERREIRA, 2010, p. 21 e 22)

No entanto, a palavra dramaturgia está tão imbricada ao fazer teatral que mesmo autores no campo do pensamento em Dança parte dos conceitos teatrais, como uma espécie de pudor e cuidado perante o termo. Caldas e Gadelha (2016), por exemplo, recorrem a uma citação de Dort (1986) como uma espécie de chancela do Teatro para desenvolver um pensamento próprio na Dança:

A reflexão dramática está presente (conscientemente ou não) em todos os níveis da realização. É impossível limitá-la a um elemento ou a um ato. Concerne tanto à elaboração do cenário, ao modo de representar dos atores, como ao trabalho do

“dramaturgista” propriamente dito. Impossível circunscrever no teatro um domínio dramaturgício. [...] (DORT, 1986, p. 8 *apud* CALDAS & GADELHA, 2016, p. 13).

Ou seja, está presente nos elementos daquilo que é cênico, que propõe aos espectadores o movimento a ser contemplado, interpretado. Partindo dessa ideia, os autores apresentam uma pensamento sobre o fazer dramaturgício que vai de encontro com o que tenho buscado entender como “dramaturgia”:

O fazer dramaturgício se quer portanto plural, errático, transversal, distributivo e expansível sobre variados domínios cênicos e artísticos, nutrido por variados domínios não necessariamente cênicos nem artísticos, ligado a uma poética de sentido inscrita no espaço-tempo singular de cada obra – de cada uma de suas efetuações performativas –, operando das mediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é performado. (CALDAS & GADELHA, 2016, p. 13 e 14).

Torres (2020) também demonstra certo desconforto, a princípio, com o termo dramaturgia aplicada a outra linguagem artística que não ao Teatro, destacando que há a necessidade de uma “abordagem de uma especificidade da dramaturgia da dança sem essa estar submissa ou à sombra da história do Teatro” (p. 30), apresentando certa similaridade com os estudos circenses no que concerne ao incômodo com esse termo.

Ao abordar suas reflexões sobre dramaturgia aplicada à Dança, o autor destaca que, através de uma análise histórica do corpo nesta linguagem artística, é possível concebermos hoje por dança “corpo e sentido do movimento sem estarmos presos às amarras de uma narrativa do movimento pautada na mimese e sua subjugação.”:

Nesse sentido a pesquisadora em dramaturgia da dança, Heidi Gopin (2016, p. 144) escreve, “Que ferramentas podemos usar para compreender esse ‘texto’ quando ele não é simplesmente um trabalho escrito de literatura dramática representando um teatro, mas uma produção envolvendo uma quantidade tão grande de meios”. Trazendo essa provocação que, na época do meu encontro com a dramaturgia era estranha a mim, percebo hoje o quão sutil é trabalhar com a produção de sentidos no/do corpo na dança. [...]. (TORRES, p. 31)

Torres (2020) apresenta ainda outro cenário nos estudos de Dança similar ao Circo, ao falar de uma “dança de caráter mais tradicional”, a qual apresenta uma demonstração:

[...] como “narrativa legenda” alocada, por exemplo, nas necessidades de explicação do que está acontecendo em cena de forma dramática, o que muito se apresenta ainda na relação dos balés clássicos e de repertório: uma forte ligação da linha expressiva dramática do corpo que acaba, por sua vez, limitando a dança às suas necessidades técnicas, virtuosas e demonstrativas. (TORRES, p. 31)

Ou seja, a tradição na Dança, assim como ocorre no Circo, está subordinada à ideia das necessidades técnicas, virtuosas e demonstrativas. Torres (2020), ao destacar essa forma que intitula de “narrativa legenda” para caracterizar o que considera os “trabalhos de dança de

caráter mais tradicional”, diferencia-o como um procedimento distinto do que é proposto por uma dança pautada em uma dramaturgia contemporânea.

De volta aos estudos teatrais, Briones (2006) apresenta o trabalho de Ramón Griffero, dramaturgo chileno o qual utiliza o termo *Dramaturgia do Espaço*. De acordo com BRIONES (2006), o termo tem como objetivo, em resumo:

[...] trabalhar os aspectos formais do teatro, potencializando a sua capacidade lúdico-cênica, num processo sempre dinâmico de variados e infinitos cruzamentos entre os signos teatrais. [...] uma teoria produtiva de múltiplas linguagens cênicas, não definindo a priori um estilo em particular e menos ainda se propondo como um modelo teatral normativo a ser seguido.

Nessa dinâmica de se portar como uma teoria de “modo estético-cênico ‘a priori indeterminado’”, a *Dramaturgia do Espaço* de Griffero “excede o seu próprio fazer teatral”, e que “se quer independente de qualquer poética teatral pré-configurada, por muito libertária, aberta e não normativa que esta se pretenda” (BRIONES, 2006). Se para Griffero, o espaço é basilar para o teatro, afirmo que também o é para o circo. Essas semelhanças me fazem crer que o intercâmbio dos termos entre as linguagens não só é possível, como necessário para a construção de novas genealogias que nos possibilitem avançar nas questões da prática e na ampliação da produção de conhecimento circense.

Por esses motivos e conceituações acima expostas, aqui escolhemos utilizar o termo “dramaturgia circense” para avançar nesse estudo específico. Admite-se ainda aqui que há dissenso conceitual no campo circense e que as experimentações que acontecem sob outros termos estão, de maneira legítima, pautadas em outros conceitos e também podem, eventualmente, auxiliar-nos nas análises aqui propostas.

Mais do que buscar responder o que seria dramaturgia no circo em geral, trago aqui uma proposição específica de dramaturgia para o circo com o dispositivo que pretendemos fomentar: o circo-suporte, entendendo como pressuposto para esse termo o estudo dos suportes implicados no espaço de cena circense. Pela característica do risco no circo, os objetos de segurança que compõem esses suportes, tais como as cordas de sustentação, as fitas, as roldanas, geralmente são vistos de maneira instrumental, apenas como objetos de sustentação e garantia do controle do risco.

O que buscamos evidenciar com o termo “Circo-Suporte⁴²” é que, além das questões de segurança, existe uma potência poética que pode ser investigada para o desenvolvimento de uma estética circense baseada no suporte, eminentemente cênica e performativa. O termo “CSprt” é inspirado na obra e pensamento de Hélio Oiticica que, como foi evidenciado nos capítulos anteriores, investigou, entre outros aspectos, as dinâmicas das interações entre os suportes e o corpo nas artes plásticas.

A proposição da pesquisa aqui proposta parte da premissa que o suporte irá guiar o processo criativo. Optamos, para tanto, por investigar as possibilidades dessa premissa considerando trabalhos circenses já existentes, onde fosse possível identificar poéticas que relacionassem seus processos dramaturgicos com o suporte a partir do deslocamento da técnica e dos objetos circenses. No tópico seguinte, tomaremos como referência o espetáculo português “Mundo Interior”, entremeadado por outros trabalhos, entre números e espetáculos, do espectro contemporâneo circense.

3.1 Deslocamento da técnica e do objeto circense e o paradigma da imprevisibilidade a partir da perspectiva do suporte

“Mundo Interior” é um espetáculo de João Paulo, com direção de João Garcia Miguel, ambos portugueses, que “tem como ponto de partida o livro ‘Mundo Interior’ do poeta islâmico Jalâl Rûmi e baseia-se na lenda de destruição de Kash, de Joseph Campbell, e de um fragmento da ‘Divina Comédia’, de Dante⁴³”. Este foi um espetáculo que tive a oportunidade de ver em sua estreia, no Teatro Ibérico em 8 de março de 2017, em Lisboa, o qual disparou em mim diversas reflexões a partir da forma como a técnica circense foi utilizada em cena.

Enquanto assistia ao espetáculo, eu conseguia observar em diversos momentos uma espécie de deslocamento do método de utilização da técnica circense para a construção da dramaturgia do espetáculo, para além da já comum dimensão da virtuosidade como encantamento.

Há dois exemplos mais evidentes desse deslocamento que gostaria de destacar: já na primeira cena do espetáculo, dois focos de luz abrem em sequência, um do lado direito do palco, onde João se posicionou sentado, trajando com uma roupa que remete a um militar; e outro foco no lado esquerdo, com uma série de carteiras escolares empilhadas, aparentemente,

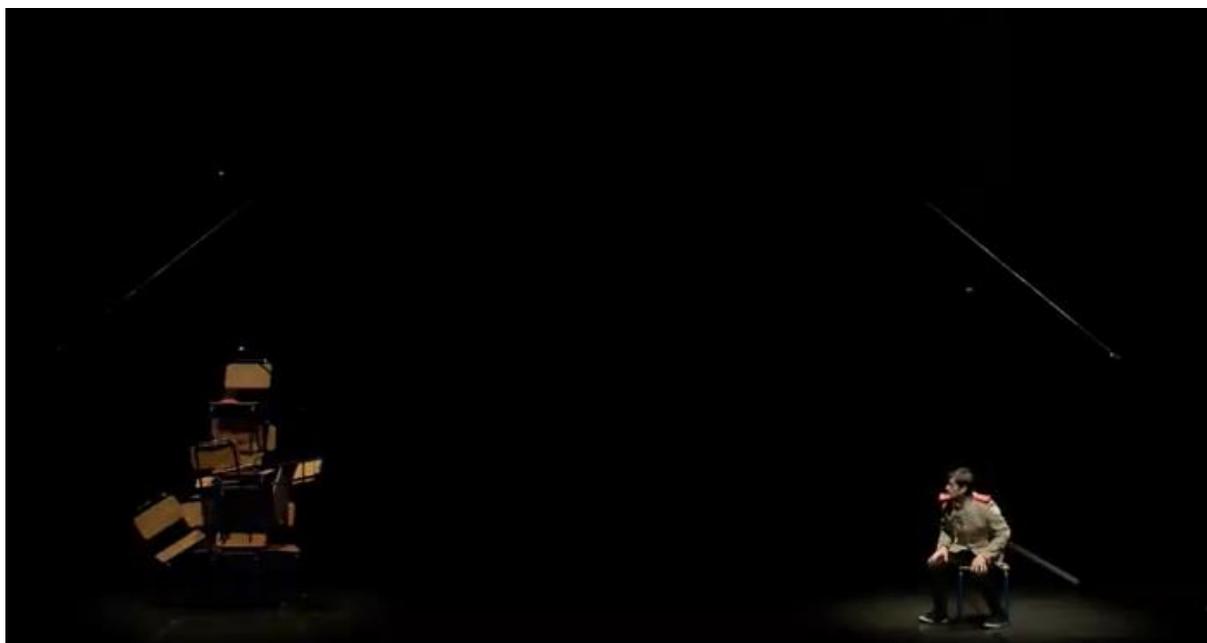
⁴² Adotaremos a sigla “CSprt” para nos referirmos doravante ao termo.

⁴³ <https://culturadeborla.blogs.sapo.pt/mundo-interior-uma-criacao-de-joao-4285510>

de maneira aleatória, com um pedestal de microfone à frente e elevado ao máximo. O artista, na sequência da cena, colocou uma espécie de quepe militar e passou a tentar escalar a pilha de cadeiras para alcançar o microfone de pé.

A cena apresenta um ar cômico, com movimentos desengonçados, diversas tentativas frustradas, com as cadeiras indo ao chão em alguns momentos, mesclando movimentos receosos e cuidadosos com velozes e desleixados por parte de João em alcançar o topo da torre improvisada. Há uma espécie de reprise do imaginário de uma função circense: o equilibrista. Este que é um dos personagens representados em diversas mídias para além do circo, como na música “O Bêbado e o Equilibrista⁴⁴”, bem como diversas cenas em desenhos animados.

Figura 9 – A importância da palhaçaria.



Fonte: acervo do autor.

Esta cena me fez refletir sobre a importância da palhaçaria para o desenvolvimento da cena contemporânea de Circo. Os personagens cômicos, amplamente estudado por diversas áreas do conhecimento (teatro, saúde, dança), talvez sejam no universo circense os que lidam de forma mais amistosa com o erro (tanto encenado como o aparentemente real), haja vista

⁴⁴ Composição de Aldir Blanc e João Bosco, interpretada por Elis Regina em 1979 no álbum *Essa Mulher*, “foi adotada pelos brasileiros como o Hino da Anistia, em referência à lei que concedeu perdão aos perseguidos políticos e abriu caminho para o retorno da democracia no país”. <https://www.lettras.mus.br/blog/analise-o-bebado-e-a-equilibrista/>

que faz parte do método desses personagens lidar com a inexatidão para a perpetuação da cena, principalmente das entradas de reprises⁴⁵. Haja vista que seu objetivo não é necessariamente o encantamento do público através da virtuosidade, mas sim da comicidade, o considerado erro técnico para o acrobata acaba por se tornar uma possibilidade de desenvolvimento de cena para o artista cômico. Na reprise, a palhaçaria amplia sua força dramaturgica ao criar uma ambivalência através da interação com os objetos circenses e repetindo de forma atrapalhada os feitos dos artistas virtuosos.

Figura 10 – O palhaço.



Fonte: acervo do autor.

No entanto, mesmo que esteja disposto a “errar” em cena, o palhaço precisa ter certa intimidade com o aparelho e/ou a técnica proposta, no intuito de não colocar a si, seus colegas de trabalho e o público em risco real, o que potencialmente exige um treinamento tão rigoroso quanto aos trapezistas, por exemplo.

Destaco na cena cômica contemporânea o número “Ai’moko”, do venezuelano Aimé Morales, que demonstra grande refino técnico de acrobacias. Criado em 2013, misturando técnicas de dança e palhaçaria, o artista apresenta seu palhaço, de nome homônimo ao número, utilizando do aparelho roda cyr para desenvolver sua performance. Tive a oportunidade de

⁴⁵ Entradas é um termo utilizado para nomear as cenas que são realizadas pelos palhaços entre os números do espetáculo circense. Já as reprises são tipos de entradas, cenas onde os palhaços, por exemplo, repetem a apresentação que acabou de sair do espaço cênico — geralmente um número de destreza —, porém com a comicidade como elemento fundamental. Assim, se o número anterior foi de tecido, o palhaço que realiza a reprise irá utilizar o mesmo aparelho em sua cena, porém de forma cômica.

assistir ao número em Fortaleza no dia 29 de julho de 2015, na abertura II Festival Internacional de Circo do Ceará, na então sala de teatro do Sesc Iracema (hoje Teatro B. de Paiva), localizada na Rua Boris, 90c.

No formato proposto para a apresentação que pude presenciar — bem como nos vídeos disponíveis para internet — a roda cyr torna-se um elemento de alto risco tanto para o acrobata como para o público, devido à sua disposição no espaço, onde os espectadores estão próximos do palco.

Figura 11 – A Roda.



Fonte: acervo pessoal do autor.

As técnicas de roda cyr são de constante movimentos de giro, o que costuma causar tontura e náusea em acrobatas iniciantes. Assim, o domínio da técnica pelo personagem cômico é essencial para uma exibição que evite que este perca o controle do aparelho e possa atingir a ele mesmo ou ao público

Ai'moko movimentava-se no palco através de movimentos *staccatos*, parecendo um tanto confuso do local onde está. A construção desse personagem agrega qualidades de movimentos que permitem a Aimé experimentar interações com o aparelho, ampliando o arcabouço técnico. No número, em uma das cenas Ai'moko interage com a roda cyr em postura de quatro apoios, e o aparelho passa a girar em seu entorno como um movimento de moeda. Essa é postura na qual o aparelho está em movimento sem a supervisão do artista e que dificulta a utilização dos braços para controlar o aparelho.

A naturalidade que Aimé consegue imprimir ao realizar essa cena demonstra que o artista entende da técnica e do movimento que a roda irá executar, sem que haja receio imediato de que um acidente aconteça.

O estudo apurado da técnica e a prática permitem ao circense brincar com o risco no campo da sensação, como explica GUZZO (2009) ao falar de sua experiência pessoal com a técnica circense:

[...] Interessante que após um certo tempo de prática, os elementos que antes constituíam como “arriscados” deixam de ser, e cada vez mais o risco e o estímulo da prática se baseiam no aumento do grau de dificuldade das acrobacias e poses realizadas. Como resultado dessa primeira aproximação acrobática pude constatar que o risco e a segurança na prática de acrobacias aumentam e diminuem de acordo com o aumento ou a diminuição da experiência que se tem no aparelho. (GUZZO, 2009, p. 36)

Ou seja, a técnica resguarda o circense, possibilitando a ele manipular no público a sensação de risco. Esse vocabulário, no entanto, é testado no momento presente da realização de um novo movimento. Sempre que se realiza um truque, a possibilidade do risco volta à tona. É necessário ao artista confiar no seu vocabulário técnico, que faz parte das suas ferramentas de trabalho e proteção. A capacidade que Aimé demonstra no número revela a intimidade que possui com a roda *cyr*. Dessa forma, o artista permanece executando a qualidade de movimento *staccato*, que é a tônica do número desde o princípio. Personagem e aparelho dançam em conjunto, uma característica marcante aos acrobatas em aparelhos circenses.

O que Aimé com seu personagem realiza é a experimentação desses gestos com qualidades de movimento específicas (movimentos *staccatos*) aliada a sua técnica acrobática em um aparelho circense (roda *cyr*), ampliando as possibilidades de usufruir do movimento acrobático, criando para si um novo vocabulário técnico. É o trabalho sobre uma técnica apurada que permite a Aimé realizar os deslocamentos cênicos do aparelho, gerando uma dramaturgia cênica precisa.

Através da minha experiência pessoal, participando e observando processos de criação, experimentar novas qualidades de movimento aos gestos e repertórios acrobáticos — principalmente em interação com aparelhos, mas não apenas — apresenta-se como uma dificuldade em determinados momentos. A técnica desenvolvida pelo circense gera um vocabulário técnico, condicionado pelas ações possíveis em determinadas configurações de espaço e gestos. Para STOPPEL (2017):

Ao observar as peculiaridades da linguagem e a fricção que se produz entre um vocabulário técnico e a liberdade expressiva, constato que, se, por um lado, o recurso técnico pode parecer restritivo da movimentação corporal – e, portanto, da liberdade expressiva –, por outro, a proeza acrobática é motor do circo e carrega seu potencial imagético. Assim, pergunto-me em que medida seria possível usufruir da técnica e reconhecer as referências sem incorrer na repetição de modelos adquiridos e de meus próprios gestos. (STOPPEL, 2017, p. 19)

É comum no início de novas criações recorrermos sempre aos mesmos movimentos já codificados em nosso vocabulário. Por isso, é válido pensar que artistas circenses que buscam experimentar novas formas de realizar o seu fazer podem, de fato, demonstrar a angústia da “repetição de modelos adquiridos”, como destaca a autora.

Apesar disso, considero impreciso a afirmação de que a técnica seja restritiva à “liberdade expressiva”, haja vista que só há de fato liberdade para criar com o objeto circense a partir de uma técnica que lhe garanta a execução constante de seus gestos e movimentos acrobáticos. Como subir em uma corda e realizar um trabalho artístico com economia de energia, força e controle do tempo e forma dos gestos acrobáticos? São aspectos que apenas o trabalho físico e técnico podem regular.

É justamente o desenvolvimento de um vocabulário técnico que proporciona ao circense expandir suas possibilidades de ações, alcançando novos patamares de “liberdade expressiva”. Aqui tomaremos emprestado o conceito de metaestabilidade das pesquisas cartográficas para explicar o estado que o artista circense atinge ao alcançar esse patamar técnico:

Enquanto o equilíbrio - que é o mais baixo nível de energia potencial - exclui o devir, a metaestabilidade indica uma dinâmica de devir que só se resolve em contínua transformação. (PASSOS, E. ; BARROS, 2009 p. 23)

A metaestabilidade na técnica acrobática do Circo se traduz no artista que tem a capacidade de emular para o espectador uma possibilidade de risco iminente, na qual, pelo treinamento e estudo técnico, tem segurança do controle de seus movimentos, e pode brincar diante do espectador, causando neste a sensação de vertigem.

O artista circense é, assim, a manifestação do devir-metaestabilidade: insatisfeito com a possível sensação de segurança que o espectador expressar entre um truque e outro, um ser que vive as iminências de morte e fracasso cotidianamente e que lida com as consequências imediatas de suas ações, sem perder de vista a continuidade da vida, portanto, da execução constante de sua técnica. A experimentação da metaestabilidade do artista em relação aos mais diversos corpos (humanos ou não) configura-se como matéria central do espetáculo circense. É

através do fascínio por esse corpo que os espectadores criam uma sensação ambígua: na mesma medida imersos na tensão perante o risco daquele corpo, pelo mesmo motivo não é possível ao público (ou mesmo os artistas) esquecer o mundo exterior, a existência comum, da vida cotidiana.

Partimos nesse trabalho da premissa que o vocabulário técnico, de fato, possibilita utilizar e otimizar as ferramentas de estudo do movimento, ampliando a capacidade do artista circense de exercer sua liberdade expressiva, e não o contrário, como questionou Stoppel (2017).

No sentido de ampliar as possibilidades de utilização da técnica e ampliação das capacidade para exercer a liberdade expressiva do artista circense, temos como exemplo a pesquisa desenvolvida por MACHADO, FRANCA & BORTOLETO (2015) sobre maneiras de modificar a técnica acrobática circense a partir da aplicação dos Fatores do Movimento⁴⁶ e princípios da Teoria dos Esforços oriundos do Sistema Laban/Bartenieff.

No estudo “foram realizadas atividades investigativas nas quais se observou como a alteração nos FdM poderia acarretar em mudanças expressivas e/ou funcionais nos movimentos originais”. De acordo com os autores, os conceitos labanianos apresentam o movimento como:

“[...] sendo composto por elementos identificáveis e treináveis para o aprimoramento de ações com fins específicos assim como para uma melhor e mais ampla variedade expressiva⁴⁷, pode-se estabelecer conexões com o trabalho circense, que busca aprimorar ao máximo técnicas corporais imbuídas de técnicas expressivas de forma complementar (Franca, 2012; Almeida, 2008).” (MACHADO, FRANCA & BORTOLETO, 2015, p. 10)

No entanto, a pesquisa encontrou limites muito claros, definindo que há, ao menos para o circo, “FdM absolutos e relativos”:

FdM absolutos são aqueles os quais, se alterados, tornam a execução de determinado movimento muito mais difícil ou, às vezes, impossível. Um salto mortal grupado feito no chão saindo de posição ortostática torna-se mais difícil de se executar quanto mais Sustentado for seu Tempo de saída e de giro. O Tempo Súbito é um Fator absoluto desse movimento. (MACHADO, FRANCA & BORTOLETO, 2015, p. 16)

O que podemos observar acerca da pesquisa acima descrita é a ampliação da técnica circense aliada aos FdM, de fato, contribuiu para o ampliação do vocabulário circense, ou

⁴⁶ Assim como no artigo referente, adotaremos a sigla FdM em referência ao termo “Fatores do Movimento”. Laban apresenta quatro FdM: Peso, Espaço, Tempo e Fluxo.

⁴⁷ Identificamos aqui o temor “variedade expressiva” como correlato a “liberdade expressiva” utilizado por Stoppel (2017).

variedade expressiva, como designam os autores. São experiências nos treinos e pesquisas que permitem ao artista identificar e construir o seu vocabulário técnico e explorar um futuro de riscos controlados. Os artistas do grupo de pesquisa têm a liberdade de explorar formas distintas de execução de um gesto ou movimento acrobático exatamente por terem capacidade técnica de executá-lo. É o vocabulário técnico que proporciona essa possibilidade aos circenses e que permite ampliar as possibilidades poéticas.

Se para os autores, as técnicas acrobáticas circenses se assemelham aos estudos de Laban por essa busca em “aprimorar” o vocabulário de movimentos, no intuito de torná-los mais eficientes, no caso do espetáculo, o artista brinca com essa noção de eficiência. Na cena de Mundo Interior não é a eficiência a tônica, mas as potencialidades que os erros que João Paulo comete que traz como fator importante de cena.

Essa possibilidade do circense de brincar com o erro em cena e emular a sensação de vertigem no espectador surge da intensa investigação da técnica da sua atividade. É possível constatar, por exemplo, que João Paulo pudesse alcançar o topo daquele amontoado de cadeiras de forma mais rápida e eficiente, caindo e derrubando o mínimo possível delas no palco. As capacidades técnicas e físicas que se observam ao longo do espetáculo permitem ao espectador certificar-se disso.

No entanto, aquela a forma atabalhoada é assumida pela direção, e reforça uma dramaturgia que se constitui a partir do erro naquele trecho, e que vai se repetir em outras cenas ao longo do espetáculo. Os movimentos acidentais e as carteiras caindo de forma aleatória é o que construíram a cena. Do contrário, seria mais um movimento virtuoso de técnica de equilíbrio realizado com perfeição, que poderiam causar também a sensação de vertigem nos espectadores, porém por outra via, respondendo a outras questões que não as propostas pela concepção do espetáculo. Na cena em específico, João Paulo desfruta da iminência do fracasso em cena.

As consequências do fracasso do artista circense podem ter implicações diretas no cotidiano de todos presentes no espetáculo (espectadores, técnicos, artistas), ampliado assim a sensação de finitude do corpo e as possibilidades de catástrofe decorrentes de acidentes fatídicos que infelizmente fazem parte da história do Circo:

O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O que o público presencia é a

construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. (BOLOGNESI, 2001, p. 103)

A possibilidade de fracasso evoca a sensação de perigo no público e no artista. Ainda que a técnica e a prática possam resguardar o circense, o risco e a sensação do perigo não cessam ao final da apresentação, brincando com a ilusão do risco:

[...] Essa experiência da imagem do corpo do acrobata cria a ilusão do risco e a ilusão da experiência da superação da morte, pois no momento do espetáculo, a execução da acrobacia já foi vivida antes pelo artista milhares de vezes, ele tem domínio da técnica para execução. Temos a sensação do risco, temos a sensação de que junto com aquele corpo que vô e que ocupa o espaço com movimentos acrobáticos vivemos a vertigem. (GUZZO, 2009, p. 118)

Mais uma vez, o patamar de metaestabilidade que João Paulo alcançou em seu processo de criação lhe permite usar essa ilusão do risco como recurso de cena. Porém, por mais domínio da técnica que o artista possua, isso não exclui o risco do acidente, da distração e dos infortúnios.

Dessa forma, o artista circense está imerso no que chamo do **paradigma da imprevisibilidade** no Circo: ao mesmo tempo que é preciso ter domínio razoável da técnica em execução, onde é inclusive possível emular para platéia uma sensação de vertigem maior do que lhe ocorre, o artista circense não tem a capacidade de domínio total de todos os fatores de risco, colocando-se deliberadamente em perigo nos mais diversos cenários, seja para o desenvolvimento da técnica (pessoal e coletivamente) ou para a criação de uma nova cena, não sendo possível prever quais consequências serão observadas ao fim de cada treino ou apresentação.

O circo é, portanto, uma linguagem artística da performance do risco, já que “no espetáculo circense o desempenho artístico não se dá por metáforas ou símbolos” (BOLOGNESI, 2001, p. 105), aquilo que encantou os Construtivistas Russos, como foi apresentado nos capítulos anteriores. Esse risco sempre estará presente no espetáculo circense, independente de que forma que esse paradigma se manifeste, para lembrar a todos presentes — público e artistas — que existe vida além daquele fenômeno.

Os riscos decorrentes das escolhas ou da sorte são enfrentados a todo momento, e reverberam na vida cotidiana das pessoas que os testemunham. Um erro, uma distração, uma fatalidade. Uma reviravolta, um aplauso, um sorriso, uma vaia. Os espectadores reagem quase que instantaneamente, assim como o artista. Um palhaço que não faz a plateia rir, ou um malabarista que a todo momento deixa os objetos caírem estão fadados ao fracasso cênico.

Figura 12 – O malabarista.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Mandell (2016), ao descrever números de circenses itinerantes, aponta que o erro “encenado”, entre outros aspectos, seria parte de uma estrutura comum de seus números, o qual estaria “a serviço da valorização do acerto posterior”. Na cena de João Paulo com as cadeiras empilhadas, no entanto, não há espaço para o erro encenado que a autora descreve, ainda que possa ser identificado uma espécie de “acerto posterior”.

João Paulo precisa estar muito atento, pois o risco que está submetido está inserido em um cenário extremamente caótico: não seria possível como repetir com exatidão a queda das cadeiras; se ou como quebrariam; se as pernas das cadeiras estariam apontadas para cima, trazendo mais um fator de risco em caso de desequilíbrio do acrobata. O suporte — nesse caso, o amontoado de cadeiras — sofre diversas intervenções, modifica e apresenta novos desafios a cada segundo. A imprevisibilidade é a tônica da cena que impede, portanto, a sensação de displicência que o erro encenado evoca.

Dessa forma, o circo desenvolvido por João Paulo se afasta, em certa medida, dos trabalhos analisados pela autora, e apresenta a dinâmica de deslocamento da técnica circense anunciada no início deste tópico. Ao invés do risco encenado ou da busca por um gesto virtuoso

o resultado da cena é bem diferente do que o esperado historicamente de um número de equilíbrio em cadeiras.

Essa dinâmica de deslocamento da técnica circense vai se repetir em um segundo momento, pouco antes da metade do espetáculo, com 29 minutos de apresentação. As carteiras que sobraram da cena anterior foram reorganizadas no palco: a maior parte foi posicionada no entorno de uma mesa na qual está instalado um mastro chinês⁴⁸. Já no lado esquerdo do palco duas carteiras, uma de costas para outra, com o mesmo pedestal de microfone posicionado entre elas, onde antes havia a torre de amontoado de carteiras, formando um novo suporte para a próxima sequência de acrobacias.

João passa a executar um movimento intitulado de parada de mão, neste caso, com as mãos apoiadas nas carteiras (*vide* foto). A cada tentativa de executar o movimento é acompanhada de um grito gutural emitido pelo acrobata, demonstrando um esforço imenso por parte do acrobata, e ao final, há um aparente estado de relaxamento do corpo de João. A situação da cena impõe certa dificuldade para o circense, haja vista que os seus suportes, além de serem instáveis e estarem acima de sua cintura, dispõem de uma área reduzida para o apoio das mãos (o encosto das carteiras), o que torna mais complexo de utilizar de todos os dedos de maneira efetiva, como seria comum em uma parada de mão executada em um piso ou suporte reto e fixado.

Em momento algum João busca esconder, mitigar ou encenar o esforço feito. Ao contrário: o grito gutural apenas endossa que há um movimento que desprende bastante energia sendo realizado. Dentro desse aspecto, o circo proposto pelo espetáculo “Mundo Interior” difere dos exemplos analisados por Mandell (2016). A virtuose para os exemplos acima servem como horizonte utópico, como forma de alcançar técnicas que possam ampliar leque de criação e como proteção individual e coletiva. Essa dinâmica é perceptível principalmente em proposições cênicas que fogem da configuração espacial habitual de treino desses artistas.

As tensões criadas entre técnica e espaço obrigam aos circenses inventarem novas formas de ampliar seu vocabulário técnico para executar seus movimentos e gestos acrobáticos. Mendonça (2016) evidencia isso em seu número aéreo-acrobático “Des-petalar-Se” da “Cia. FeitoVentoFeito”, em parceria com Gabriela Germano:

⁴⁸ Objeto circense de acrobacia em suspensão.

A força dramática deste número se encontra no fato de que ele costuma ser performado em pequenos espaços, com elevada proximidade da plateia. Isto faz com que, repetidamente, a acróbata, que se encontra em equilíbrio (in)stável, seja atirada em direção à plateia em uma velocidade considerável. É claro que graças à destreza acrobática da artista em questão este número dramático nunca se configurou em uma tragédia. Mas, certamente, conduziu diferentes audiências à catarse ou estado de graça, pois elas também sobreviveram à audácia desafiadora da acróbata. (MENDONÇA, 2016)

Assim como o exemplo pessoal do espetáculo *Planta Baixa*, esmiuçado na Introdução (p. 6), o trabalho analisado por Mendonça também se relacionava com o público a partir da sua proximidade física. Nesses exemplos, a sensação ambígua não só não permite que público e artista não esqueçam o mundo exterior, como obriga-os a estar em intenso movimento para evitar os choques físicos desses grupos.

O público é deslocado de seu estado de suposta passividade para enfrentar em noção reduzida o cotidiano do circense: o medo de se machucar, a necessidade de estar atento o tempo inteiro para desviar de corpos que possam atingi-los. É o fato da caixa cênica de “Despetalar-Se” — e também do trecho do espetáculo *Planta Baixa* —, ou seja, o suporte do número como um todo, ser inadequada em relação a sua distância para a platéia que produz essa situação, que para o autor é a potência do trabalho.

Aqui gostaria de destacar mais um exemplo de espetáculo que trabalha com o deslocamento da técnica circense e evidencia o paradigma da imprevisibilidade a partir da sua relação, dessa vez, com o objeto circense: o solo *Position Parallèle au Plancher* (P.P.P.) (Cia *Non Nova* - 2008), dirigido e interpretado pela circense francesa Phia Ménard.

De acordo com a própria artista, em artigo publicado no site da sua companhia, a inspiração para o trabalho surgiu de dois eventos distintos: primeiro, durante uma turnê do espetáculo “*Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux*⁴⁹”, por diversos países do oeste africano entre maio e junho de 2006.

Naquele período, para tentar driblar o calor que fazia nas salas de espetáculos, as quais não dispunha de ar condicionado, a artista relata que foram utilizados blocos de gelos e ventiladores nestes espaços, quando Phia observou o processo gradativo de fusão do gelo em água. Ali havia um elemento material que poderia emular diversas maneiras de transformações, metáforas que estão presentes em P.P.P.

⁴⁹ Em tradução direta, “Elevador, fantasmagoria para elevação de pessoas e cargas”.

O segundo evento seria a mudança de sua então casa para um apartamento menor, o que obrigou a artista desfazer-se de diversos objetos:

[...] Eu rapidamente cheguei à conclusão de que havia acumulado muitas coisas - vários e diversos objetos os quais não encontrariam espaço na minha nova casa. Eu precisava me livrar desse 'excedente'⁵⁰, mas não sabia o que escolher dentre tantos objetos cheios de memórias!

[...] Uma questão de fato me incomodava: como alguém poderia continuar a viver sem carregar o fardo de tantas memórias; ou mesmo sem nostalgia?

Talvez eu devesse deixar as antigas memórias derreterem, para que então eu pudesse carregar novas memórias?... (MÉNARD, 2006).

Figura 13 – O corpo-performance.



Fonte: acervo pessoal do autor.

As duas situações — a apresentação em um local inadequado e a mudança para um apartamento menor — evocaram em Phia elementos importantes para a construção do seu espetáculo. Do ponto de vista dramático, o trabalho apresenta diversos aspectos onde podemos identificar o paradigma da imprevisibilidade. O gelo é o elemento que dará materialidade à metáfora a partir de sua performance (o processo de fusão/derretimento) e a metáfora em si (as memórias que seus objetos evocam). Essas memórias demandaram um assunto principal, neste caso, o processo de transição de gênero da artista.

Assim, a intérprete utiliza um material não convencional (gelo) para aplicação de sua técnica (malabares), relacionando-se em uma das cenas, por exemplo, com uma bola de contato. O gelo — e, por conseguinte, a água — a partir da performance desse material, compõe ainda

⁵⁰ O termo original utilizado pela a artista é *overflow*, que pode ser traduzido nos verbos transbordar, alagar, inundar, mas também pode significar o substantivo superabundância, excedente, extravasamento. A artista brinca com o sinônimo das palavras e a referência ao gelo, que é matéria fundante do trabalho aqui comentado.

a cenografia do espetáculo, em diversos formatos, tais como uma espécie de poltrona e uma camada de gelo em escama que será manipulada durante as cenas com um auxílio de uma pá, ou mesmo pelo corpo da circense. Para Barbosa e Oliveira (2021), a efemeridade e a imprevisibilidade desse objeto irá influenciar em toda a construção da dramaturgia do espetáculo:

[...] o corpo-performer tem que estar em estado de alerta o tempo todo para jogar com os acasos que vão se materializando na medida que o jogo vai se desenvolvendo. [...]. (BARBOSA e OLIVEIRA, 2021, p. 32)

O objeto circense, nesse caso, reforça as ideias de transitoriedade e imprevisibilidade, associadas a uma técnica de manipulação de objetos que tem o ritmo como dinâmica. A cada vez que o objeto circense se modifica, o ritmo é comprometido, obrigado a artista a readaptar a técnica. O equilíbrio de Phia também fica comprometido, já que o chão torna-se cada vez escorregadio, com mais poças de água e pedaços de gelo espalhados por todo o palco. Além disso:

[...] são instaladas em toda área de atuação várias bolas de gelos presas por fios e suspensas no alto, de modo que, ao passo que o tempo vai se expandindo, o gelo vai derretendo, e por sua vez as bolas de gelo que estavam antes presa por um fio, vão aos poucos encontrando a sua liberdade, até se desprender por completo e cair. Isso instaura uma atmosfera de risco real, dada a imprevisibilidade do tempo e do lugar em que cada bola vai desmoronar do alto. (BARBOSA e OLIVEIRA, 2021, p. 32)

A disposição do material no espaço, por tanto, determina a área onde haverá pedaços de gelo e, à medida que vão passando do estado sólido para o líquido, poças de água. O impacto das pedras que vão se soltando dos fios alimentam a dramaturgia em aspectos visuais e sonoros, construindo uma trilha sonora também imprecisa. Dessa forma, os objetos, o cenário e a trilha reforçam os aspectos de transitoriedade e imprecisão.

Ainda, ao explorar “os limites de uma palpabilidade da matéria” (NÓBREGA, 2020, p. 224), Phia radicaliza a relação de pesquisa com o suporte e expande as possibilidades técnicas e dramáticas dos malabares a partir da performance dos materiais: manipular objetos instáveis em situações adversas obriga a artista a adaptar seu corpo a todo instante.

Aqui, iremos expandir o termo “palpabilidade da matéria” para além do utilizado pelo autor. A relação gestual do circo e sua iminência com o risco aproximam o público da sensação de palpabilidade da matéria, fazendo o objeto “tocar” a plateia à distância. Através da sua experiência pessoal, o espectador consegue criar quadros imaginativos para o que virá acontecer e quais os riscos da execução dos movimentos que está assistindo. Com toda a água que vai se empogando no chão, Phia pode escorregar e se machucar. Essa possibilidade de

sensação atravessa os espectadores ao assistirem o número. O impacto com o piso, ainda que apenas imaginado, “toca” a plateia.

NÓBREGA (2020) afirma que Phia executa com os malabares “um jogo paradoxal”, questionando as premissas desse fazer através da matéria utilizada na atividade, não apenas neste trabalho, mas em outros tais como *L’après-midi d’un foehn* (2011) e *Vortex* (2011), onde utiliza-se de sacolas plásticas em um palco rodeado por ventiladores.

Figura 14 – A Artista.



Fonte: acervo pessoal do autor.

A artista opera, portanto, no paradoxo da imprevisibilidade, enquanto a técnica de manipulação de objetos sofre um deslocamento: deixa de ser horizonte apenas a virtuosidade, do ritmo bem executado, e torna-se suporte ao diálogo dos materiais manipulados pela circense com as metáforas que esta busca exprimir com seu espetáculo. Para Nóbrega (2020):

[...] Por serem instáveis e se encontrarem em constante processo de tomada de forma, essas materialidades sabotam qualquer tentativa definitiva de manipulá-las ao mesmo tempo em que colocam em questão a hierarquia e a qualidade das relações entre corpos e coisas no malabarismo. (Nóbrega, 2020, p. 223)

Os objetos circenses desse exemplo, extremamente efêmeros, atingem comportamentos distintos, que sabotam a artista, com destaca o autor, colocam-na em riscos diversos: a cada globo pendurado que derrete pode atingi-la; uma vez no solo, a fusão dos objetos cria poças de água que podem fazê-la escorregar; os malabares que ela manipula vão se desfazendo a cada segundo, podendo atingir a forma líquida antes mesmo do próximo arremesso ou recepção.

Assim como no trecho das paradas de mãos em “Mundo Interior”, o que importa não é a execução perfeita dos gestos e movimentos, mas que o esforço em realizá-los afete o público, contribuindo para a dramaturgia da obra. No caso do espetáculo de Phia, sua interação com os objetos em derretimento aponta para a metáfora de seu processo de transição de gênero.

3.2 Circo-Maquete

Até aqui, trabalhamos com diversos conceitos e aspectos da pesquisa, onde passamos pelo deslocamento da técnica ou objeto circense; as transformações da produção, transmissão e fruição; os processos de artificação, principalmente ligados ao movimento das escolas de circo fora da lona; o suporte para o circo e o CSprt; o paradigma da imprevisibilidade; quando chegamos à “palpabilidade da matéria”.

O último aspecto desta pesquisa está no desenvolvimento do conceito do Circo-Maquete⁵¹, que aproxima-se do termo “palpabilidade da matéria” no sentido original abordado por Nóbrega (2020). A proposta é a criação de um modelo de maquete física funcional para visualização e encenação de espetáculos. Ou seja, todos os objetos estão à distância do toque para quem manipula a maquete.

O trabalho de João Paulo e João Garcia Miguel serviu de base para experimentações realizadas com o modelo desenvolvido na pesquisa, que emerge como possibilidade de desempenhar duas etapas do processo criativo em circo: como recurso metodológico e como objeto artístico em si.

Sobre aplicações práticas, o mecanismo da maquete foi explorada anteriormente por circenses e artistas plásticos como objeto artístico em si, como o exemplo dos Circos de Pulgas e pelo teatro de Formas Animadas — principalmente sua vertente do Teatro de Objetos — e das maquetes que remetem geralmente aos circos de lona.

⁵¹ Adotaremos a sigla “CMq” para nos referimos doravante ao termo.

Figura 14 – Circo-Maquete.



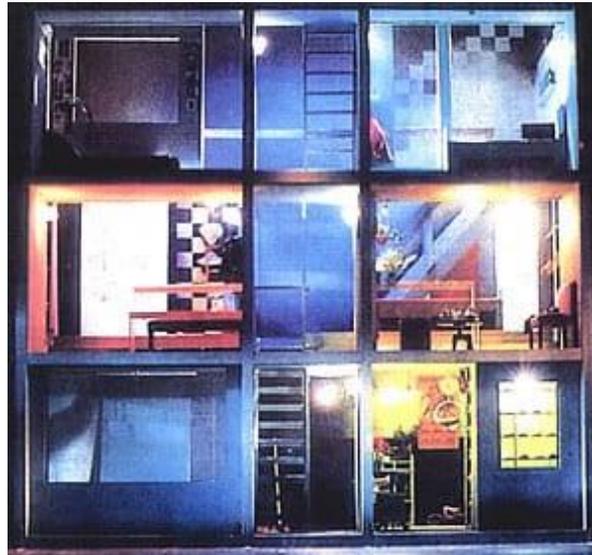
Fonte: acervo pessoal do autor.

Aqui, recordo-me de dois espetáculos distintos que tive a oportunidade de ver: o primeiro, “São Manuel Bueno, Mártir”, de encenação do Grupo Sobrevento, de São Paulo (SP), em 20 de abril de 2013, no palco principal do Theatro José de Alencar. O espetáculo retrata a história de São Manuel Bueno, um padre que duvidava de sua própria fé.

São utilizados nesta montagem miniaturas de bonecos humanoides e de animais, bandeiras, entre outros; no centro do palco está posicionada uma mesa redonda, suporte principal, a qual possui diversos recursos de movimento, com compartimentos onde estão escondidos os objetos. Em formato de narração, os atores no entorno da mesa vão dialogando e manipulando os objetos os mais diversos, enquanto a plateia está disposta em arquibancadas no entorno.

O segundo espetáculo foi “O maior menor espetáculo da Terra”, da Cia Teatral Etcetera e Tal, do Rio de Janeiro (RJ), no teatro da Caixa Cultural, em 20 de julho de 2014. Os atores, em tom cômico, representam uma família circense que apresenta um espetáculo com pulgas treinadas. Ao longo da apresentação são utilizados diversos recursos de ilusionismo e truques instalados em uma maquete em formato de picadeiro, remetendo a configuração de um circo de lona itinerante.

Figura 16 – Rio Abajo.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 17 – O maior menor espetáculo da Terra.



Fonte: Arquivo Teatro Hoje.

Nos dois espetáculos, os suportes dispõem de dispositivos que são utilizados na construção da dramaturgia do espetáculo, onde é possível identificar palpabilidade da matéria, onde todo o material cênico está ao alcance das mãos dos atores.

A experiência desses exemplos demonstra uma perspectiva não apenas possível, mas já realizada, e que encontra referências estéticas, dramáticas e de dispositivos/tecnologias de cena. A ideia do CMq é trabalhar a partir de referenciais estéticos e dramáticos ligados ao circo contemporâneo, mas também no desenvolvimento de uma tecnologia que pudesse permitir no futuro trabalhar com recursos de cena ainda mais complexos.

Já como recurso metodológico de criação, a maquete apresenta-se como possibilidade principalmente nos processos de montagem de aparelhos circenses e organização do espaço, como forma de projetar e visualizar a cena antes de sua plena realização. Este foi um recurso utilizado no Teatro, por exemplo, por Ramón Griffero, que ao encenar o espetáculo *Río-Abajo* “[...] construiu uma maquete deste cenário, para poder visualizar as cenas e escrevê-las de acordo com os diversos planos deste espaço” (BRIONES, 2006, p. 105).

Para Oiticica, o recurso da maquete serviu para elaborar uma série de penetráveis que seriam realizados a partir de sua experiência em Nova York. De acordo com Jacques (2011):

Quando de seu autoexílio em Nova York, de 1970 a 1977, Oiticica refez os labirintos em maquetes. Retomou a ideia dos grandes jardins labirínticos em parques urbanos. Esses projetos, em sua maioria para serem construídos no Central Park, jamais foram realizados. Oiticica os denominava *Newyorkaises Subterranean Tropicália Projects*. (JACQUES, 2011, p.86).

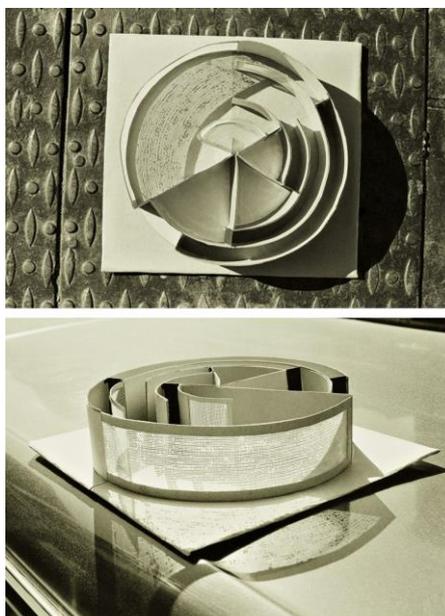
A ideia de transformar essa maquete em penetrável foi retomada apenas em 14 de maio de 2022, após o falecimento do artista, quando estreou a exibição “Projetos Subterrâneos da Tropicália: PN15 1971/2022” no *Socrates Sculpture Park*, localizado em Long Island City, na região metropolitana de Nova York. O projeto foi realizado em parceria com o Projeto Hélio Oiticica e a Americas Society.

Em entrevista ao portal da *Socrates Sculpture Park*, os irmãos do artista, César e Claudio Oiticica comentam:

Hélio sabia que a obra não poderia ser realizada em vida, então deixou copiosas notas e uma maquete. Parece apropriado que o projeto tenha sua primeira iteração física na cidade em que foi concebido. O espírito de colaboração sempre foi importante para Hélio, por isso estamos animados que esse trabalho participativo seja ativado por meio de filmes e outros artistas durante a exposição.

Durante a elaboração do método que iríamos utilizar nesta pesquisa, fui questionado em conversas pessoais do porquê da escolha da construção de uma maquete física, haja vista os diversos *softwares* disponíveis para trabalhos de arquitetura. Esse é de fato um questionamento válido, haja vista a comodidade que seria ter diversas ferramentas virtuais à mão, as quais permitem, com poucos cliques e comandos, realizar ou retroceder ações, inserir novos materiais, expandir os ambientes, com infinitas possibilidades de mobílias para a construção dos cenários e espaço ilimitado.

Figura 18 – Labirinto.



Fonte: Acervo do Arquivo Nacional.

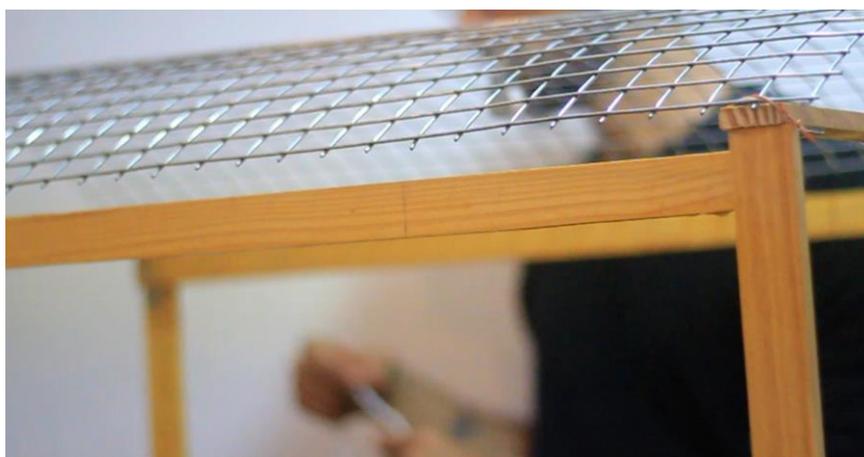
No entanto, para além da possibilidade de projeção de cenários, o aspecto da materialidade dos objetos é parte dessa construção de pesquisa artística. Assim, utilizar-se de um método que esteja disponível ao toque, e que possibilite explorar e intervir nos objetos, considerando o acaso, as abstrações e subjetividades como parte do processo de pesquisa, possibilitando a realização de cenários talvez não previstos pelas linhas de comandos — que buscam evitar o paradigma da imprevisibilidade — de um determinado programa é fundamental para esta pesquisa. É no toque onde se observa e se sente a palpabilidade da matéria.

O intuito, portanto, foi buscar meios de construir um objeto que possa ser facilmente manipulado por outras pessoas, que não exijam habilidades específicas com plataformas digitais, tais como computadores, tablets e celulares. Uma versatilidade que não exija do usuário conhecimento prévio de comandos e ferramentas virtuais, que seja intuitivo e que interaja com os sentidos da visão, audição, olfato e paladar (quem sabe?) e, principalmente, o tato, algo ainda impossível de se exigir de um programa de computador em sua plenitude. Que jogue com a propriocepção dos que interagem com a maquete, estimulando uma projeção de si naquele espaço e que considere a palpabilidade da matéria como estímulo para a criação.

A construção do Circo-Maquete, por outro lado, demandou a aquisição e experimentação de insumos, além de uma elaboração técnica dos materiais utilizados. Foram inúmeros os objetos obtidos, ganhos ou comprados, e que ao final não foram nem sequer testados. Alguns foram descartados, enquanto outros serviram como base para experimentações iniciais, mas que não fizeram parte das experimentações estruturadas. Alguns, por inadequação no projeto, tais como canos, mesas de brinquedo, madeiras sobressalentes, malhas de alumínio; outros por falta de tempo de teste, como é o caso das luzes de led.

Furadeira, serrote, parafusos, chaves de fenda, madeiras com tamanhos e espessuras diferentes: tudo isso fez parte da construção do suporte Circo-Maquete. A experiência com os materiais, a espera para que cada madeira secasse do período de demão, os ângulos e as formas de unir as madeiras no intuito de montar a estrutura exigiu debate e olhares de amigos disponíveis que solicitei ajuda.

Figura 19 – Artificação um.



Fonte: acervo do autor.

Figura 20 – Artificação dois.

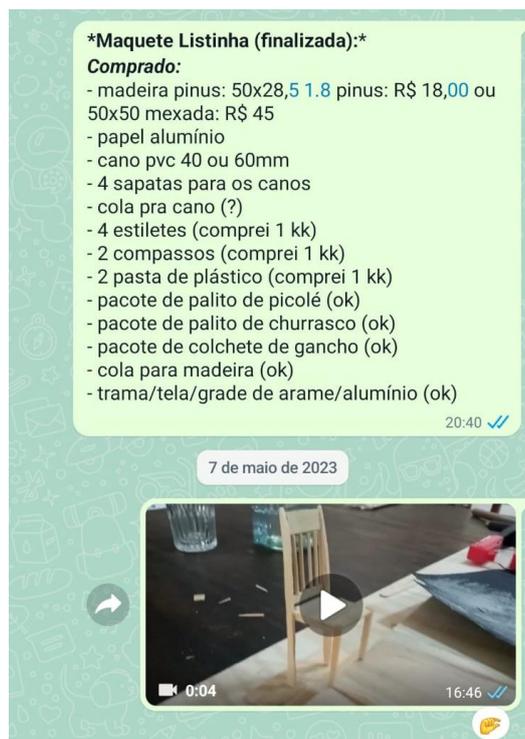


Fonte: acervo do autor.

O primeiro passo para a realização da maquete foi a escolha do formato do palco que seria retratado e os materiais que seriam utilizados. O formato da base definido foi retangular, remetendo a um palco de madeira, formado por uma peça em madeira pinus mechada⁵² e beneficiada com 58x78cm e 1,7cm de espessura. Foram utilizadas ripas para formar a estrutura que sustenta o “teto” da maquete, com 80cm de altura. Para fechar o teto, utilizamos uma tela alambrado côncavo de aço galvanizado em um tamanho que abarca toda a base da maquete.

⁵² Termo utilizado para designar técnica para unir dois ou mais peças de madeira.

Figura 21 – Planejamento.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Todo o planejamento foi organizado utilizando dois softwares como ferramenta: um grupo de WhatsApp⁵³, que servia para registros rápidos de ideais, imagens, referências e materiais a serem adquiridos ou confeccionados; e pastas no Google Drive⁵⁴, onde foram armazenados compilação dos roteiros com sugestões, referências e registros mais elaborados do processo.

Para exercício de criação e análise, foram realizadas duas séries de registros, onde a primeira foi dividida em duas partes: na parte 1 foi emulada uma cena do espetáculo “Mundo Interior”, e a partir desse cenário foram feitas duas alterações no cenário; na parte 2, foram experimentados 3 cenários improvisados. Na segunda série foi feita uma sequência de improvisações, dessa vez utilizando principalmente o suporte do alambrado e as polias para as experimentações.

⁵³ “[...] aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Além de mensagens de texto, os usuários podem enviar imagens, vídeos e documentos em PDF, além de fazer ligações grátis por meio de uma conexão com a internet.” <https://pt.wikipedia.org/wiki/WhatsApp>.

⁵⁴ Serviço serviço de armazenamento e sincronização de arquivos em nuvem.

Os registros de cada uma dessas séries foram utilizados para montar dois vídeos distintos, compilando as experimentações elencadas acima.

Figura 22 – Miniatura.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Durante o processo de execução das ações na maquete e edição dos vídeos, fui identificando aspectos que poderiam ser estudados na possibilidade de utilização da maquete como recurso metodológico de criação. Nesse caso, destacamos dois aspectos que podem ser trabalhados nesse formato. São estes:

Topometria⁵⁵ (Planimetria e altimetria) - disposição dos objetos no espaço cênico

A maquete permite experimentar diversas configurações de montagem e distribuição dos objetos no espaço. A versatilidade para a projeção dos cenários e a velocidade nas alterações em um cenário em três dimensões são ganhos em relação a atividade em tamanho real.

⁵⁵ “A *Topometria* estuda os procedimentos de medida de distâncias, ângulos e diferença de nível. Encarrega-se, portanto, da medida de grandezas lineares e angulares, quer seja no plano horizontal ou no plano vertical. Por sua vez, a Topometria se divide em: *Planimetria* e *Altimetria*. “Enquanto a *planimetria* estuda e estabelece os procedimentos e métodos de medida de ângulos e distâncias no plano horizontal, a *altimetria* estuda e estabelece os procedimentos e métodos de medida de ângulos verticais e diferenças de nível (diferença de alturas) entre pontos do terreno. A operação topográfica que visa a obtenção de dados altimétricos é o *nivelamento*.” (CORDINI, 2014)

A partir da montagem dos aparelhos e distribuição dos objetos de cena, é possível refletir nesse modelo a topografia da cena, entendendo as distâncias e espaços disponíveis para a plena realização dos movimentos dos acrobatas. Nesse caso, as experimentações aconteceram considerando o eixo horizontal (planimetria) e vertical (altimetria). Em minha experiência como acrobata aéreo, o planejamento da montagem dos aparelhos é um momento que pode requerer muita energia e esforço físico.

Figura 23 – Peças.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Assim, com o recurso do CMq é possível realizar um planejamento, para depois transpor para a cena real, que logicamente vai necessitar de adaptações e um esforço maior.

No entanto, acreditamos que, para além de uma possível ganho de eficiência, o CMq como metodologia de criação pode ampliar a qualidade lúdica do processo, auxiliando e dando vazão a ideias de cena.

Pude constatar parte desse processo na primeira experimentação, quando foram testadas duas configurações alterando a cena original: a primeira, com o mastro posicionado diretamente no chão, entre duas mesas com o tampo voltado ao piso da maquete; enquanto na segunda configuração foram posicionadas quatro cadeiras no entorno do mastro. No entanto, a palpabilidade dos materiais não nos permite perder o tato com a realidade, evocando a necessidade tornar as ideias executadas no Circo-Maquete factíveis em tamanho real.

Iluminação

Enquanto a topometria e a disposição dos objetos no espaço pôde ser planejada e experimentada durante boa parte do processo de pesquisa, a iluminação não teve o mesmo

período disponível, haja vista que foi difícil encontrar um material que fosse adequado à experimentação, e que o mesmo não chegou a tempo de ser experimentado e utilizado nas filmagens.

Figura 24 – Iluminação.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Ainda sim, entendemos que o CMq pode servir para mitigar a dificuldade que muitos artistas e companhias têm em relação a iluminação e a elaboração dela para seus trabalhos. Seja por não possuir os equipamentos necessários para realizar testes e planejamento durante os ensaios, ou disponibilidade — financeira ou por conta da demanda de cada local — de espaços que já possuem estes equipamentos, a iluminação costuma ser um aspecto sobreposto no processo de criação.

Durante o atual processo de pesquisa, eu mesmo enfrentei esta dificuldade ao participar da criação e temporada do espetáculo “Choveu e as nuvens caíram no chão”, de dramaturgia de Rafael Barbosa e direção de Yuri Yamamoto. Em cena estávamos eu e a atriz Vini Fernandez, e uma dos problemas que enfrentamos para realizar a temporada de estreia foi justamente a escassez de espaços e pautas disponíveis que pudessem receber a peça.

Como é muito comum acontecer no contexto das artes cênicas em Fortaleza, apenas no dia da estreia houve a oportunidade de ensaiar com a luz pensada pela equipe de iluminação, durante a montagem do espetáculo à tarde. Minha colega de cena relatou ao final do primeiro dia de trabalho que mal conseguia lembrar as marcações, sensação similar à minha na ocasião.

A possibilidade de experimentar a luz com o CMq pode aproximar esse aspecto da dramaturgia do espetáculo durante o processo de criação, e não apenas no período das apresentações, e atenuar as ansiedades em relação a iluminação.

Para finalizar, em resumo, o CMq apresenta-se como uma possibilidade de múltiplas funções (inserida como etapa da metodologia de criação e/ou como objeto artístico em si); uma possibilidade de explorar a palpabilidade de matéria no Circo em sua radicalidade; que permite avaliar aspectos de topometria (montagem e distribuição dos objetos cênicos) e iluminação para um espetáculo em perspectiva distanciada; e como etapa nos procedimentos de segurança, ao auxiliar no planejamento técnico da montagem dos aparelhos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho empenha-se em apresentar uma forma de realizar circo a partir da reflexão dos suportes implicados no espaço de cena circense. A proposição do Circo-Suporte, e sua aplicação no Circo-Maquete, buscam apresentar uma forma concreta, por mais que ainda incipiente, de pensar o Circo a partir dos seus estudos contemporâneos, imprimindo esforços para distanciar-se da ideia de universalização do Circo.

Para tanto, buscamos sempre amparo em referências da História do Circo, a fim de destacar contextos específicos, compreendermos como que ao longo dos processos históricos houve transformações que influenciam a prática circense até hoje; mas também em trabalhos de investigação artística, que apresentam questões técnicas da prática dos processos de criação em Circo, onde fosse possível refletir com meus pares acerca dos aspectos sensíveis do fazer — a montagem dos aparelhos, as dores e dificuldades físicas e técnicas, as adaptações e gambiarras.

Já na Introdução deste trabalho apresentamos dois aspectos que viriam a acompanhar toda esta pesquisa: apresentação de diversos termos previamente estudados, oriundos de uma investigação prévia, acompanhada de exemplos de trabalhos e experiências cênicas. São estes os conceitos de objeto ou função circense, mapa técnico circense, dramaturgia circense (este último que viria a ser esmiuçado melhor ao longo dos capítulos 1.1 e 2); bem como um breve percurso do trabalho e da teorização de Hélio Oiticica, e como a obra deste artista, principalmente naquilo que foi ligado a questão do suporte para as artes plásticas, influenciou na elaboração da ideia para o conceito do CSprt.

No primeiro capítulo, dividido em 3 partes, tratamos de apresentar um breve contexto histórico das experimentações pedagógicas de caráter oficial do Circo brasileiro, principalmente no que tange às experiências da contribuição acadêmica para o tema, das escolas de circo fora da lona.

Identificamos na história do circo brasileiro os processos de artificação, através do conceito apresentado por Shapiro e Heinich, entendendo que no contexto brasileiro foram processos tidos como necessários pelos seus fazedores de então para a preservação da cultura e linguagem artística circense. Comparamos, ainda, com as experiências da formação das escolas europeias de circo, principalmente desenvolvidas no período da União Soviética, e como o Circo foi utilizado como ferramenta por aquela experiência socialista na formação do “homem

soviético”, destacando como a lógica da atração contribuiu para o desenvolvimento do Construtivismo Russo, a partir da perspectiva dos trabalhos de Maiakóvski e Meyerhold. (DUPRAT, 2016; WALLON, 2009; EVRARD, 2017; BOLOGNESI, 2010; FERREIRA, 2010; BOLOGNESI, 2018; MARIA THAIS, 2009; SILVA, 2009; SALAMERO, 2009).

O capítulo 2, assim como o seu anterior, também está dividido em 3 partes. Na primeira delas, reivindicamos e disputamos a apropriação do termo dramaturgia e da sua utilização para a formação do conceito de dramaturgia circense, haja vista que esta é uma disputa que vem sendo travada ao longo dos acontecimentos históricos.

Para isso, tratamos do conceito em sua etimologia, na prática de sua utilização, os sinônimos utilizados por circenses, o tensionamento do termo dramaturgia também para a dança, bem como as contribuições do Circo para o desenvolvimento do conceito de dramaturgia — através, inclusive, da apropriação da linguagem circense por expoentes do teatro, principalmente dos Construtivistas Russos (Meyerhold e Maiakóvski, especificamente)

Em seguida, buscou-se identificar o CSprt como uma Dramaturgia do Espaço, conceito apresentado por BRIONES (2006) através de Ramón Griffero, e que nesse sentido, este trabalho está em consonância com conceituações desenvolvidas no teatro. É a partir dessas diversas formas de entender o conceito de dramaturgia que entendemos que os conceitos não são estanques.

Essas formas se complementam ou se tensionam, formando sínteses que vão se desenvolvendo novos estudos e experimentações, admitindo o dissenso como mola propulsora para essas futuras investigações. Considero, portanto, que a apropriação do termo “Dramaturgia” é fundamental para as análises que deverão vir a seguir.

Dessa forma, iniciamos o subcapítulo 2.1 tomando como referência o espetáculo português “Mundo Interior”, entremeado por outros números e espetáculos, para apresentarmos exemplos dos conceitos de deslocamento da técnica e do objeto circense; e o paradigma da imprevisibilidade em prática; conceitos que inspira a proposição do CSprt.

No subcapítulo 2.2, último e que precede a estas considerações, aprofundamos o conceito de palpabilidade da matéria apresentado por NÓBREGA (2020), apresentando a proposição do CMq como uma possibilidade de múltiplas funções (inserida como etapa da metodologia de criação e/ou como objeto artístico em si); uma possibilidade de explorar a palpabilidade de matéria no Circo em sua radicalidade; que permite avaliar aspectos de

topometria (montagem e distribuição dos objetos cênicos) e iluminação para um espetáculo em perspectiva distanciada; e como etapa nos procedimentos de segurança, ao auxiliar no planejamento técnico da montagem dos aparelhos.

Há muito ainda a contribuir com a área circense no Brasil, seja acadêmica, legal e procedimental (de criação e segurança), e como o conhecimento produzido por circenses pode ganhar força na academia que legitime essa linguagem na disputa acadêmica.

Pelo recorte desta pesquisa, estamos trabalhando em uma metodologia voltada à área do circo. No entanto, o recurso do CMq pode apresentar-se como mais uma possibilidade de etapa no método de criação de espetáculos em diversas outras linguagens cênicas, principalmente.

Esse era um de meus objetivos quando iniciei a pós-graduação em Artes: que este trabalho e suas atividades práticas pudessem servir de referência para diversas áreas, assim como nós, circenses, bebemos de fontes oriundas do teatro e da dança para refletirmos nossos conceitos. Afinal, a fascinação corporal do circo carrega seu ponto de rebeldia dos limites humanos, um efeito disruptor que incomoda qualquer norma de estabilidade conservadora do social, como já exemplificado aqui através das experiências russas.

Através de uma discussão conceitual e técnica — que se influenciam de maneira mútua — desse conhecimento, buscou-se realizar desdobramento de uma ação tradicional no pensamento contemporâneo. Entendemos que o passo primordial a ser dado a seguir para o desenvolvimento do CMq é encontrar um modelo que seja acessível financeiramente, que possua uma ampla versatilidade, prático de montar e transportar e que possa dispor de mais recursos, principalmente nos aspectos de iluminação. Nesse sentido, é possível elaborar um projeto interdisciplinar entre as áreas do conhecimento das Artes e Arquitetura, no intuito de otimizar o tempo de elaboração e execução desse projeto para o CMq.

Além disso, surgiu como questão do trabalho o recurso do CMq como potencializador da elaboração/projeção de cenários acompanhado de um processo de criação de número ou espetáculo circense. Ainda que não tenha ocorrido no exemplo desta dissertação, é uma lacuna que pode disparar novas pesquisas. No que esse recurso, incluído na metodologia de criação, consegue influenciar e alterar o processo de construção da dramaturgia do espetáculo circense?

É necessário, em termos conceituais, continuar investigando em que medida a montagem dos aparelhos e os materiais de segurança fazem parte da força poética do circo, assim como a lógica da atração, o paradigma da imprevisibilidade e o deslocamento da técnica circense, identificando em outras obras, mas também na proposição de novos trabalhos circenses que considerem esses conceitos.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca de êxtase [recurso eletrônico]: arte brasileira de 1964-1980** / Gonzalo Aguilar, tradução Gênese Andrade. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016. Recurso Eletrônico.
- ALVES DE MACEDO, C. **Reflexões sobre a Dramaturgia do Circo Bastidores: Circo, Teatro, Música e Poesia**. Cena, [s. l.], v. 1, n. 37, p. 01–10, 2022. DOI: 10.22456/2236-3254.122663. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/122663>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. . Acesso em: 29 set. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais** / Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira - São Paulo HUCITEC : [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARRETO, M. (Lua); DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C., De norte a sul: Mapeando a formação em circo no Brasil (2021). **Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-32, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0210. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19785>. Acesso em: 17 maio. 2022.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. 1905 - As Cidades de Maiakóvski. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 034–043, 2018. DOI: 10.5965/1414573101062004034. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101062004034>. Acesso em: 6 nov. 2023.
- BOLOGNESI, M. F., Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**, [s. l.], v. 6, p. 9-19, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p9-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>. Acesso em: 27 maio. 2022.
- BOLOGNESI, M. F., **PHILIP ASTLEY E O CIRCO MODERNO: ROMANTISMO, GUERRAS E NACIONALISMO**, **O Percevejo Online**, [s. l.], v. 1, n. 1, 2010. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/496>. Acesso em: 27 maio. 2022.
- BOLOGNESI, M. F., REPERTÓRIO, T. & D. **O CIRCO NA HISTÓRIA: A PLURALIDADE CIRCENSE E AS REVOLUÇÕES FRANCESA E SOVIÉTICA** [Mario Fernando Bolognesi]. **Repertório**, [s. l.], n. 15, p. 11–16, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i15.5207. Acesso em 05 de outubro de 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5207>. Acesso em: 27 maio. 2022.
- BOLOGNESI, M. F., **O NOVO-VELHO CIRCO. MORINGA — Artes do Espetáculo**, [s. l.], v. 9, n. 2, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n2.43624. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/43624>. Acesso em: 25 maio. 2022.
- BOLOGNESI, M. F., **O espetáculo de Philip Astley (Paris, 1786)**. **Sala Preta**, [s. l.], v. 19, n. 1, p. 4-17, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p4-17. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/155072>. Acesso em: 17 maio. 2022

BOLOGNESI, Mário, Do Teatro de Feira ao Circo Moderno, Mario Fernando Bolognesi — Do Teatro de Feira ao Circo Moderno. **Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre**, v. 10, n. 4, e93237, 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 17 maio. 2022.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800** / Peter Burke ; tradução Denise Bottmann. — São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

CAMARGO, Robson Corrêa de . B3 Artes - **O Teatro de Feira e sua Poética** UNESP. Rebenço: Revista de Artes do Espetáculo , v. 3, p. 62-81, 2012.

COELHO BORTOLETO, M. A.; SILVA, E. **Circo: educando entre as gretas. Revista Rascunhos — Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [s. l.], v. 4, n. 2, 2017. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v4n2a2017-07. Acesso em: 17 maio. 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/38646>. Acesso em: 31 maio. 2022.

CORDINI, Jucilei, Altimetria: teoria e métodos visando a representação do relevo. Material de apoio acadêmico, apostila. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA UFSC-TRINDADE - SC, Florianópolis, 2014.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO CIRCENSE NO BRASIL: DO CIRCO DE LONA AS ESCOLAS ESPECIALIZADAS** in “Circo — Horizontes Educativos”, Cap 4 (2016). Circo: horizontes educativos / Marco Antonio Coelho Bortoleto, Teresa Ontañón Barragán, Erminia Silva (Org.). Campinas, SP: Autores Associados, 2016 — (Coleção educação física e esportes)

EVARD, Beatriz. **Espaço em movimento: cenografia e circo**. 2016. 161 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FERREIRA, Diego Leandro. **Segurança no circo questão de prioridade**/Diego Leandro Ferreira, Marco Antonio Coelho Bortoleto, Erminia Silva. - 1. ed. Várzea Paulista, SP. Fontoura, 2015.

GUIMARÃES, B. C. **Concentração cultural: Por que podemos dizer que, no Brasil, o investimento na cultura está mais concentrado que o PIB?**. Mediações - Revista de Ciências Sociais, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 412–426, 2020. DOI: 10.5433/2176-6665.2020v25n2p412. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/39490>. Acesso em: 22 nov. 2022.

GUZZO, Mariana Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: AnnaBlume, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein, 1968- **Estética da ginga : a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**/Paola Berenstein JACQUES. -4.ed. - Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2011.

LIEVENS, B., (2015) “**First Open Letter to Circus**”, **Documenta 33(2)**, p.221-230. doi: <https://doi.org/10.21825/doc.v33i2.16275>

LOPES, D. de C.; SILVA, E.; BORTOLETO, M. A. C., **DENTRO E FORA DA LONA: CONTINUIDADES E TRANSFORMAÇÕES NA TRANSMISSÃO DE SABERES A PARTIR DAS ESCOLAS DE CIRCO (2020)** Repertório, [s. l.], v. 1, n. 34, 2020. DOI:

10.9771/r.v1i34.35551. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35551>. Acesso em: 1 jun. 2022.

MANDELL, C. H., Circo: risco, performatividade e resistência. *Sala Preta, [s. l.]*, v. 16, n. 1, p. 71-81, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p71-81. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>. Acesso em: 1 jun. 2022.

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin D’Ornelas. **O circo hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia contemporânea**. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 90-113, 2020.1.

MATE, Alexandre. **O feirante e o teatro: a feira do artista e o artista de feira. A permanência do visgo que seduz**. Laboratório “Portal Teatro sem Cortinas”, Unesp. São Paulo, 2014. Disponível em:
<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/teatroderua119/o-feirante-e-o-teatro---a-feira-do-artista-e-o-artista-de-feira.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2016.

MENDONÇA, Gabriel Coelho. **Protocolo de criação em foco - a dramaturgia do corpo suspenso, acrobacia-aérea-circense um Gênero Dramático**. Campinas: Unicamp. Mestrado em Artes da Cena; Orientação Daniela Gatti.

NÓBREGA, Ronildo Júnior Ferreira. **O malabarismo como protocolo de transformação do corpo e das coisas em Position Parallèle Au Plancher (P.P.P.) de Phia Ménard (2020)**, in n. 44 (2020): O CIRCO: ontem e hoje.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

STOPPEL, Erica Raquel, 1967- **O artista, o trapézio e o processo de criação : reflexões de uma trapezista da cena contemporânea / Erica Raquel Stoppel**. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

VASCONCELOS OLIVEIRA, M. C. **Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo**. Repertório, [s. l.], v. 1, n. 34, 2020. DOI: 10.9771/r.v1i34.35556. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>. Acesso em: 9 ago. 2022.

VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina. **Reflexões sobre o circo (que tem sido reivindicado como) contemporâneo**. REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / Nº 14, julho 2022.

REPERTÓRIO, T. & D. “NO VERTIGINOSO PICADEIRO SOVIÉTICO” [Marcos Francisco Nery Ferreira]. **Repertório**, [s. l.], n. 15, p. 17–24, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i15.5208. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5208>. Acesso em: 25 abr. 2023.

ROCHA, G., O circo no Brasil: estado da arte. BIB — Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, [s. l.], n. 70, p. 51–70, 2010. Disponível em:
<https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/344>. Acesso em: 23 maio. 2022.

SHAPIRO, Roberta e Heinich, Nathalie. **Quando há artificação?**. Sociedade e Estado [online]. 2013, v. 28, n. 1 [Acessado 11 Agosto 2022] , pp. 14-28. Disponível em:
<https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>. Epub 10 Jun 2013. ISSN 1980-5462.
<https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>.

SHAPIRO, R. (2019). **Artification as Process**. *Cultural Sociology*, 13 (3), pp. 265-275.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes - O circo no Brasil no final do Século XIX a meados do XX** / Ermínia Silva. -- Campinas, SP: [s.n.]. 1996.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX** / Erminia Silva. Campinas, SP: [s.n.], 2003.

SILVA, Ermínia. **O ensino de arte circense no Brasil. Breve histórico e algumas reflexões**. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes-3> Acesso em: 17 de maio de 2022.

ANEXO A – LINKS

<https://web.archive.org/web/20061102142047/http://www.jose-corti.fr/ateurssais/rousset.html>

<http://www.historyofcircus.com/circus-origin/andrew-ducrow/>. Acesso em: 01 de janeiro de 2023.

<https://pt.findagrave.com/memorial/9420/andrew-ducrow>

<http://www.wakingthedead.org/andrew-ducrow.html>

Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne | theatre, Paris, France | Britannica

Histoire du Quartier - Comité Saint-Germain-des-Près

Etimologia de Mercado

https://books.google.com.br/books?id=Yr8AZrod3O4C&pg=PA63&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

https://books.google.com.br/books?id=j69hkd0QUx0C&pg=PA70&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

<https://www.bbc.com/news/business-33277907>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Uni%C3%A3o_Sovi%C3%A9tica

<https://circoparaki.wordpress.com/pequisa/projeto/>

<https://www.uc.pt/fluc/depllc/CER/cerdatas/140meyerhold>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold

« P.P.P. » (« Position parallèle au plancher »), de Phia Ménard (critique), Le Grand Bleu à Lille - Les Trois Coups (over-blog.com)

P.P.P. - Malraux (malrauxchambery.fr)

P.P.P. | Le Lieu Unique

http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2013/10/01_folhetim30_web_impresao.pdf

<https://www.anarquista.net/a-doutrina-anarquista-ao-alcance-de-todos-livro-de-jose-oiticica-gacii/> (Acesso em 01 de Novembro de 2022)

Hélio Oiticica: 11 obras para compreender sua trajetória - Cultura Genial (Acesso em 04 de Novembro de 2022)

Hélio Oiticica: a dança na minha experiência – MAM Rio (Acesso em 07 de Novembro de 2022)

METAESQUEMAS, 1956-1958 – MAM Rio (Acesso em 07 de Novembro de 2022)

Obra de Lygia Clark bate recorde em leilão | GZH (clicrbs.com.br)

beletrista - Dicionário Online Priberam de Português

ACERT - Mundo interior

Mundo Interior junta teatro e circo no palco | e-cultura

João Garcia Miguel e João Paulo Santos estreiam “Mundo Interior” no Centro Cultural Vila Flor - Correio do Minho

‘Mundo Interior’ – O circo português está diferente (comunidadeculturaearte.com)

Teatro Municipal de Bragança | Mundo Interior (cm-braganca.pt)

Mundo Interior | João Garcia Miguel e João Paulo Santos - Programação - Agenda Cultural - Coimbra Cultura e Congressos - Convento São Francisco (coimbraconvento.pt)

Contra-relevo nº5 (092I_2_48_1) | Acervo | Lygia Clark

Contra Relevos | Obras | Lygia Clark

JANDO, acesso em 31/08/2022, disponível em: Annie Fratellini - Circopedia.

Disponível em 8 de dezembro de 2022:

https://books.google.com.br/books?id=Yr8AZrod3O4C&pg=PA63&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, acesso em 20/09/2022

ANEXO B – VÍDEOS E IMAGENS

Visita Guiada | Hélio Oiticica: A série dos Metaesquemas ano: 2 de mar. de 2021, (04 de novembro de 2022)

Visita Guiada | Hélio Oiticica: Parangolés e Bólides(04 de novembro de 2022)

Visita Guiada | Hélio Oiticica: Núcleos e Relevos Espaciais(04 de novembro de 2022)

Arte - Tracks - Reportage de Phia Ménard on Vimeo

P.P.P. on Vimeo

Phia Ménard - Cie Non Nova • L'après-midi d'un foehn on Vimeo

Phia Ménard, fin représentation PPP, Crieé, Marseille, 26 Janvier 2016 on Vimeo

Contemporary Circus | Manifestly Phia by Phia Ménard | Circus Post | Crying Out Loud

Ficheiro:Centro de Memória do Circo 02.jpg – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org)

<https://jportal.com.br/respeitavel-publico-com-vozes-as-pulgas/>

<https://www.crosscircus.com/produto/corda-lisa-encapada-crosscircus/>

<https://socratessculpturepark.org/program/creleisure-talk-whats-hidden-in-the-subterranean/>

<https://socratessculpturepark.org/pt/assessoria-de-imprensa-h%C3%A9lio-oiticica-pn15/>

File:Abbaye Saint Germain des Prés en 1687.jpg - Wikimedia Commons

Ficheiro:Foire saint-laurent.jpg – Wikipédia, a enciclopédia livre

File:Foire Saint-Germain 1763 Wallace Collection scan.jpg - Wikimedia Commons

<https://artsandculture.google.com/asset/the-rope-dance/jwGte1fgs22c9g>

https://en.wikipedia.org/wiki/English_Renaissance_theatre#/media/File:The_Swan_cropped.png

<https://i.pinimg.com/originals/af/ae/6e/afae6e5fce578e40559646de1b5ebe52.gif>

<https://i.pinimg.com/originals/e5/22/f4/e522f485924491ff26630c8c09b7a096.jpg>

https://en.wikipedia.org/wiki/Surrey_Theatre#/media/File:Royal_Circus.jpg

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Hippodrama.jpg>

Parangolé: acesso em <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>, 03 de novembro de 2022

<https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>

<https://mam.rio/obras-de-arte/metaesquemas-1956-1958/>

Análise de O Bêbado e a Equilibrista, sucesso de Elis Regina

<https://versoseprosas.com.br/historia-da-musica/historia-da-musica-o-bebado-e-a-equilibrista-de-elis-regina/>

http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4347&cod=498&tipo=2

Subterranean Tropicália Projects: PN15 1971/2022 | Socrates Sculpture Park

Hélio Oiticica's Subterranean Tropicália Projects: PN15 at Socrates Sculpture Park | AS/COA

<https://culturadeborla.blogs.sapo.pt/mundo-interior-uma-criacao-de-joao-4285510>

Etimologia de Dramaturgia | Origem Da Palavra.

DRAMATURGIA | cceia

<https://www.theater-basel.ch/en/ensemble-team/aimemorales>

<http://festivaldepallazos.com/en/programacio/aime-morales-en/>