

# **DANÇARINO, ATOR OU CIRCENSE? O CORPO CONTEMPORÂNEO DO ARTISTA DE CIRCO**

Gabrielle Lei Polizzelli (Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista- IA-UNESP)<sup>1</sup>

## **RESUMO**

Este artigo se propõe a compreender o estabelecimento do chamado Novo Circo, e, posteriormente, do circo contemporâneo, contextualizando seu surgimento de maneira histórica e analisando a amplitude de possibilidades criativas estabelecidas a partir das individualidades subjetiva e corporal dos artistas nestes contextos, propiciada em parte através da hibridização entre dança, teatro e circo.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Artes circenses; circo contemporâneo; Novo Circo; circo.

## **ABSTRACT**

This article aims to understand the establishment of the New Circus, and also the contemporary circus, contextualizing its emergence in a historical manner and analyzing a range of creative possibilities based on the characteristic and bodily individualities of essential artists in contexts, provided in part through the hybridization between dance, theater and circus.

## **KEY WORDS**

Circus arts; contemporary circus; New Circus; circus.

A referência primária que geralmente se tem acerca dos circos e de seus saberes é intimamente atrelada às práticas encontradas nas lonas coloridas dos chamados circos

---

<sup>1</sup> Graduanda de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), finalizou em 2020 a iniciação científica “Os processos criativos no circo: o ensino das artes circenses e seu potencial estético” sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli; artista e educadora circense.

Clássicos/Tradicionais, onde os números virtuosos e os corpos de artistas quase sobre humanamente fortes e alongados são massivamente presentes, constituindo os chamados “cabarés de variedades”- espetáculos construídos através da reunião de números de diversas modalidades circenses.

A partir do momento em que o espaço circense se estabelece baseado em fins e indumentárias espetaculares, o corpo do artista circense adquire uma identidade que se constrói a partir de uma poética específica, baseada em uma dinâmica que intercala duas potências opostas: o sublime e o grotesco. Ambas se complementam e se alternam ao longo do espetáculo, o que faz com que esse se mantenha vivo e seja potente do começo ao fim.

O grotesco dentro do Circo Clássico é identificado como o risível, advindo do corpo que é desalinhado, exagerado, o “corpo-coisa”. O grotesco é facilmente encontrado nos palhaços, que entre os números de habilidades de risco, entra em cena fazendo com que a plateia relaxe e se divirta com sua corporeidade desajeitada (SACCHI, 2009).

Como contraponto ao grotesco, se encontra o sublime. Em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1993), Edmund Burke define o sublime da seguinte maneira:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48).

Tal “forte emoção” é causa no indivíduo através do sublime uma vez que os efeitos da dor são muito mais potentes ao corpo e ao espírito do que os efeitos do prazer (BURKE, 1993). Desta maneira, ao atingir seu mais alto grau, o assombro (que é o principal efeito do sublime) transporta o indivíduo a um estado de plenitude em relação ao objeto sublime, de modo que aquele não admite nenhum outro objeto ao mesmo tempo em que também não consegue raciocinar acerca desse. Entende-se assim o sublime como causador de um estado de suspensão, de paralisia completa (do raciocínio lógico, inclusive) frente a algo assombroso: “Essa é a origem do sublime, que, longe de

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 *“In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”*

resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível.” (BURKE, 1993, p. 65).

Torna-se possível, através de tal conceituação, entender de que maneira operam e que efeitos causam os números circenses onde existem riscos reais. Quando o trapezista solta suas mãos de um dos trapézios para alcançar o outro em voo, causa um momento de suspensão na plateia, uma sensação instantânea de horror frente à possibilidade de um risco de vida real, que logo no segundo seguinte é superado pelo alívio advindo da execução perfeita da arriscada acrobacia. Para Burke, tal sensação de alívio acontece assim que a dor iminente (até então, entendida pelo corpo e pelo espírito do indivíduo, neste caso o espectador, como terrível), se atenua, ou se torna menos provável. Neste instante, a sensação se transforma, resultando em um deleite imediato.

O sublime advém da sensação de sobre humanidade causada pelos números de acrobacias de solo, de aparelhos aéreos, de contorções, entre outras modalidades circenses baseadas em um alinhamento corporal perfeito. O corpo sublime é expandido, possui as linhas simétricas que faltam no corpo grotesco do palhaço. Torna-se possível inferir que a potência cênica do corpo sublime advém exatamente do horror vivenciado durante os momentos de risco que este vivencia em cena. Para Bolognesi, este horror existe a partir do momento em que o desempenho artístico ali presente não se dá através de metáforas e símbolos (como em outras formas artísticas corporais como o teatro, por exemplo):

O artista não representa: ele vive seu próprio tempo, com seu ritmo e pulsação próprios. Ou melhor, ele ‘representa’ porque está inserido em um espetáculo, mas é uma representação de si mesmo ao demonstrar e vivenciar, em público, as suas habilidades. (BOLOGNESI, 2001, p. 105).

Têm-se aí então, a potência poética e estética do corpo circense clássico como um fator construído a partir das próprias movimentações realizadas pelo acrobata, não necessitando significações que se baseiam em figuras outras que não o próprio alinhamento e a sublimidade presentes em seu desempenho.

A estética abordada acima acerca de uma alternância entre momentos caracterizados como sublimes, se contrapondo aos momentos onde o grotesco se revela constitui uma dinâmica espetacular comum. Esta passa a reger a maneira com que se

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 “In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”

constituem os espetáculos dos circos brasileiros, que se estabelecem em solo nacional a partir de meados do século XIX (DUARTE, 1995).

As possibilidades dramaturgias (até então regidas pela oposição grotesco-sublime) e estéticas que regem os processos criativos em circo passam por uma expansão com a construção das primeiras escolas de circo, no século XX (e mais especificamente a partir da década de 70). Neste momento, o ensino circense passa por um processo de democratização (BORTOLETO; DUPRAT, 2007), onde, para fins profissionais ou não, pessoas não necessariamente advindas de famílias circenses podem aprender as técnicas através de um professor que também não necessariamente é advindo de uma família circense. Tal processo possibilitou que artistas provenientes de outras linguagens artísticas (como a dança e o teatro) adentrassem o universo circense. Neste contexto, dançarinos e atores passam a mesclar seus conhecimentos técnicos com aqueles que adquirem a partir do momento em que entram em contato com o circo, e vice-versa:

No processo de hibridização entre a dança e o circo, informações do campo da dança adentram o campo do circo e vice-versa, por afinidade e imitação, gerando processos criativos e resultados artísticos que por sua vez foram imitados de alguma maneira, e, sendo este processo repetido continuamente, podemos dizer que foi desencadeado um efeito bola de neve dentre estes universos, em que as fronteiras vão se tornando cada vez mais imbricadas, podendo provocar a emergência de novos padrões. (PEIXOTO, 2013, p. 90).

Desta maneira, o corpo (elemento norteador das práticas circenses em todos os seus momentos históricos) alcança, neste momento, uma nova complexidade com as modificações trazidas pela hibridização entre o circo, a dança e o teatro, onde se confluem elementos estéticos e poéticos advindos das três linguagens ampliando a gama de possibilidades dramaturgias para além da alternância entre “sublime e grotesco” encontradas nos espetáculos de variedades tradicionais.

Tal hibridização entre dança, circo e teatro que ocorreu a partir do estabelecimento das primeiras escolas de circo teve outro fator fundamental de consolidação: A criação, a partir dos anos 1970 de espetáculos circenses que, possuindo características próximas, acabaram por instituir o chamado “Novo Circo”.

Esta nova maneira de se fazer circo se consolidou a partir da elaboração de espetáculos fortemente influenciados por pressupostos do teatro e da dança, tendo como

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 *“In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”*

mote o universo poético criado pelos corpos em cena, incluindo acrobatas e palhaços (BORGES, 2010). Segundo Alluana Ribeiro Barcellos Borges (2010) é difícil estabelecer um marco exato para o início do Novo Circo, sendo apenas possível afirmar que a partir dos anos 1970 muito grupos passaram a elaborar espetáculos modificando a ideia do que poderia ou não ser considerado circense. Alguns grupos são citados pelos principais teóricos como os possíveis criadores das primeiras manifestações referentes ao Novo Circo, entre eles o Le Cirque Bonjour, de Victoria Chaplin e JeanBaptiste Thierré com a apresentação de um programa aliando circo e teatro no Festival de Avignon, em 1971; o Le puits aux images, se tornando o Le Cirque Baroque em 1987, ao buscar adequar acrobacias criativamente com texto escrito; ou até mesmo a companhia Archos- um “cirque de caractere” de Paul Rouleau e Pierric Pillot, incluindo elementos da realidade urbana em seus espetáculos (BORGES, 2010).

Segundo Corine Pencenat (2009), porém, o estabelecimento deste gênero se deu contundentemente através das gerações de alunos formados entre os anos de 1986 a 1989 pelo Centre National de Arts du Cirque (CNAC) em Châlons- em- Champagne (antes Châlons- sur- marne), na França, onde os debates e a estrutura curricular almejavam a formação de um artista que, além de possuir habilidades técnicas, fosse capaz de trabalhar a partir de uma expressão corporal aprimorada:

Este artista, longe de ser apreciado segundo a dificuldade de suas performances e determinado indefinidamente a uma técnica específica, era considerado como o vetor de sua obra, capaz de dialogar tanto com os atores quanto com os demais intérpretes de outras áreas. (PENCENAT, 2009, p. 40).

O estudante em artes do circo no Centre National de Arts du Cirque, vivenciava uma formação polivalente. Com duração de dois anos, o curso de “formação do ator de circo” (FAC) oferecia, em relação ao brevê artístico, uma carga horária de seis horas semanais de formação geral, catorze horas semanais de formação profissional (onde se abordava as técnicas circenses em si, técnicas de espetáculo, etc.), e catorze horas semanais de formação artística, constituídas por disciplinas como música, jazz, dança clássica, expressão dramática, expressão corporal e etc. Já para obtenção do diploma, o aluno cursava, durante dois anos, oito horas de formação artística, vinte horas de formação profissional e seis horas de formação geral (PENCENAT, 2009).

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 *“In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”*

Elabora-se então, neste momento, um novo olhar em relação à formação pedagógica do artista circense:

O jovem formado em artes do circo, com relação ao brevê, deveria ser reconhecido como um ‘artista- intérprete’, e com relação ao diploma, ‘como um criador- realizador de números em uma ou várias técnicas específicas do circo, amortecidas por uma formação de ator’. (PENCENAT, 2009, p. 40).

É possível inferir que neste primeiro momento a formação institucionalizada do artista circense era elaborada de forma dicotômica, embasando-se em uma clara separação entre as disciplinas que abordariam os princípios técnicos e as que trabalhariam o corpo de maneira expressiva, havendo ainda certa dificuldade artístico-pedagógica de se aliar as técnicas circenses à expressividade corporal sem que, para isso, fosse necessário separar os dois elementos em disciplinas distintas.

Entretanto, é essencial perceber que ao mesmo tempo, é neste contexto que a formação artístico-expressiva do artista circense começa a ser vista como um pressuposto importante o suficiente para preencher cerca de um terço da carga total de aulas em um curso formador: “Os domínios artísticos e técnicos eram tratados de forma equitativa.” (PENCENAT, 2009, p. 41).

Tal fator explica como o pensamento criativo desses artistas recém-formados passa a diferir esteticamente dos moldes circenses tradicionais, dando origem a grupos como Les Nouveaux Nez, Cirque Ici, Que- Cirque e Les Arts Sauts (PENCENAT, 2009), que passaram a construir espetáculos circenses cada vez mais teatrais: “A ‘teatralização’ do espetáculo de circo foi favorecida pela mudança do estatuto circense de profissional de circo formado segundo um modelo de ‘artista-intérprete’.” (PENCENAT, 2009, p. 41).

Neste contexto, o valor artístico buscado nas demonstrações circenses reside na criação de um estado poético (PENCENAT, 2009). Tal estado altera a identidade corporal do artista circense: se no Circo Clássico esta operava segundo dois extremos (o sublime e o grotesco), tal identidade se torna, agora, múltipla. As movimentações corporais passam a ser elaboradas através de dramaturgias que, narrativamente ou não, abordam temas sociais, imagéticos ou até mesmo subjetivos de cada artista, ampliando as possibilidades estético-corporais utilizadas nos espetáculos circenses para além das comumente encontradas nas lonas dos circos tradicionais. Para tal, porém, não se abre

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 “In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”

mão das técnicas circenses milenares, elas são mantidas, ainda que aliadas a dramaturgias diversas: “A acrobacia não desaparecia dos números de circo, mas era inserida em uma atmosfera poética, influência da dramaturgia teatral e da coreografia.” (BORGES, 2010, p. 40).

Ocorre desta maneira, um refinamento cênico e uma expansão de possibilidades criativas, a partir do momento em que outros aparatos corporais, cênicos, e dramáticos são adicionados aos espetáculos: “A escritura do espetáculo se apresenta complexa, entrelaçando elementos cacos com as dimensões gestual, visual, sonora e textual.” (LACHAUD, 2009, p. 55).

Ao passo em que são criados espetáculos circenses que operam diante de uma dinâmica corporal e dramática outra, mais complexa, se torna mais difícil encontrar os limites estéticos para tal:

Recusando os desvios do circo comercial, eles reivindicam com garra a dimensão artística de seus processos. Trabalhando com os caminhos limítrofes, adeptos da bricolagem, preenchendo com entusiasmo e sem se importar com os seus materiais ao lado de outras artes, seus espetáculos híbridos desafiam as leis de todos os gêneros instituídos. (LACHAUD, 1999, p. 57).

Apesar da dificuldade de delimitação do universo dramático extenso que estas primeiras manifestações circenses híbridas começam a percorrer, é possível analisar algumas das dinâmicas predominante nos espetáculos do Novo Circo, e como estas mudanças influenciam diretamente nas novas estéticas circenses corporais possíveis em cena.

Além da multiplicidade poética já citada, se estabelece em tais criações uma relação totalmente diferente com o erro. O imprevisto passa a ser parte estrutural dos espetáculos, que já não contam mais com uma estrutura ensaiada de forma estrita como no circo moderno (BORGES, 2010). Desta maneira, uma movimentação advinda de um erro, que outrora seria enxergada de maneira negativa dentro do espetáculo, se torna uma possibilidade cênica tanto quanto uma acrobacia executada com excelência:

Transgredindo os códigos tradicionais, dessacralizando o rito, o “novo circo” descobre também a carne, a matéria, o corpo em trabalho, o homem outrora mascarado na magnificência dos figurinos. Assim o tratamento do “erro” mudou. Além do imperativo que exige a fluidez e proíbe o número falido, trata-se de não mais negar o risco da falha, inerente ao circo, nem de se negar como indivíduo vulnerável e falido. (DAVID, 2009, p. 99).

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 “In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”

Outro fator determinante na mudança de *status* do erro dentro do espetáculo circense diz respeito ao aperfeiçoamento das técnicas e aparatos de segurança: enquanto que no Circo Moderno um erro poderia ser fatal, levando o acrobata à morte, no Novo Circo, os aparelhos de segurança permitem ao artista errar sem sofrer consequências extremas (BORGES, 2010). Com mais certeza de que a segurança está garantida, os corpos podem explorar novas possibilidades corporais de movimentação, e o risco transforma-se: de uma possibilidade real de morte, em uma (dentre muitas) possibilidade estética no espaço, como Alluana Ribeiro Barcellos Borges destaca sublimemente:

Embora a referência ao risco tenha sido bastante alterada desde a criação do Circo Moderno, os circenses ainda hoje se arriscam. Riscam o ar. Criam escrituras na cena através de um risco que é como um traço. Um golpe. O trajeto que criam com seus corpos não é linear, o que impede que suas escrituras sigam uma lógica previsível. É impossível lê-las da direita para a esquerda, na horizontal, é impossível fechá-las, amarrá-las em uma forma e afirmar: isto é circo. (BORGES, 2010, p. 56).

Os corpos desenham o espaço: riscam o ar e o chão de formas nunca vistas anteriormente; as possibilidades de relação com os objetos, aparelhos, e com os outros corpos no ambiente circense aumentam, e o que guia tais possibilidades é o universo dramático criado em cada espetáculo:

O gesto se orna com sentimentos: ameaça, desafio, sedução, desespero, solidão... O artista reencontra um passado, uma história, uma pegada sobre o aqui e o agora, um ponto de vista sobre a sociedade de hoje. (DAVID, 2009, p. 97).

As modificações trazidas pelo Novo Circo permitiram que o artista começasse a se utilizar da linguagem circense de maneira outra, alterando-a e expandindo cada vez mais suas possibilidades, chegando até o momento atual aonde tal expansão alcança a seu ápice: o circo contemporâneo.

Com o aprofundamento das questões emergidas e inicialmente exploradas pelo Novo Circo, as pesquisas estéticas relacionadas aos corpos e demais elementos cênicos como um todo se ampliam no fazer circense contemporâneo, extrapolando inclusive os limites de cada uma das linguagens pelas quais permeia: circo, teatro e dança. A criação cênica passa a ser regida por universos dramáticos cada vez mais diversificados,

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 *"In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning."*

resultando em espetáculos que se diferem estética e poeticamente dos números vistos na lonas tradicionais de circo.

O emergir do circo contemporâneo não significa, no entanto, a extinção dos circos tradicionais. Estes continuam a existir e a operar da mesma maneira, esteticamente falando, assim como os grandes circos comerciais (como o Cirque du Soleil, por exemplo) que segundo Emily Butcher (2017), configuram o oposto do circo contemporâneo.

As demonstrações e espetáculos circenses provenientes destes processos ditos contemporâneos são exatamente aqueles onde, ao assistir, ficamos na dúvida se o que estamos presenciando é mesmo um espetáculo de circo ou um espetáculo de dança ou teatro. Ou até mesmo, um espetáculo que permeia todas essas linguagens.

Por ser tão difuso, ainda não se possui um consenso acerca do que conceitualmente o circo contemporâneo consiste. Karoline Skuseth (2010) define o circo contemporâneo da seguinte maneira: “O Circo Contemporâneo é tipicamente um trabalho dramático que é realizado com/ obtém ajuda de/ utiliza disciplinas circenses.” (p. 19, tradução nossa)<sup>2</sup>. Tal definição, apesar de realmente abarcar praticamente todas as demonstrações (por mais diferentes entre si que sejam) que se denominam como pertencentes ao circo contemporâneo é ampla a ponto de abarcar também espetáculos de teatro ou de dança que possuam acrobacias, por exemplo, sendo assim, uma conceituação imprecisa (BUTCHER, 2017).

O que se pode afirmar é que nas manifestações de circo contemporâneo se estabelece uma multiplicidade dramática que o Circo Clássico não abarcava. Novos temas passam a ser discutidos, e a partir destes, surgem dramaturgias que se utilizam da linguagem circense de maneira direta para disparar discursos e poéticas outras.

Por ser tão diversa, a multiplicidade dramática presente no circo contemporâneo é demasiado complexa para que seja possível delimitá-la. Porém, alguns estímulos são comumente utilizados como disparadores para as pesquisas e criações cênicas. Um deles é a individualidade do sujeito, tanto como ser social, quanto em sua subjetividade. Sensações, sentimentos e o lugar político do ser na sociedade são temas que levam os artistas a movimentações, números e espetáculos outros, esteticamente distintos dos vistos até então, onde a dramaturgia era prioritariamente regida pela ideia

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 “In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”

do ser sobre-humano que corre riscos de maneira sublime. A pura demonstração de habilidades já não é foco central, mas sim o conteúdo que as movimentações carregam em si:

Se quisermos que o Circo se torne mais inovador, surpreendente, estranho e perturbador, precisamos entender a ligação íntima entre as formas circenses e o conteúdo que podemos expressar dentro dessas formas. Precisamos descobrir o que especificamente define o Circo como Circo além da habilidade técnica. (LIEVENS, 2015, on-line).

Outro estímulo muito utilizado para a criação dramática no circo contemporâneo é a pesquisa baseada na materialidade dos objetos utilizados (sejam trapézios, claves, ou até mesmo os corpos de outros artistas) como o mote para se elaborar movimentações outras. Enquanto que no Circo Clássico o artista mantinha uma relação de supremacia e controle em relação aos objetos em cena (LIEVENS, 2015), no circo contemporâneo esta lógica se inverte, permitindo que o artista se desvincule das maneiras pré-estabelecidas de como se relacionar com estes objetos. Isso permite ao artista circense contemporâneo estabelecer uma relação única de seu próprio corpo com o objeto em questão, resultando em pesquisas e descobertas que o libertam das amarras técnicas: “[...] a técnica em si também funciona como um aparelho que disciplina o corpo: é moldada por um padrão específico de perfeição e desta forma a sua identidade é apagada.” (LIEVENS, 2015, on-line).

Com o foco das ações presente não em sua realização técnica de maneira padrão, mas sim nos conteúdos que abrange, e de que maneira o faz, a relação do artista circense contemporâneo com o vocabulário de truques tradicional se transforma. Emily Butcher (2017) define o termo “vocabulário de truques” da seguinte maneira: “[...] um conjunto de movimentos, técnicos em natureza, que são comuns através de uma disciplina circense” (p. 76, tradução nossa)<sup>3</sup>. As artes circenses passam de uma linguagem tecnicamente delimitada com movimentações definidas, para uma esfera onde a pesquisa e a criação passam a ser constantemente trabalhadas em suas diversas modalidades:

[...] os espetáculos circenses contemporâneos colocaram tudo nas mãos do corpo. Os artistas de circo reviveram suas disciplinas para criar coisas novas. Eles não estão mais confinados a um círculo ou uma tradição. (CÉLINE, 2008, p. 7, tradução nossa)<sup>4</sup>

---

7 Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

8 “In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”

Através da mudança na relação do artista circense com o vocabulário de truques pré-estabelecido do circo tradicional, transforma-se também, conseqüentemente, a relação deste com a virtuosidade, característica suscitada pelo corpo circense classicamente sublime (como abordado no primeiro capítulo). De acordo com Bauke Lievens (2015, on-line): “O virtuosismo nada mais é que o ser humano em vão se esforçando ‘no trabalho’.” A partir do momento em que as intenções e movimentações trabalhadas cenicamente não estão mais focadas na execução técnica, a corporeidade virtuosa construída através da demonstração primordial de força, flexibilidade ou agilidade não é mais a única abordada, deixando, inclusive, de ser a qualidade de movimento principal nas demonstrações de circo contemporâneo:

O objetivo não é a gratificação da plateia, mas aprofundar os questionamentos, a pesquisa, ou a essência do objeto em questão. Os artistas utilizam seu treinamento técnico para criar um vocabulário de movimentações que é representativo da pesquisa, tema, ou pergunta em questão. Cada ‘truque’ está completo de intenção. (BUTCHER, 2017, p. 58, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Apesar de não ser mais o principal indicador qualitativo das demonstrações circenses, a técnica ainda se faz presente no circo contemporâneo. A diferença primordial é que essa passa a ser utilizada segundo uma dramaturgia específica. Em um processo de análise, os artistas determinam se um truque oferecido pelo vocabulário pré-estabelecido tradicionalmente supre as necessidades dramáticas em determinada criação cênica ou se para tal, é preciso alterar o modo como o truque em específico é executado, ou até mesmo, se há a necessidade de criação de uma movimentação totalmente nova. Os truques constituem, desta forma, uma ferramenta corporal importante, mas não a única disponível a fim de se alcançar uma expressividade corporal potente: “O circo tem, portanto, o poder de determinar novos efeitos estéticos através da criação de novas figuras e da extensão das antigas.” (CÉLINE, 2008, p. 23, tradução nossa)<sup>8</sup>.

A ampliação das possibilidades corporais em uma criação circense ocorre concomitante a uma mudança no modo como estruturalmente os espetáculos de circo se constituem. No Circo Clássico, as criações cênicas são individualmente chamadas de “números” (termo que por si só pressupõe uma visão matemática, algo construído de maneira sequencial). Os números são construídos por pequenos fragmentos de

---

<sup>7</sup> Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

<sup>8</sup> “In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”

movimentação (os truques) organizados em uma determinada sequência. Os espetáculos, comumente chamados de cabarés consistem na reunião de vários números organizada a partir de uma lógica que alterna, como já abordado, as estéticas grotesca e sublime: “Pelo espetáculo circense, as sensações do público oscilam entre o arrepio diante do possível fracasso do ginasta e a gargalhada revitalizadora provocada pelos gracejos desmedidos dos palhaços.” (BOLOGNESI, 2001, p. 104). A lógica de construção clássica do espetáculo circense é alterada no circo contemporâneo, onde, ao invés de cabarés contendo números com pouca ou nenhuma ligação dramatúrgica entre si, são criados espetáculos homogêneos, constituídos por cenas coreografadas que se interligarem diretamente umas com as outras. A forma como organizacionalmente se constituem os espetáculos no circo contemporâneo possui relação direta com os pressupostos da dança contemporânea:

De modo mais geral, como a dança contemporânea, o circo de hoje reduz as entradas e as saídas para trabalhar na coexistência dos corpos e pensar suas relações mútuas. A multiplicação dos espaços e das ações conjuntas tende a permitir um olhar mais livre, aberto, uma percepção flutuante que leva a considerar o espetáculo de circo como um conjunto autônomo em desenvolvimento, aberto, liberado da sucessão dos números e da autoridade da direção dramatúrgica. (MARTIN; LATTUADA, 2009, p. 74).

Ao mesmo tempo em que a estrutura encontrada em muitas demonstrações circenses passa a se assimilar ao comumente utilizado em espetáculos de dança, o circo contemporâneo passa a estar imbuído, também, de certa teatralidade. É importante ressaltar que a teatralidade aqui citada se estrutura de modo totalmente outro que no circo-teatro<sup>7</sup>, onde as demonstrações teatrais se utilizavam do espaço do cabaré circense, mas não compunham de maneira direta os números de habilidades. Ao contrário disso, no circo contemporâneo a teatralidade está imersa nas criações das diversas modalidades circenses, se firmando como um elemento tão importante quanto o próprio trabalho técnico:

De fato, isso pode ser visto como uma síntese entre as estéticas circense e teatral, que não existem em paralelo, mas devem funcionar continuamente e simultaneamente para que o trabalho circense contemporâneo alcance seu pleno significado. (ŠTEFANOVA, 2018, p. 66, tradução nossa)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ler DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993.

<sup>8</sup> *“In fact, it may be viewed as a synthesis of circus and theatre aesthetics, which do not exist in parallel but must function continuously and simultaneously for the contemporary circus work to achieve its full meaning.”*

Contudo, ao aproximar os espetáculos circenses contemporâneos a uma ideia de teatralidade corre-se o risco de fazê-lo de forma pouco criteriosa ou rasa. O teatro possui inúmeras vertentes e estudos que se mostram muito distintos entre si, tornando necessário afirmar que em grande parte dos espetáculos de circo contemporâneo as práticas e estéticas teatrais adotadas são advindas de vertentes específicas da linguagem teatral.

O circo contemporâneo se pauta, em grande parte das vezes, em uma teatralização que se encontra distante de uma interpretação realista, concretizando-se através da construção metafórica de significados em cena. Quando, por exemplo, uma bambolista gira o bambolê na cintura de uma maneira onde seu corpo cria uma metáfora potente relacionando-se com o bambolê, com a música, e com qualquer outro elemento cênico que se faça presente, esta é capaz de instigar uma sensação de tristeza no público. Mesmo que a ideia de alguém triste rodando um bambolê na cintura como expressão de seu sentimento seja muito distante de uma situação possível de se encontrar na realidade cotidiana. Logo, nessa situação há uma teatralidade suscitada pela criação metafórica e não pela interpretação realista como encontrado em formas teatrais como o próprio Teatro Realista: “Geralmente, o circo contemporâneo não aponta uma interpretação definida dos próprios atos. Os performers executam ações que não significam nada mais do que aquilo que são.” (JACOBSEN, 2010, p. 14, tradução nossa)<sup>9</sup>. Ou seja, não existe uma tentativa de mimese ou de verossimilhança para com a realidade. As sensações causadas no público surgem através de metáforas teatralmente criadas de acordo com um universo dramatúrgico responsável por guiar e permear as movimentações realizadas em cena.

Outro elemento comum às formas teatrais dramáticas (próximas a uma ideia de realismo) que se encontra em papel secundário no circo contemporâneo é a utilização do texto. Uma vez que as metáforas suscitadas pelo corpo são responsáveis por criar os estados e universos desejados pelo artista em criação, a fala se torna um elemento possível de ser utilizado, porém, não essencial.

Ao passo em que se distancia de formas teatrais textocêntricas e realistas, o fazer circense contemporâneo se aproxima, em certos níveis, do Teatro Performativo: A exacerbação de um indivíduo real performando teatralmente em um determinado

---

<sup>9</sup> *“Generally, contemporary circus does not point out a definite interpretation of the acts themselves. The performers carry out actions that don’t means anything more than what they are.”*

universo dramaturgicamente pré-disposto se utilizando, para tal, de objetos e aparatos comuns ao universo circense.

A partir da constatação de que o circo contemporâneo tem seus processos criativos imersos em uma hibridização entre linguagens, surge, porém, uma outra questão: É impossível que o circo contemporâneo exista sem os elementos que lhe foram aos poucos instituídos pela dança e pelo teatro? Até o presente momento, muitos estudiosos defendem que a pesquisa, a expansão e o aprimoramento da linguagem circense no fazer contemporâneo só ocorreram graças à hibridização e ao englobamento de elementos advindos destas outras linguagens cênicas. Existem, porém, pontos de vista outros em relação ao questionamento colocado por Emily Butcher (2017): “[...] o circo contemporâneo consegue manter seu comprometimento com a dramaturgia, a pesquisa, e/ou narrativa sem recorrer aos vocabulários da dança e do teatro?” (p. 97, tradução nossa)<sup>10</sup>.

É evidente que a linguagem circense sofreu modificações em relação às suas características e possibilidades criativas ao adentrar o período contemporâneo. Torna-se importante, porém, adentrar mais a fundo tal questão a fim de entender o modo como estas mudanças ocorreram: através de uma incorporação de técnicas e pressupostos advindos de outras linguagens cênicas como a dança ou o teatro, ou a partir da reestruturação do *modus operandi* dos elementos que constituem o próprio mundo circense, expandido seus horizontes autonomamente?

Para Sebastian Kann (2016b), a primeira opção se faz a mais verdadeira. Segundo ele, diferentemente da dança e do teatro, que tiveram suas estruturas internas modificadas a partir do pensamento pós-moderno, o circo pouco adentrou tal processo de forma consistente:

A virada pós-moderna na metade do século XX parece ter deixado o circo praticamente intocado. Isso é especialmente verdade em relação à tendência circense de focar no ‘o quê’ e não no ‘como’ da performance, preferindo basear a narrativa ou conteúdo emocional em formas pré-existentes. (KANN, 2016b, on-line, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Faz-se ainda difusa a confluência entre técnica e expressividade, onde o artista busca trazer um significado aos movimentos que desempenha ao mesmo em que se preocupa em elaborar seus números utilizando movimentações legitimadas como pertencentes à linguagem circense, construindo um ambiente criativo paradoxal:

---

10 “[...] can contemporary circus maintain its commitment to dramaturgy, research and/or narrative without pulling for dance or theater vocabularies?”

11 “The postmodern turn of the mid-20th century seems to have left circus mostly untouched. This is especially true in terms of circus’ tendency to focus on the ‘what’ and not the ‘how’ of performance, preferring to layer narrative or emotional content on pre-existing forms.”

[...] essa contradição- entre o ‘técnico’ e o ‘artístico’ – reside no coração do problema de coerência presente no circo contemporâneo. Os elementos expressivos e os elementos técnicos raramente concordam uns com os outros, se atropelando violentamente [...] (KANN, 2016a, on-line, tradução nossa)<sup>12</sup>.

A falta de sinergia entre os elementos artísticos e técnicos acaba por favorecer uma sobreposição de elementos teatrais e da dança sobre os números circenses na tentativa de torna-los homogêneos. Para John- Paul Zaccarini (2013), essa sobreposição mina a possibilidade de que o artista circense entenda de fato os elementos circenses do qual está trabalhando:

O número baseado em ‘personagens’ é sintomático da tendência de sobrepor uma estrutura (dança ou teatro) sobre a forma básica do circo antes mesmo que o estudante saiba o que está fazendo com o próprio circo. (ZACCARINI, 2013, p. 20, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Para Zaccarini (2013), constituir processos criativos e educacionais utilizando-se dos aparatos básicos existentes no circo não é, por isso só, suficiente para que se conteste o significado e conteúdo imbuídos nas demonstrações circenses. Entretanto, ele acredita que tal contestação deve ser construída a partir destes mesmos aparatos, e não da confluência com outras linguagens: “[...] um significado que possa surgir da forma básica quando adequadamente investigada, ao invés de um significado que é aplicado como uma reflexão tardia.” (ZACCARINI, 2013, p. 20, tradução nossa)<sup>14</sup>.

A questão reside desta maneira, na bricolagem entre linguagens, comum nos primeiros experimentos do Novo Circo (ZACCARINI, 2013), e que segundo Sebastian Kann (2016a), se faz ainda hoje uma questão não resolvida no circo contemporâneo. Para ele, o circo continua em um período de transição, emanando esforços a fim de ter sua legitimidade artística reconhecida contemporaneamente tanto quanto o teatro e a dança. Os motivos pelos quais o Circo Contemporâneo não encontrou um espaço consolidado variam . Um deles reside no fato de que a própria plateia cultiva uma expectativa pelo virtuosismo, tornando difícil ao artista circense se desprender desta chave (KANN, 2016a). A fim de manter a virtuosidade presente, a prática acaba por continuar fortalecendo o enfoque nos “truques” mesmo quando existe uma tentativa de se torna-la menos padronizada o que, para Sebastian Kann (2016b), é um dificultador do processo de homogeneização entre técnica e expressividade circense: “Se o circo é sempre sobre truques, e truques podem apenas significar uma coisa, então como o circo pode se tornar uma forma artística diversa e eloquente?” (on-line, tradução nossa)<sup>15</sup>. Para ele, nos momentos em que o artista realiza truques, o mesmo está impedindo a

continuidade da dramaturgia proposta, suscitando cortes, momentos isolados de cunho atlético.

A tentativa paradoxal do artista circense em trazer expressividade contemporânea às suas criações utilizando-se de elementos externos ao circo, ao mesmo tempo em que tenta manter a virtuosidade presente resulta em criações que dificilmente encontram um local homogêneo: “Esse método esquizofrênico de criação leva a um trabalho que opera em dois níveis paralelos- o real e o metafórico, a ‘técnica’ e o ‘artístico’- ao invés de um todo consistente.” (KANN, 2016a, on-line, tradução nossa)<sup>16</sup>. Como solução para tal, Kann (2016b) propõe uma crescente aproximação de modos outros de engajamento ao longo do número:

[...] para equilibrar o ‘truque’, os artistas de circo precisa se tornar mais confortáveis com outros modos de engajamento, o que não significa especificamente a dança ou o teatro, mas sim elementos não virtuosos que continuam sendo naturais ou particulares das artes circenses. (on-line, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Em suma, para Kann, enquanto as modalidades circenses forem estruturadas quase que totalmente a partir de um repertório de truques, será uma tarefa quase impossível repensar os processos criativos no circo sem que seja preciso, elementos teatrais ou da dança para trazer a expressividade que o truque por si só não é capaz de incitar: “Possivelmente, o circo possa, redefinindo sua relação com a virtuosidade, encontrar a voz que precisa para falar significativamente com as pessoas e as sociedades no nosso mundo contemporâneo.” (KANN, 2016b, on-line, tradução nossa)<sup>18</sup>.

A necessidade de definição clara da linguagem circense contemporânea se faz necessária, e concomitantemente a ela, a necessidade de reestruturação legítima dos elementos circenses já existentes modificando assim a maneira como estes são abordados nos processos criativos e educativos na atualidade. Se desprender de maneiras pré-estabelecidas e levar a criação ao nível estrutural e didático, torna-se assim, um movimento inevitável caso se queira legitimamente fazer circo de uma maneira outra: “Possivelmente o circo de amanhã seja irreconhecível como tal.” (KANN, 2016b, on-line, tradução nossa)<sup>19</sup>.

## REFERÊNCIAS CITADAS

BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, n.1, p. 101-112, 2001. Disponível em: Acesso em: 20 nov. 2019

BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. **Ensaio de um corpo circense**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2010. 113f. Dissertação (mestrado)- Programa de Pós Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; DUPRAT, Rodrigo Mallet. Educação física escolar: Pedagogia e didática das atividades circenses. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 171-189, jan. 2007.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BUTCHER, Emily. **Treating the Trick: Choreographic Mechanics of Contemporary Circus**. Middletown: Wesleyan University, 2017. 141 f. Tese (Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance)- Wesleyan University, Middletown, 2017.

CÉLINE, Par Pereira. **La Figure des Corps Performants au Cirque Contemporain**. Montreal: Université de Montréal, 2008. 92 f. Tese (maîtrise en communication option médiatique)- Département de Communication, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, Montreal, 2008.

DAVID, Gwénola. Os acidentes da narrativa: uma poética do espaço-tempo. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 95-100.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 1993. 503f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: . Acesso em: 18 jul. 2018.

JACOBSEN, Louise Kaare. Contemporary Circus- in Between Performativity and Theatricality. **Circostrada Network**- Art Writers & Circus Arts, v. 2, p. 14- 17, ago. 2010.

KANN, Sebastian. Dissapearing acts: updating the contemporary circus. **Circus Now**, 2015. Disponível em: Acesso em: 05 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. Part 2- Dissapearing acts: updating the contemporary circus. **Circus Now**, 2015. Disponível em: Acesso em: 29 abr. 2020.

LACHAUD, Jean-Marc. Sob o risco da mistura. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 53-59.

LIEVENS, Bauke. Primeira carta aberta ao circo [First open letter to the circus]. In: **Etcetera**, 2015. Disponível em português em: Acesso em: 15 jun. 2020.

MARTIN, Christophe; LATTUADA, Francesca. Certa convivência. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 71-75.

PEIXOTO, Bianca Simões. Dança, circo e risco: diálogos na cena contemporânea. **Revista Aspas**, v. 3, n. 1, p. 85-95, 1 dez. 2013.

PENCENAT, Corine. Atleta, ator, artista? In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 39-44.

SACCHI, Wellington. **A identidade saltimbanco**. Campinas: UNICAMP. 2009. 107f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SKUSETH, Karoline. Not Necessarily Beautiful- a Newborn Circus Critic's Confessions. **Circostrada Network: Art Writers & Circus Arts**, v. 2, p. 19-21, ago. 2010.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. In Search of the Dramatic Composition: A Contemporary Circus Performance as a Structure of Signs. **Performance Matters**. v. 4, n. 1-2, p. 66-70. 2018. Disponível em: Acesso em: 20 mar. 2020.

ZACCARINI, John-Paul. **Circoanalysis: Circus, Therapy and Psycho-analysis**. Estocolmo: University of dance and circus, 2013.