

REFLEXÕES SOBRE O CIRCO (QUE TEM SIDO REIVINDICADO COMO) CONTEMPORÂNEO

Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira¹

RESUMO

A partir do ponto de vista de uma pesquisadora que também é realizadora circense, este artigo discute o circo que vem sendo reivindicado como contemporâneo, buscando refletir sobre quais práticas sociais, poéticas e políticas ancoram esse tipo de classificação. Propondo uma reflexão mais geral, com base em análise de literatura, o artigo reflete sobre o caráter escorregadio da própria definição de circo, para depois trazer informações sobre alguns movimentos ou modos de fazer que a literatura nomeia na história do circo moderno (clássico, novo e contemporâneo). Por fim, é proposto um conjunto de perguntas que funcionam tanto como dimensões analíticas como disparadoras de processos artístico-pedagógicos, e que ajudam a compreender a diversidade de circos e circos contemporâneos possíveis.

Palavras-chave: Circo Contemporâneo. Artes Circenses. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The article brings a discussion about the circus forms that have been claimed as *contemporary*, from the point of view of an author who is both a circus-maker and researcher. Seeking to reflect on which social, poetic and political practices this type of classification is anchored, the article proposes a reflection based on literature analysis. It brings a reflection on the slippery nature of the very definition of circus, and then discuss some movements or modes of production that other authors name in the history of the modern circus (classic, new and contemporary). Finally, a set of questions is proposed both as analytical dimensions and as dispositives for artistic-pedagogical processes, aiming at understanding the diversity of possible forms of circus and contemporary circus.

Keywords: Contemporary Circus. Circus Arts. Contemporary Art.

-
- 1 Realizadora circense e pesquisadora de temas relacionados a artes e cultura. Mestre e doutora em Sociologia pela USP, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp, sobre poéticas, políticas e modos de fazer do circo contemporâneo, sob supervisão do professor doutor Mario Bolognesi. Com formação de nível básico em dança e formação livre em circo, atua como artista circense profissional há mais de vinte anos. É realizadora do coletivo A Penca, que trabalha na intersecção entre circo, estudos sobre gênero e natureza, além de colaborar para com outros coletivos em funções como direção, escrita cênica e pesquisa de movimento. E-mail: mcv.oliveira@unesp.br.

INTRODUÇÃO

Refletir sobre os circos contemporâneos é sempre um caminho de muitas perguntas, várias delas sem resposta. Antes de mais nada, passa por nos indagarmos sobre quais são os limites — conceituais, cognitivos, poéticos, sensoriais, sociais, políticos — desta coisa que chamamos circo. Depois, sobre quais seriam os específicos do circo contemporâneo. Como realizadora e pesquisadora circense que também é socióloga, interessa-me menos discutir *o que é* ou *o que não é* o circo contemporâneo e mais refletir sobre *o que tem sido reivindicado como* circo contemporâneo. Isso passa por investigar quais são as práticas reais em que se ancora essa ideia — o que, num jargão sociológico, poderíamos traduzir em: 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. Passa também por investigar quais são as representações que ancoram a ideia de circo contemporâneo; ou seja, 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. Isso significa discutir o próprio estatuto de contemporaneidade da forma como aplicado ao circo: em que práticas ele se ancora, quem ele reúne, quem ele separa, o que ele agrega, o que ele diferencia, quais são seus “outros”. Do ponto de vista de uma pesquisadora, trata-se, portanto, de investigar sobre quais são as políticas e poéticas do circo contemporâneo. Mas sendo também uma realizadora, um outro caminho que vem me interessando, é o de discutir quais são os circos contemporâneos que nos interessa fazer e por que — e aqui penso no espectro do desejo de futuros e possibilidades, da forma como imaginados por realizadores, pesquisadores, programadores, gestores culturais e docentes que trabalham com práticas circenses. Neste artigo, opto por refletir sobre um recorte mais específico desse universo de interesses e buscas, que se refere ao caráter provisório das bordas desses objetos que vêm sendo nomeados como circo e como circo contemporâneo. Sigo então o caminho de situar algumas discussões sobre o objeto circo e depois sobre o objeto circo contemporâneo. Ao final, adentrando um terreno um tanto mais ousado, trago uma breve reflexão sobre os circos que nos interessa fazer, reflexão que é obviamente permeada por minhas próprias perspectivas políticas sobre as artes e sobre o corpo, como procurarei deixar explícito.

Vale pontuar que a tarefa de trazer uma reflexão mais ampla (e não ancorada num caso empírico específico) sobre os objetos circo e circo contemporâneo é bastante ingrata, pois essas “coisas” não se configuram por

meio de algum processo único ou universal — como coloca Erminia Silva, é preciso pensá-lo “com base em épocas e sociedades concretas” (2007, p. 22). Como estratégia para lidar com este problema aqui, busco abordar fontes de diferentes contextos e tento, na medida do possível, fazer as traduções e ponderações necessárias sobre suas especificidades.

UM OBJETO QUE ESCORRE PELOS DEDOS — OU: O DESCABER É AQUILO QUE NOS UNE?

De forma mais drástica do que as outras artes, o circo é um objeto que escorre pelos dedos. E não há dúvidas de que esse quê de indecifrável seja parte de sua própria poética, bem como do próprio imaginário que se constrói sobre essa arte. Como poderíamos definir o circo, ou mesmo as artes circenses no plural? O que vem sendo reivindicado como circo? Em alguns meios e durante algum tempo, o circo foi definido a partir de seu local/espço mais típico, o da lona. Circo é aquilo que se faz embaixo da lona e em cima do picadeiro. A coincidência entre o nome da linguagem e o local/espço em que ela é desenvolvida não é exclusiva: há o teatro, há o cinema. No caso do circo, costumamos dizer que essa expressão cultural é inaugurada, em sua forma moderna, quando Philip Astley, no fim dos anos 1700, reúne atletas equestres de origem militar e companhias ambulantes que praticavam acrobacias e funambulismo em espaços públicos num único espetáculo, realizado numa pista circular (SILVA, 2007; BOLOGNESI, 2009). No circo, o nome da “coisa” se define a partir do espaço da pista circular, e talvez por isso linguagem e espaço ainda sejam construídos, em alguns imaginários, como indissociáveis.

No entanto, assim como o teatro não se restringe àquilo que se faz na sala cênica e sobre o palco, o circo não se restringe àquilo que se faz sob a lona. Se isso ficou mais evidente a partir da emergência do chamado Circo Novo nas últimas décadas do século XX, sabemos que o processo não começa aí: Silva (2007) encontra, pesquisando as primeiras décadas dos anos 1800 num Brasil que começava a fazer parte das turnês de circos estrangeiros, muitos circenses que chegavam carregando poucos utensílios de trabalho e se apresentavam em espaços públicos diversos ou mesmo improvisavam espaços cobertos para suas apresentações. Ela também mostra que ainda no período posterior, entre 1870 e 1910, a linguagem circense no Brasil continuava sendo realizada em ruas, feiras, tendas e mesmo espaços teatrais (ibidem, p. 22), e não somente no espaço das lonas.

Uma outra tentativa de definição passaria pelo modo de vida de seus realizadores: 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. A partir dos últimos anos do século XX, no contexto europeu, essa formulação também passa a não ser mais suficiente, uma vez que a proliferação das escolas profissionais de circo possibilitou que um contingente maior de pessoas que não eram oriundas de famílias circenses (e não vivenciavam o circo como instituição total, poderíamos dizer) passassem também a ser reconhecidos como artistas circenses.

Há alguns estudiosos que reivindicam certas regularidades poéticas, formais ou discursiva como sendo “tipicamente circenses”. Ou seja, que buscam nomear o circo a partir daquilo que se apreende da cena. Nessa linha, mobilizam-se definições acerca do *espetáculo* que seria típico, que tende a se organizar a partir de uma dramaturgia de bricolagem, montagem ou variedades (BOLOGNESI, 2018), em que as cenas, não por acaso nomeadas como *números*, têm uma trajetória dramática que se resolve em si mesma e podem ser facilmente substituíveis por outras na narrativa geral da obra. Ou ainda por aspectos imagéticos do que seria uma suposta “estética do circo”, composta por cores, formas sons e odores (Hughes Hottier [apud GUY 2001b] menciona a presença do vermelho, do brilho, das estrelas, de objetos redondos ou cônicos, do rufar de tambores). Mas também sabemos que, a partir do final do século XX, com a emergência do chamado circo novo, essas definições também deixam de dar conta — e novamente sabemos também que o processo de diversificação não se inicia aí, basta lembrarmos formas como o circo-teatro (ver SILVA, 2007).

Outra tentativa de agarrar esse objeto pelo que se apreende da cena passa pela reivindicação do circo como a arte do risco (WALLON, 2009; LIEVENS, 2015). Mas, se lembrarmos de algumas correntes da performance dos anos 1960 e 1970 que mobilizavam de maneira tão real a poética do risco no corpo físico, provavelmente passaremos a questionar se o risco no circo não é, em alguma medida, encenado — pensemos, por exemplo, em Joseph Beuys passando três dias trancado numa sala com o coio-te vivo em *I like America and America likes me* (1974), ou, de forma ainda mais drástica, em movimentos como o Acionismo de Viena. Outras tentativas passam por reivindicar o circo como a arte do sublime (BOUISSAC, 2010), ou ainda como a arte que tem a destreza e a proeza como pilares, ou por uma suposta centralidade do corpo (INFANTINO, 2010; BOLOGNESI, 2001). Em todos os casos, poderíamos pensar em correntes da dança ou do teatro que também poderiam ser definidas por essas características — e então talvez o que se reivindique seja um tipo de diferenciação que opera por escala, por maior ou menor aproximação a uma dada ideia. Eu mesma, em trabalho anterior (Vasconcelos-Oliveira, no prelo), falei numa

poética do extraordinário para tentar dar conta desse objeto não identificado (pensando no circo como aquilo que valoriza o extraordinário, o fora do comum, o incrível, o nunca antes visto, abarcando aí poéticas da destreza, da proeza, da superação do risco). Mas a pluralidade poética das formas que vêm sendo nomeadas hoje como artes circenses também poderia colocar em xeque essa tentativa.

Tentando encontrar outras possibilidades de resposta, numa pesquisa que resultou no minidocumentário *No Ar* (DESASTRE; GARAPA, 2015), entrevistei alguns realizadores circenses que figuram no circuito que vem sendo nomeado como “circo contemporâneo”. Nas entrevistas, eu os indagava: por que você considera sua obra como “circo”? O que faz com que uma obra seja considerada como circense? Um dos respondentes, o artista e pesquisador Rodrigo Matheus, diretor do Circo Mínimo, também ator, ofereceu-me um caminho de reflexão interessante, dizendo que o que faz de uma obra circo é o fato de ela ser realizada e executada por pessoas que se consideram artistas circenses. Ele detalhou: 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). Com isso, ele se refere a um tipo de conhecimento que vem de uma socialização específica na linguagem, que está inscrito no corpo (como todo conhecimento, aliás) e que configura/desencadeia formas diferentes de agir — quase uma espécie de *habitus*, se quisermos pensar em termos sociológicos, ainda que menos forte em termos de alcance e poder de estruturação. Essa tentativa de formulação me parece fazer sentido pelo fato de não amarrar demais o objeto a um conjunto de formas/características sensíveis limitadas, e também por trazer uma dimensão processual (e portanto não essencialista) para esse objeto: circo tem a ver com um tipo de saber-fazer que se aprende numa determinada trajetória e que se inscreve nos corpos e desencadeia possibilidades de ação. Ainda assim, como outras tentativas de formulação mencionadas acima, essa não dá conta em absoluto — afinal se observarmos o pensamento-corpo de alguns dançarinos ou companhias de dança que fazem uso de movimentação mais acrobática (poderíamos pensar no Cena 11, de Florianópolis, sobretudo em seus primeiros espetáculos; ou nos trabalhos do paulistano Diogo Granato), talvez eles “resolvessem” o enunciado cênico proposto pelo diretor de forma bastante semelhante a dos artistas inegavelmente “circenses”. E provavelmente não seriam questionados em seu estatuto de dançarinos, assim como trabalhos de dança que usam a voz e o texto falado não passam a ser

nomeados como teatrais. O que intriga é, então: por que se questiona tanto o estatuto dos trabalhos que se dizem circo? Parece que ainda existe uma busca por atributos “puros” que definam o circo como tal, ou por formulações que consigam esgotar esse objeto.

O pesquisador francês Julien Rosemberg (2004) também dá um jeito de enganar a esfinge, dizendo 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.

Não por acaso, Erminia Silva (2007) mostra que desde o início do século XIX havia disputas em torno do que seria o espetáculo circense “puro”. Ela conta que “o debate não se dava apenas na esfera circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também apontavam que, quando os artistas (acrobatas, domadores, palhaços) incorporavam ‘elementos diferentes’, como os textos falados, eles ‘comprometiam o típico e tradicional espetáculo de circo’” (p. 23). Vale pontuar que esse tipo de questionamento também opera em relação a outras formas de expressões culturais populares que têm o “tradicional” ou o autêntico como critérios de valoração. Silva mostra, no período estudado por ela, como o circo-teatro foi visto como uma espécie de distorção do que seria o circo “puro” e como gerava disputas em relação ao que o circo “deveria ser” (ibidem, pp. 285-6). O interessante é que, como a autora nos mostra, essa representação de pureza não encontra correspondência real na história das práticas que passaram a ser socialmente entendidas como circo. Ao contrário, para Silva (2007), o hibridismo sempre esteve presente nas artes circenses como linguagem: “mais do que um novo tipo de espetáculo, o que se produziu [no final do século XVIII e início do XIX] foi uma nova estrutura de organização, que conformava uma oferta artística cuja principal característica era a diversidade, a multiplicidade de linguagens” (p. 285).

De modo que faz sentido pensarmos também que o “circo” é, em parte, uma busca incansável por aquilo que ele deveria ser.

CIRCO É SOBRE PERSISTÊNCIA

Entender o circo como aquilo que vem sendo nomeado/reivindicado, social, política e cenicamente, como circo. Além da sociologia e da história, seria preciso creditar que o estudo das teorias e práticas feministas

também me inspira a preferir esse tipo de construção, tanto como pesquisadora quanto como realizadora ou militante das artes circenses. No limite, essa postura tem a ver com uma rejeição ao essencialismos e a definições universalistas sobre as “coisas” (sejam elas o objeto “mulher” ou o objeto “circo”). Tem a ver com uma percepção de que essas “coisas” se constituem sempre em relação e sempre na transitoriedade, em arranjos necessariamente contingentes e provisórios. Tem a ver com rejeição a binarismos do tipo *é/ não é*, com a aceitação profunda da falência do pensamento iluminista/moderno e de seus esquemas explicativos que, apesar de serem apresentados como modelos ideal-típicos, acabam tendo poder de agência e conformando percepções de modo absoluto, simplista e excludente. De outro lado, as agendas e correntes feministas que me despertam mais interesse são aquelas que também fogem do relativismo extremo — e o fazem até por causa da urgência de suas agendas. Um dos caminhos possíveis entre universalismo e relativismo talvez passe por aceitar a transitoriedade e o caráter provisório e incompleto das categorias e conhecimentos que produzimos, o que em parte significa também aceitar, de antemão, a falência como destino das nossas tentativas de formulação. Passa também por abdicar da ilusão de perseguir formulações universais, neutras, distanciadas ou puras, já que hoje sabemos que essas tentativas são tão pretensiosas quanto ingênuas. E passa por, cientes de tudo isso, seguir em busca dessas reflexões, simplesmente porque precisamos dar conta de questões que se impõem no nível político da existência. Ou ainda porque esse tipo de reflexão nos traz insumos e recursos para aprimorar nosso próprio fazer, representando mais possibilidades de escolha em relação às questões que abordamos cenicamente a aos mecanismos que utilizamos para formulá-las como experiência sensível.

De modo que, voltando ao objeto circo, apesar de me satisfazer com as definições do tipo “o circo corresponde àquilo que vem sendo nomeado/reivindicado como circo”, penso também que é possível, ou ao menos desejável, perseguirmos algumas características ou tendências reunidas sob essas classificações (como circo ou o circo contemporâneo), não com o intuito de revelar uma suposta essência, e mais como parte do esforço de compreender como elas operam, ampliando assim nossas próprias perspectivas de ação. Tenho investigado esse tema a partir de observações empíricas de trabalhos e criadores do circo que vem sendo nomeado como contemporâneo, tentando compreender práticas poéticas/formais, sociais e políticas implícitas nesse modo de fazer (parte dessa pesquisa pode ser vista em artigo publicado recentemente em parceria com Diocélio Barbosa, em Barbosa e Vasconcelos-Oliveira, 2021).

A partir de uma dimensão mais vivenciada e experimentada no corpo, ou seja, a partir do meu lugar de criadora e provocadora de processos

artístico-pedagógicos, eu me arriscaria a reivindicar também que o circo é sobre persistência. No sentido de que, se há algo em comum entre os diferentes tipos de práticas reconhecidas como artes circenses, talvez seja um engajamento profundo e insistente com o corpo, com outros corpos, com outras matérias, com a gravidade, com o peso. Isso está implícito no “tirar um truque”, ou seja, em conseguir realizar com alguma tranquilidade um movimento difícil ou improvável; ou no insistir obsessivamente na relação com um “outro” (aparato, objeto, matéria, outro corpo), mesmo quando a experiência sensível que se pretende estabelecer não passe pelo discurso da virtuosidade ou da destreza. Penso que quem já experimentou processos criativos ou pedagógicos em circo talvez reconheça essas ideias-sensações. Em alguma medida, o “ser circo” parece envolver essa busca pelo engajamento/vinculação limite, por uma espécie de relação total — talvez ainda inspirada pelo imaginário daqueles que viviam o circo como comunidade e instituição total.

Mas obviamente essa formulação também não daria conta de definir completamente as bordas do objeto circo. Em parte, porque a experiência sensível da persistência poderia ser pensada como típica do engajamento artístico de forma mais geral. Por exemplo, pensando a dança contemporânea, André Lepecki (2016) formula uma ideia relativamente semelhante quando identifica como típico dos processos de criação em dança contemporânea um afeto que ele nomeia como “persistência ética”, marcado por uma insistência em seguir adiante numa determinada proposta mesmo sem saber exatamente para onde estamos nos dirigindo, “de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser” (p. 67).

De qualquer forma, misturando deliberadamente análise acadêmica e licença poética, ousou agarrar a ideia de que, no circo, essa persistência talvez seja uma característica mais estruturante — pensando até em sua persistência como forma cultural, para seguir existindo em tantos contextos históricos em que esteve ameaçado, ou para ser enfim reconhecido como arte, ou para conseguir ter um nível de apoio público da mesma forma que suas linguagens irmãs nas artes cênicas.

CONTEMPORÂNEO COMO REGIME, CIRCO COMO PENSAMENTO

Mas e os circos que se reivindicam como contemporâneo, como cercar esse outro objeto não identificado? Alguns pensadores argumentam que o circo sempre foi contemporâneo, pois sempre esteve ligado às questões de sua época, por sempre ter contado com inovações cênicas e experimentações (SILVA, 2007); ou que há poucas rupturas entre o que se chama de circo novo/contemporâneo e seu “outro”, o circo clássico ou tradicional (ver BOLOGNESI, 2018). Se essa definição não me parece bastar, é porque

penso em outras linguagens artísticas e percebo que muitas delas também poderiam ser entendidas como contemporâneas no tempo em que foram propostas, e ainda assim não são classificadas dessa maneira dentro do campo artístico, que costuma articular o adjetivo contemporâneo de forma mais específica. Em alguma medida, parece que sim, o contemporâneo opera como categoria provisória, que persiste enquanto ainda não temos nome melhor para dar ao que está acontecendo num determinado momento. De outro lado, é perceptível que, da forma como é articulado nas artes, esse adjetivo não opera apenas no sentido de recortar um tempo-espaco. Em outro artigo, discuti esse tema (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020) e optei por uma compreensão do “contemporâneo” a partir de um sistema de relações sociais mais complexo, que inclui circuitos e escolas específicos, bem como modos de fazer, relações de trabalho, políticas e práticas de valoração específicas. Como referências, temos, por exemplo, Anne Cauquelin (2005), que caracteriza a arte contemporânea como um regime ou sistema, o que envolve não só os seus conteúdos expressivos como também uma série de elementos relacionados à sua organização econômica, ao tipo de relação estabelecida com o público, aos intermediários, entre outros. Poderíamos pensar também que objetos como o circo contemporâneo, a dança contemporânea ou as artes visuais contemporâneas constituem-se como “mundos” específicos da arte, utilizando um conceito de Howard Becker (1982). Outra socióloga da arte, Nathalie Heinich (2014) nomeia o contemporâneo nas artes como um paradigma que envolve uma série de práticas e representações específicas, que operam tanto no nível discursivo como no social. 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 tentação de reduzir o contemporâneo a seus atributos formais/discursivos ou, pior, a uma espécie de estilo (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020).

De forma que um caminho que vem me parecendo interessante é o de compreender esse objeto levando em conta a trajetória e a rede de relações em que estão inseridos os realizadores que se reivindicam como contemporâneos ou que são associados a essa representação (observando, por exemplo, como e com quem aprenderam, por onde fluem, quem são seus parceiros e suas referências), bem como os tipos de espaços de circulação que eles acessam (festivals, programações etc.), os tipos de recurso utilizados (editais, por exemplo), entre outras dimensões daquilo que poderíamos entender como um campo ou circuito. E levando em consideração, além disso, as próprias visões sobre circo mobilizadas por esses criadores — como eles enxergam o circo, como concebem seu próprio fazer, o que buscam, suas questões artísticas, ou em outras palavras, o pensamento-circo que está em jogo. Isso tudo se desdobra em procedimentos de

criação, práticas performativas e enunciados/propostas, que por sua vez se desdobram naquilo que é visível no nível da cena.

Como abordagem complementar a essa que prioriza os modos de fazer e as relações sociais, considero muito inspiradora a proposta da pesquisadora da dança Laurence Louppe (2012), que concebe a dança contemporânea como um sistema de pensamento, analisando as diversas produções justamente a partir de seus diversos modos de pensar (o mundo, o corpo, a própria dança). Para ela, a dança é, em si, um sistema de significados e sua produção envolve processos de formulação (mas por meio de signos que são construídos pelo e no corpo). Numa formulação que combina uma perspectiva puramente analítica com outra de natureza mais prescritiva/política (que diz respeito ao que se deseja), ela entende que o pensamento-dança não somente fala sobre as questões do mundo, mas também ajuda a construí-lo, no sentido de ter poder de agência.

Como pontuei em Vasconcelos-Oliveira (2020), há duas derivações interessantes dessa perspectiva, que operam tanto no nível analítico como no político: primeiro, a de que as danças contemporâneas não se resumem a conjuntos de ferramentas técnicas e formais (e nem mesmo somente a partir das relações sociais implícitas em seu modo de produção), mas pressupõem também um pensamento/posicionamento, que pode desencadear essas práticas cênicas ou sociais. De modo que poderíamos dizer que, em diferentes modos de fazer dança (ou circo), estão implícitos também diferentes pensamentos. O que acho mais interessante desse conceito, da forma como articulado por Louppe, é o fato de ele não se pretender abstrato ou essencial: trata-se de um pensamento que emerge das práticas empíricas (não só as expressas na cena, mas também as de trabalho e de organização) e, ao mesmo tempo, também as dispara/constitui. E a segunda derivação, a de que a dança contemporânea é, em si e por si mesma, esse pensamento, constituindo-se também como um sistema de conhecimento — Louppe (2012) coloca que não se trata de um pensamento que é “parasitário” de outros saberes ou que encena outros saberes. Para essa autora, na dança, o corpo em movimento é, ao mesmo tempo, sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber (p. 21). É notável que, com esse tipo de formulação, a autora negue a separação entre o sujeito “pensante” e um corpo pensado como objeto dessa subjetividade que lhe é externa. Considero esse um caminho bastante interessante para abordarmos as práticas circenses também.

2. CATEGORIAS EM TRÂNSITO: CLÁSSICO, NOVO, CONTEMPORÂNEO

Parto do princípio de que todas as classificações nas artes são relacionais, ou seja, desenvolvidas a partir de um posicionamento em relação aos seus “outros”. Assim como é difícil definir o circo contemporâneo, seus “outros” também possuem limites bastante borrados. Ainda assim, é importante trazeremos algumas formulações feitas pela literatura, que podem funcionar como balizas ou pontos de referência.

Tomando como ponto de partida o momento que a literatura reconhece como o início do circo moderno, ou seja, o final do século XVIII, podemos mencionar pelo menos quatro classificações que vêm sendo reivindicadas na literatura sobre circo e que, a meu ver, implicam em modos de fazer específicos — ou seja, que se diferenciam pela sua organização social e pelas estratégias que estabelecem no sentido de formulação da experiência sensível. São elas o circo tradicional ou clássico, o circo novo, o circo contemporâneo e o circo de rua. E poderíamos ainda mencionar um circo neoclássico ou “nostálgico” (ROSEMBERG, 2004), que investe em formas poéticas e estratégias cênicas inspiradas num certo imaginário do circo clássico, mas com algumas atualizações de discurso (p. 32). É importante trazeremos brevemente a discussão sobre o que vem sendo reivindicado, na literatura, como tradicional, novo e contemporâneo, já que essas classificações têm operado como importantes balizas de diferenciação para o circo que é realizado em espaços cênicos.

A dificuldade em apreender o objeto circo contemporâneo também se aplica ao circo tradicional ou clássico. Jean Michel Guy (2001) menciona que, no cenário francês, o termo tradicional foi considerado simplista e até caricatural — ele serviria mais para diferenciar essa produção do circo novo/contemporâneo do que para se referir a alguma tradição da qual essas formas seriam herdeiras. O autor sugere a nomenclatura “circo clássico” e cita que alguns criadores que se reivindicam nesse lugar preferem se autodenominar como circo “à moda antiga” (*à l'ancienne*) (p. 12). Em termos formais, diferentes autores (ibidem, 2004; DAVID, 2009; BOLOGNESI, 2018) atribuem a esse circo uma estrutura de espetáculo organizada por números relativamente autônomos, bem como a presença de alguns elementos sensoriais específicos (como cores e formas), já mencionados anteriormente (ver GUY, 2001). Algo importante de ser mencionado — e agradeço a Erminia Silva por ter me chamado atenção mais de uma vez sobre este ponto em seminários ou mesas de discussão — é que boa parte da literatura sobre circo contemporâneo (ou novo) parece tratar este “outro”, o circo clássico, como um conjunto homogêneo e coerente de práticas, o que não faz sentido quando observamos esses circos empiricamente.

Esta autora também traz uma das abordagens mais inspiradoras para compreendermos os diferentes “circos”, que leva em consideração não

somente o que acontece no nível da cena, mas também o “circo que não se vê”, aquele que opera fora da cena, no plano das relações sociais (SILVA, 1996). De modo que, para ela,

ser tradicional (...) não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através de gerações, os valores, conhecimentos e práticas (...). Não apenas lembranças, mas uma memória de relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda essa estrutura. (Ibidem, p. 56.)

Observando o circo no Brasil no período do final do século XIX e início do XX, Silva nomeia esse modo de fazer como circo-família (ibidem), termo que me parece mais interessante que o “tradicional”, pelos motivos apontados por Guy (2001) mencionados acima. De outro lado, não teria certeza se a definição circo-família é plenamente aplicável para os circos de lona atuais que são nomeados como tradicionais (tanto no senso comum como também por algumas das associações que os representam) — seria necessário realizar investigações empíricas com alguns desses circos para compreender até se e como a ideia de família ainda organiza as relações.

Em relação ao chamado circo novo, em primeiro lugar, é importante mencionar que alguns autores não o diferenciam do que seria um circo contemporâneo, usando essa última nomeação de forma mais geral. O pesquisador francês Julien Rosemberg (2004) pontua que o termo circo novo talvez faça sentido para nomear um momento específico da história do circo (da forma como se desenvolveu na Europa). Esse é um termo que se populariza entre os anos 1970 e 1980 no contexto Europeu, sobretudo francês, e que, como sugere Isabel Alves da Costa (2005), pesquisadora e programadora de teatro portuguesa, foi usado para nomear duas gerações que se diferenciam em termos de trajetória. A primeira, a de seus inventores, artistas que “não eram filhos do circo e que pertenciam a uma geração fortemente marcada por Maio de 68” (p. 51). Aprendendo como autodidatas e influenciados por ideias de liberdade e utopia que vinham sobretudo do teatro, esses artistas

experimentaram, de uma forma selvagem, as potencialidades expressivas de diferentes formas populares abandonadas ou (ainda) não institucionalmente legitimadas. A rua seria, para muitos deles, o terreno primordial de intervenção. Era absolutamente necessário sair dos espaços institucionais e descer à rua, ao encontro de todos, em defesa de uma cultura democrática. (Ibidem.)

Poderíamos pensar aqui em grupos como os franceses Archaos, o Cirque Plume ou o Cirque Bidon. O outro grupo de artistas e espetáculos nomeados como circo novo corresponde aos que saíram das primeiras escolas profissionalizantes de circo, que, na França, datam da década de 1970, como a École au Carré de Alexis Gruss e Silvie Monfort e a École National du Cirque de Annie Fratellini e Pierre Etaix (Costa 2005), mas que têm como grande marco a implementação do CNAC (sigla para Centro Nacional das Artes do Circo), em 1985, que marca um compromisso do Estado em investir nessa linguagem. Diferentes dos “aventureiros” da geração anterior, essa geração já teria aprendido em ambientes mais formais.

Para compreender essa história, é interessante trazer Magali Sizorn (2012), que mostra que, se no século XIX o desenvolvimento do circo foi intenso na Europa, com muitas inovações técnicas e estéticas e relativo prestígio junto aos outros setores artísticos, a partir de meados do século XX essa forma se encontrava em crise — um marco é 1945, quando, na França, o assunto circo é transferido de um departamento que cuidava de teatros para o Ministério da Agricultura. Há diversas causas envolvidas na crise, da dificuldade de itinerância no período de guerras mundiais à concorrência com outras formas de lazer, como o *music-hall* e o cinema (que elevava as possibilidades do ilusionismo, por exemplo, a outro patamar de possibilidades). Poderíamos especular ainda sobre o fato de o próprio “espírito” da história cultural ter mudado nos períodos de entre-guerras e do pós-guerra: a falência dos discursos da modernidade e do progresso talvez tenha resultado numa onda de produções artísticas mais críticas e sombrias, e talvez o tipo de poética mobilizada pelos espetáculos circenses mais clássicos tenha passado a ser menos valorizado nas esferas de produção artística. Fato é que, diante da crise, entre as décadas de 1950 e 1970, duas “saídas” para o circo eram discutidas na esfera política (SIZORN, 2012). Uma tentava enquadrá-lo nos termos da patrimonialização/salvaguarda, visando proteger aquilo que seria um patrimônio cultural popular e, em alguma medida, artesanal (ou seja, feito com base em valores como ritualização e repetição; valores opostos ao da inovação artística propriamente dita). E outra, que ganhou força nos anos 1970, que reivindicava o circo como linguagem artística, valorizando a inovação de formas e a formalização de esferas de aprendizado e profissionalização. Essa opção se consolida na década de 1980, e tem como marco a criação do CNAC pelo Estado francês em 1986, que trazia a proposta de uma revolução estética no circo.

Rodrigo Matheus (2016) estudou este período na Europa para compreender o surgimento das escolas de circo no Brasil. Como outros autores, ele mostra que lá os programas curriculares das escolas profissionais incluíam disciplinas como teatro e dança e tinham em seu corpo de

professores artistas dessas modalidades, de forma que o que passa a ser enxergado, no nível da cena, como um maior hibridismo de linguagens e uma maior diversificação temática, teria origem nas próprias esferas de formação.

A partir do final dos anos 1990, alguns autores passam a diferenciar o que seria um “novo circo novo” ou um circo contemporâneo. Pensando no contexto europeu, os autores franceses Hivernat e Klein (2010) observam que o uso do termo circo contemporâneo passa a ser disseminado, “da mesma forma como falamos em arte [visual] contemporânea ou dança contemporânea” (p. 21) — ou, traduzindo, como um modo de fazer específico, que engaja modos de fazer e estratégias de construção da experiência sensível específicos. Esses autores observam um novo corpo de artistas que passou a abrir mão do caráter espetacularizado, típico do universo circense, e mesmo a questionar o lugar do risco na experiência sensível que se pretendia partilhar com o público. Para eles, nas novas propostas, o medo e o risco não eram os sentimentos que pretendiam ser convocados, mas mais uma certa experiência da vertigem relacionada à intimidade, mais do que a algo grandioso (ibidem). Ou seja, parece haver aqui a reivindicação de outros pactos com o público e de outras estratégias de acionamento do sensível como sendo possíveis dentro daquilo que se reconhece/reivindica como circo.

Saindo da esfera formal, Hivernat e Klein também observam que uma série de artistas daquele momento passavam a ser reconhecidos como “autores” e seus trabalhos começavam a figurar em revistas de artes e crítica ao lado de outras linguagens artísticas percebidas como contemporâneas. Para eles, trata-se de um novo momento, que em nível cênico seria marcado por uma hibridização ainda mais profunda com as outras linguagens. Em Vasconcelos-Oliveira (2020) argumentei que se trata de um processo de hibridização bem diferente daquele que também é reivindicado pelo circo clássico: trata-se menos de inserir números ou células diversificadas num todo em formato bricolagem, e mais de incorporar os pensamentos (questões, modos de conceber o corpo, enunciados e dispositivos de criação de cena) da dança ou do teatro ou da performance nos próprios processos de criação das obras circenses (que inclusive passaram a poder ser monodisciplinares, num sentido radicalmente oposto ao da construção por meio de variedades). De qualquer maneira, a distinção entre circo novo e circo contemporâneo não é muito consensual, nem mesmo no contexto europeu. Alguns autores nem mesmo a nomeiam e outros, como Rosenberg (2004), entendem que a fundação do CNAC em 1986 já seria parte do momento “contemporâneo” do circo.

DO CIRCO ÀS ARTES CIRCENSES: UMA HISTÓRIA DE RUPTURAS E CONTINUIDADES

Mais do que discutir a precisão dessas categorias, interessa-me chamar a atenção para dois aspectos mais transversais. O primeiro, a observação de que o que esteve em jogo nessas transformações foi um processo de 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.

As sociólogas da arte Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012) usam o termo “artificação” para compreender os processos a partir dos quais uma determinada expressão cultural passa a reivindicar o estatuto de arte e os processos de institucionalização como linguagem artística começam a ocorrer. Esses processos têm muitos lados: de um lado, tendem a significar maior atenção do Estado e do cenário cultural como um todo, o que implica no surgimento de circuitos mais especializados, formas de apoio e financiamento, esferas de formação para os realizadores e uma dinamização dos mercados de trabalho. De outro, e especialmente em cenários de grande desigualdade socioeducacional, como no caso dos países latino-americanos, muitas vezes implicam numa complexificação das linguagens que distancia o público mais amplo, restringindo alcance das obras a nichos mais especializados — a solução desse problema, a meu ver, passaria muito mais por ampliar o acesso dos públicos a esses códigos e linguagens do que por alguma tentativa de impor às esferas de produção artística a obrigação de “falar a todos”.

O segundo ponto para o qual gostaria de chamar a atenção diz respeito à escolha por destacar esses movimentos na história do circo a partir de suas rupturas ou de suas continuidades. Todo e qualquer movimento da história das expressões artísticas/culturais sempre poderá ser observado a partir das continuidades ou rupturas em relação a seus “outros”. Se as rupturas caracterizam as transformações, alguma continuidade também é necessária para o próprio reconhecimento de uma história comum da linguagem ou expressão em questão. De modo que analisar esses objetos priorizando destacar um ou outro lado é algo que varia em função do olhar do pesquisador.

Diversos pensadores e realizadores enxergam que não há necessidade de diferenciar o circo clássico do novo ou do contemporâneo — ou porque

enxergam que as continuidades falam mais alto, ou porque, num sentido político, entendem que que essa diferenciação é nociva para a “classe circense” como um todo e que, ao fim e ao cabo, “tudo é circo”, “circo é circo” (muitas discussões desse tipo foram travadas no processo que deu origem ao Programa Municipal de Fomento ao Circo de São Paulo, em 2016). A meu ver, podemos sim conferir igualdade de tratamento político para os diferentes circos, mas ainda assim seria necessário observar suas especificidades dos pontos de vista poético, sociológico e político. Na minha visão, a dimensão da trajetória social e artística dos realizadores (do corpo de agentes que, a partir das pontas, faz uma certa linguagem acontecer) consiste num ponto bastante sensível para a observação de práticas culturais. As trajetórias sociais dos indivíduos criadores, seus processos de formação no ofício e na vida como um todo, aquilo que compartilham com uma geração específica, aquilo que compartilham vivendo em circuitos ou meios específicos, o conhecimento inscrito em seus corpos que desencadeia práticas específicas e os posicionamentos que ocupam nos campos artísticos e nas outras esferas sociais e políticas são dimensões que costumam me saltar aos olhos como pesquisadora, porque entendo que elas configuram modos de fazer específicos e modos específicos de pensar a experiência sensível.

Por isso, considero que a diversificação no grupo de indivíduos considerados artistas circenses, que foi desencadeada principalmente pela proliferação das escolas profissionais de circo, é algo forte o suficiente para abordarmos o momento seguinte como um “outro” momento (quer o chamemos de novo ou contemporâneo, quer não). Ainda que o circo sempre tenha sido espaço para o hibridismo de linguagens, o fato de que houve uma transformação considerável na forma de transmitir o conhecimento, de vivenciar os fazeres relacionados ao circo e de pensar os processos de criação, a meu ver, já é suficiente para demarcar esse contexto como um outro modo de fazer. A diversificação das estratégias de formação dos circenses implicou, como colocou Isabel Alves da Costa (2005), numa mudança considerável no corpo social dos artistas circenses. Referindo-se aos criadores das primeiras escolas de circo europeias, ela aponta:

Provavelmente nenhum deles se deu conta que estava a participar num processo de mutação tão importante. É que abrir uma escola era permitir ao circo escapar à asfixia dum sistema fechado sobre si próprio, onde se vive em família, onde as competências se transmitem por filiação e onde a arte tem sérias dificuldades de se renovar. Abrir uma escola, significava que já não era necessário ser-se um “filho do circo” para poder vir a tornar-se um acrobata ou um malabarista. (COSTA, 2005, p. 51.)

Seria importante ponderar que, ao menos no contexto brasileiro, a ideia de que era necessário, em absoluto, ser um filho de circo para poder vir a se tornar um acrobata ou malabarista seria historicamente equivocada. Erminia Silva (2007) mostrou que, assim como Benjamim de Oliveira, inúmeros outros artistas passaram a “ser de circo” não porque nasceram sob a lona, mas porque fugiram com o circo, seja por paixões/casamentos, ou para sair de contextos de pobreza, opressão, ou vulnerabilidade social. Assim, seria equivocado falar de um circo clássico, ao menos no nosso contexto, em que somente os “filhos do circo” poderiam aprender e se tornar artistas. De outro lado, o modo de produção e de transmissão organizado em torno da família não deixava de ser central neste circo, a ponto de a mesma autora (idem, 1996), nomeá-lo como circo-família.

Seria necessário ponderar também que, se em muitos países europeus o surgimento das escolas se deu a partir de artistas que não eram “filhos do circo” — muitos deles artistas de áreas mais desenvolvidas em termos de institucionalidade, como o teatro ou da dança —, aqui as escolas de circo surgem como estratégia dos próprios circenses tradicionais para manterem o ensino do ofício a seus filhos enquanto os mesmos também podiam se manter fixos no território e frequentando a educação formal (ver MATHEUS, 2016; MILITELLO, 1978). De modo que tanto espaços mais formais como a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, como programas de formação que surgiram dentro das lonas privadas no decorrer dos anos 1990 e 2000 (como o Circo Escola Picadeiro, onde comecei minha formação artística nessa linguagem, ou a Academia Brasileira de Circo, em São Paulo) tinham muitos professores tradicionais em seu corpo docente. Ainda assim, é inegável que a proliferação de escolas de formação configura uma mudança notável no sentido de diversificar o perfil dos realizadores. No Brasil, nos anos 1990 e 2000, sobretudo em contextos urbanos, as escolas de circo fizeram com que muitos jovens artistas de outras linguagens, amadores ou estudantes universitários, bem como jovens que se aproximam do circo pela entrada do circo social, passassem a aprender as modalidades circenses e integrá-las em sua vida profissional (Julieta Infantino [2016] identifica processo parecido em Buenos Aires).

A meu ver, esse processo de ampliação e diversificação do corpo de realizadores está relacionado à conquista de mais reconhecimento para a linguagem circense em esferas do próprio Estado. No contexto brasileiro, podemos mencionar prêmios e mecanismos de apoio surgindo a partir dos anos 2000, como o Carequinha, da Funarte, ou o próprio Programa de Fomento ao Circo da cidade de São Paulo. E se essas conquistas foram fruto da mobilização de diferentes segmentos circenses que, perante o Estado, unem-se sob o grande guarda-chuva “circo” para ganhar força política,

muito temos discutido também sobre a necessidade de que os formuladores de políticas e programadores conheçam as diferenças dos distintos modos de fazer envolvidos nesse grande universo do circo. Afinal, o que está em jogo em trabalhos de circo que se reivindicam ou são reconhecidos como clássicos ou como contemporâneos são coisas bastante diferentes — tanto em termos de pactos estabelecidos com o público quanto em relação às questões artísticas ou à própria justificativa das obras. Dessa forma, seria justo que essas diferentes propostas fossem analisadas e comparadas (por exemplo, em processos de seleção de editais ou de curadoria) a partir de suas especificidades e daquilo que se propõem a fazer. Nesse sentido, o reconhecimento da diversidade e, portanto, das transformações e rupturas, também me parece algo fundamental. Repito, isso não significa conferir tratamento político diferente aos diferentes segmentos circenses, mas somente reconhecer sua diversidade (e suas necessidades específicas) em termos sociológicos, poéticos e políticos.

NA AUSÊNCIA DE CONCLUSÕES, QUAIS CIRCOS NOS INTERESSA FAZER?

Refletir sobre as práticas que ancoram classificações como “circo” ou “circos contemporâneos” nos ajuda a pensar modos possíveis de abordar e, portanto, de fazer os circos. Ou seja, refletir sobre as formas que esses objetos podem assumir nos traz também mais repertório para realizá-los. Assim, ainda que não consigamos delimitar muito precisamente a resposta sobre o que define os circos, me parece importante, como criadora ou provocadora de projetos artístico-pedagógicos, perseguirmos as respostas sobre “por que fazemos circo?” ou “por que nos reivindicamos como circo contemporâneo” ou mesmo sobre “o que nos interessa fazer” dentro desses estatutos.

Laurence Louppe (2012) argumenta que, antes de ser “dança”, a dança contemporânea situa-se no mundo da arte contemporânea, sendo “uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento” (p. 20). Em Vasconcelos-Oliveira (2020), argumentei que, se o circo se reivindica como contemporâneo, isso pressupõe aceitar, ao menos em parte, um certo pensamento implícito nas outras artes reconhecidas como contemporâneas — ainda que, obviamente, dentro dos limites e possibilidades configurados por sua própria trajetória como expressão cultural. Perseguindo o que a classificação de “contemporâneo” nas artes costuma implicar em termos de práticas e pensamentos, naquele artigo, concluí que ela, via de regra, envolve um certo caráter crítico que questiona sua própria época, seus próprios pactos, seu próprio fazer. De forma que reivindicar-se como “contemporâneo”, no circo, talvez signifique aceitar, ao menos em algum grau, uma ruptura com o imaginário de entretenimento

e com a estratégia de agradar a diferentes públicos que, por muito tempo, esteve implícita na ideia culturalmente construída como circo — sugiro textos de Lievens (2015; 2016) e Kann (2018) para essa discussão. Já mais recentemente, em outro artigo escrito em parceria com Diocélio Barbosa (VASCONCELOS-OLIVEIRA; BARBOSA, 2021), começamos a refletir sobre o que seria talvez uma falência dessa própria ideia de “contemporâneo” — Quilici (2010) questiona se o “contemporâneo” não se esgota quando se transforma em uma espécie de território no qual buscamos um lugar de pertencimento; Lepecki (2020) flerta com a ideia de “extemporâneo”, emprestada de Nietzsche. E também nunca é demais retomarmos críticas como a de Raymond Williams (2011), que denuncia um certo caráter excludente do moderno e do contemporâneo, bem como o caráter excessivamente formalista do pós-moderno, que pode tender a reduzir a uma série de fórmulas a produção que reivindica essas classificações.

Diante de tudo isso, e cientes das potências e riscos implícitos nas diferentes representações de circo, finalizo partilhando algumas perguntas que me visitam frequentemente, tanto como pesquisadora quanto como realizadora, relacionadas à grande questão sobre quais são os circos que construímos — independente do nome que reivindicamos para eles. Costumo usar essas perguntas como categorias analíticas na pesquisa que desenvolvo, mas também partilhá-las, na forma de um roteiro, como disparadoras em processos artísticos e pedagógicos que oriento. Penso que isso nos ajuda nesse processo de mão dupla que tem a ver com o definir-construir, empírica e teoricamente, aquilo que fazemos.

Um primeiro bloco de perguntas diz respeito a quais *circos-pensamentos* nos interessa produzir. Ele pode se desdobrar em perguntas como: quais são as nossas questões artísticas? Como elas se conectam ao nosso tempo-espaço (tendo em mente que boa parte das nossas ideias sobre “contemporaneidade” são importadas de contextos de países do Norte e que, a meu ver, faz pouco sentido reproduzirmos suas formas e estéticas). Quem são nossas referências, pares, inspirações, filiações)? Quais as concepções mais amplas de corpo e de circo que estão em jogo em nosso trabalho? De que recursos nos valemos para transformar essas questões em experiências sensíveis ao público no trabalho que fazemos? Para quais experiências sensíveis nos interessa convidar o público e quais acordos nos interessa estabelecer com eles? Por exemplo, propomos a suspensão da realidade e a vertigem, ou uma reflexão mais ancorada no mundo real? Pensando pela outra ponta, esses questionamentos envolvem também nos perguntarmos sobre quais são os nossos públicos possíveis e sobre como fazemos para estabelecer vínculos com eles (tendo em mente que uma das grandes questões das formas artísticas contemporâneas é o fato de serem lidas como “difíceis” ou “elitizadas”).

Depois, poderíamos pensar num conjunto de perguntas sobre *organização social, práticas de trabalho, circuitos de produção* num sentido mais amplo. Por exemplo: quais são os tipos de relação de trabalho/parceria que nos interessa produzir/reproduzir — por exemplo, grupos mais permanentes de pesquisa aprofundada ou grupos que se reúnem pontualmente para montar um trabalho específico? Quais são as práticas de divisão de trabalho e de tomada de decisão utilizadas no processo de criação — por exemplo, há a figura de um(a) diretor(a)? Se sim, ela(e) é considerada(o) integrante do grupo? Quais as suas funções? Como financiamos nossos trabalhos e nossa subsistência? O que isso traz de implicações para o tempo e a energia que temos disponíveis para desenvolver a pesquisa artística? Em que meios/circuitos nos interessa circular? Com quem estabelecemos redes?

Por fim, um último conjunto de perguntas teria a ver com a dimensão mais específica do *processo de criação, da passagem para a cena, das escolhas poéticas e dramatúrgicas* (consideradas aqui em sentido amplo, e não somente como o texto dramatúrgico, ver Barbosa e Vasconcelos-Oliveira, 2021). Não seria possível esgotar essas perguntas aqui, até pelo fato de elas variarem em relação ao processo/trabalho específico. Mas, de forma geral, elas passariam por entender, por exemplo: quais as práticas (dispositivos, enunciados, programas) utilizados no processo de ensaio e de levantamento de material cênico? O que é feito na sala de ensaio? Priorizamos a prática de habilidades técnicas ou buscamos trabalhar a construção de cenas de forma mais ampla? Buscamos aprimorar movimentos já codificados ou buscamos criar movimentos mais autorais? Trabalhamos com improvisação ou com partituras mais fechadas? Utilizamos matérias/aparatos e quais os estatutos que eles têm em cena? Utilizamos textos falados? Como os abordamos? Usamos música ou paisagens sonoras e como as abordamos? O trabalho terá um texto dramatúrgico ou roteiro de cenas fechado, um roteiro ou mapa de ações mais aberto ou será improvisado? Há documentos (textos, filmes, notícias, histórias pessoais) que fazem parte da criação e como eles são incorporados? Quais são as referências imagéticas/sensoriais que temos em mente para o trabalho em questão? (O convite para construir um *moodboard*, como no cinema, pode ajudar a organizar essas informações.)

Por fim, penso que, quando refletimos sobre esse tipo de questões, pensando-as tanto como categorias de análise quanto como disparadores de processos criativos, fica ainda mais evidente que há diferentes “tipos” de circo em jogo — assim como há também diferentes “tipos” de circos contemporâneos — e nossas tentativas de nomeá-los ou esgotá-los são sempre limitadas e provisórias. De qualquer maneira, o reconhecimento dessa diversidade e, sobretudo, o engajamento na reflexão sobre suas especificidades, a meu ver, nos ajudam a ampliar o reconhecimento do circo e de sua importância como expressão cultural.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Diocélio; VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. “Pluralidade dramaturgica nos circos contemporâneos”. In: _____ (org.). *Circo e comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões*. São Paulo: Paco Editorial, 2021.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOLOGNESI, Mario. “O novo-velho circo”. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 19, n. 2, pp. 55-62, jul.-dez. 2018.
- _____. “Philip Astley e o circo moderno: Romantismo, guerras e nacionalismo.” *O Percevejo* (online), v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/421>>. Acesso em: abr. 2019.
- _____. “O corpo como princípio”. *Trans/Form/Ação*, v. 24, n. 1, 2001, pp.101-12, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-31732001000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso: mar. 2022.
- BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the Circus*. Berlim: De Gruyter Mouton, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DESASTRE, Núcleo; GARAPA, Coletivo. *No ar*. Minidocumentário, 2015. Disponível em: <<https://nucleodesastre.wordpress.com/2015/12/24/minidocumentario-no-ar/>>. Acesso em: mar. 2022.
- GUY, Jean-Michel (org.). *Avant garde, cirque ! Les arts de piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001.
- _____. “Les languages de cirque contemporain. *L'école en piste, les arts du cirque: La rencontre de l'école*. Avignon: Ministre de la Jeunesse, de l'Éducation Nationale et de la Recherche, 2001b.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta (org.). *De l'artification*. Enquêtes sur la passage à l'art. Paris: Éditions de l'EHESS, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Veronique. *Panorama contemporain des arts du cirque*. Paris: Textuel/Hors les Murs, 2010.
- INFANTINO, Julieta. “Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses”. *Runa*, Buenos Aires, v. 31, n. 1, pp.49-65, 2010.
- _____. “A Contemporary History of Circus Arts in Buenos Aires, Argentina: The Post-Dictatorial Resurgence and Revaluation of Circus as a Popular Art”. In: TAIT, P.; LAVERS, K. (org.). *The Routledge Circus Studies Reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2016.>
- KANN, Sebastian. “Third open letter to the circus: Who gets to build the future?”. *Etcetera*, 15 mar. 2018. Disponível em: <<https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus/>>.
- _____. “Disappearing acts: updating the contemporary circus.” *Circus Now*, 17 nov. 2015. Disponível em <<https://circusnow.org/disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/>>. Acesso: mar. 2022.

- LEPECKI, André. “Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia na dança”. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia(s)*. Fortaleza: Nexus, 2016.
- _____. “Conversas online: André Lepecki”. *BoCA Online*, 20 maio 2020. Disponível em: <<https://bocabienal.org/evento/conversas-online-andre-lepecki/>>. Acesso em: mar. 2022.
- LIEVENS, Bauke. “First Open Letter to the Circus: The Need to Redefine”. *Etcetera*, 8 dez. 2015. Disponível em: <<http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>> Acesso em: mar. 2022.
- _____. “Second Open Letter to the Circus: The Myth Called Circus”. *Etcetera*, 7 dez. 2016. Disponível em: <<http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>>. Acesso: em mar. 2022.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MATHEUS, Rodrigo. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Equipe, 1974.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du Cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L’Harmattan, 2004.
- SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- SIZORN, Magali. “De ‘La course aux trapèzes’ aux ‘Arts Sauts’”. In: HEINICH, N.; SHAPIRO, R. (org.). *De l’artification*. Enquêtes sur la passage à l’art. Paris: Éditions de l’EHESS, 2012.
- VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. “Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo”. *Revista Repertório*, n. 34, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>>. Acesso em: mar. 2022.
- _____. “Circo e gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material”. In: INFANTINO, J. (org.). *A arte do circo na América do Sul*. São Paulo: Edições Sesc, no prelo.
- _____; BARBOSA, Diocélio. “Por um circo extemporâneo ou da urgência [ou: por que fazemos circo?]”. *Grafias circenses*. São Paulo: Sesc, 2021. Disponível em: <<https://circos.sescsp.org.br/2021/08/30/grafias-circenses-publicacao-reune-artigos-sobre-a-linguagem-do-circo/>>. Acesso: mar. 2022.
- WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.